



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**RECEPÇÃO E HORIZONTES DE LEITURA DO DIREITO NA
TRAGÉDIA GREGA: *PROMETEU PRISIONEIRO, ANTÍGONE E AS
BACANTES***

São José do Rio Preto, SP

2022

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**RECEPÇÃO E HORIZONTES DE LEITURA DO DIREITO NA
TRAGÉDIA GREGA: *PROMETEU PRISIONEIRO*, *ANTÍGONE* E AS
*BACANTES***

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Doutorado em Letras (Área de Concentração – Teoria Literária), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria

São José do Rio Preto

2022

P436r Pereira, André Luiz Gardesani
Recepção e horizontes de leitura do direito na tragédia grega :
Prometeu prisioneiro, Antígone e As bacantes / André Luiz Gardesani
Pereira. -- São José do Rio Preto, 2022
295 f. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientador: Gentil Luiz de Faria

1. Estética da recepção. 2. Direito e literatura. 3. Literatura grega -
História e crítica. 4. Teatro grego (tragédia). 5. Interpretação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**RECEPÇÃO E HORIZONTES DE LEITURA DO DIREITO NA
TRAGÉDIA GREGA: *PROMETEU PRISIONEIRO, ANTÍGONE E AS
BACANTES***

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Doutorado em Letras (Área de Concentração – Teoria Literária), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Gentil de Faria, UNESP
Orientador

Profa. Dra. Regina Zilberman, UFRGS

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, UNESP

Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, UNESP

Prof. Dr. Claudio Aquati, UNESP

São José do Rio Preto

09 de abril de 2021

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cecília (*in memoriam*), pelo exemplo de amor incondicional e por sempre me incentivar a buscar os tesouros da cultura, sob todas as formas de arte e pensamento. Dizia as coisas mais profundas com doçura e simplicidade. Nossas conversas e discussões sobre mitologia grega permanecerão eternamente guardadas nos escaninhos da minha memória e no meu coração.

Ao meu pai, Nelson (*in memoriam*), pelo constante apoio material e orientação emocional.

A minha amada Renata, pelo constante apoio e incentivo. Certo dia, me surpreendeu com as versões de Trajano Vieira para *Prometeu prisioneiro*, *Antígone* e *As bacantes*. Tive a sorte de tê-la como companheira em viagem para a Grécia. Ainda me lembro perfeitamente: diante da Acrópole de Atenas, a luz jônica parecia melhor do que o sol. Mais de vinte e cinco séculos nos separavam da vida na antiga colina e nós dois ali, como nos versos dourados de Pessoa, “serenos e vendo a vida à distância”.

A Ceci, meu mais novo horizonte, que desde já, contemplo, fixamente.

Aos meus irmãos, Alexandra e Augusto César, que sempre permaneceram ao meu lado, auxiliando na construção dos meus sonhos.

Ao tio Vicente (*in memoriam*), exemplo de cultura jurídica, pelo constante incentivo.

À tia Cida pelo apoio, confiança e amor integral.

Ao Professor Gentil de Faria por ter incutido em meu espírito o saber e o conhecimento, bem como pela constante dedicação e incentivo.

Aos Professores Regina Zilberman, Fernando Brandão dos Santos, Maria Heloisa Martins Dias e Claudio Aquati pelos preciosos ensinamentos e orientações, essenciais para o aprimoramento desta tese.

À Procuradoria Geral do Estado de São Paulo por todo suporte necessário, notadamente pela autorização para frequentar o curso.

Spector, this machine, you see here wound up to the full in
such a way that the spring will slowly unwind the whole
length of a human life, is one of the most perfect
constructed by the infernal gods for the mathematical
destruction of a mortal.

Jean Cocteau, *The Infernal Machine*

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber.

Aristóteles, *Metafísica*

Na verdade, jamais existirá um leitor ante o qual se
encontre simplesmente aberto o grande livro da história do
mundo mas também não deverá nunca um leitor que, com
um texto ante seus olhos, leia simplesmente o que está
nele. Em toda leitura tem lugar uma aplicação, e aquele
que lê um texto se encontra, também ele, dentro do sentido
que percebe. Ele mesmo pertence também ao texto que
entende.

Gadamer, *Verdade e método*

RESUMO

A Estética da recepção, como vertente da literatura comparada, apresenta concepções teóricas e metodológicas adequadas para a leitura, recepção e exegese do fenômeno jurídico na tragédia grega clássica, notadamente por meio das teorias de Iser sobre o preenchimento dos vazios e negatividades do texto e de Jauss sobre a historicidade da obra literária, sob os aspectos sincrônico, diacrônico e do cruzamento entre a recepção inicial e o processo de juízos históricos de leituras. A tese parte das contribuições fornecidas pelos teóricos do *Law and Literature Moviment*, bem como dos estudos de literatura comparada, especialmente da confluência entre literatura e o direito. As teorias dos dois principais nomes da Escola de Konstanz, Jauss e Iser, aliadas à teoria de Eco sobre a definição de obra aberta e dos limites da interpretação, permitem, por meio da postura ativa do leitor, o estudo do fenômeno jurídico na tragédia grega clássica, de modo a alcançar o sentido mais original do texto, ou seja, aquele que o espectador provavelmente concebeu ao tempo da sua primeira fruição, bem como aferir a recepção e os efeitos produzidos ao longo da evolução das leituras na cadeia diacrônica. Esta tese também tem por escopo identificar os leitores primários e secundários da tragédia ática, sua adequação aos esquemas e classificações de leitores propostos pelos teóricos da Estética da recepção, analisar a problemática da “competência receptiva”, a atividade do leitor diante das balizas e negatividades do texto trágico e as repercussões do texto no público leitor. O *corpus* de pesquisa é composto por três tragédias: *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo; *Antígone*, de Sófocles e *As bacantes*, de Eurípides, selecionadas com base na articulação e no intenso diálogo intelectual que os três grandes autores trágicos desenvolvem entre si, bem como na elevada inclinação ideológica e jurídica dessas obras. Como resultado, serão obtidos novos esquemas de leitura do direito na tragédia grega, possibilitando, mediante uma participação mais incisiva do leitor, o intercâmbio entre o sistema cultural e jurídico atual e do passado grego, de modo a promover entendimentos sobre o senso de direito e de justiça, novas visões de mundo e a transformação de horizontes de expectativas.

Palavras-chave: Estética da recepção; direito e literatura; tragédia grega; história; interpretação.

ABSTRACT

The Aesthetics of Reception, as a branch of comparative literature, presents theoretical and methodological conceptions suitable for the reading, reception and exegesis of the legal phenomenon in classical Greek tragedy, notably through Iser's theories on filling the voids and negativities of the text and Jauss on the historicity of the literary work, under the synchronic, diachronic aspects and the crossing between the initial reception and the process of historical judgments of readings. The thesis starts from the contributions provided by theorists of Law and Literature Movement, as well as studies of comparative literature, especially the confluence between literature and law. The theories of the two main names of the Konstanz School, Jauss and Iser, combined with the theory of Eco on the definition of open work and the limits of interpretation, allow, through the reader's active stance, the study of the legal phenomenon in classical Greek tragedy, in order to achieve the most original meaning of the text, that is, the one that the viewer probably conceived at the time of its first jouissance, as well as to measure the reception and the effects produced along the evolution of the readings in the diachronic chain. Such thesis also aims to identify the primary and secondary readers of the attic tragedy, their suitability for the reader schemes and classifications proposed by Aesthetics of Reception theorists, analyze the problem of "receptive competence", the reader's activity in the face of the bounds and negativities of the tragic text and the repercussions of the text on the reading public. The research *corpus* consists of three tragedies: *Prometheus Bound*, by Aeschylus; *Antigone*, by Sophocles and *The Bacchae*, by Eurípides, selected based on the articulation and intense intellectual dialogue that the three great tragic authors develop among themselves, as well as on high ideological and legal inclination of these works. As a result, new schemes for reading law in the Greek tragedy will be obtained, allowing, through a more incisive participation of the reader, the exchange between the current cultural and legal system and the Greek past, in order to promote understandings about the sense of law and justice, new worldviews and the transformation of horizons of expectations.

Keywords: Aesthetics of Reception; law and literature; Greek tragedy; history; interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho do <i>Prometeu prisioneiro</i> , de Ésquilo	31
Quadro 2. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho de <i>Antígone</i> , de Sófocles	32
Quadro 3. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho de <i>As bacantes</i> , de Eurípides	32
Quadro 4. Quadro-resumo das inclinações estéticas, ideológicas e jurídicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides	133
Fluxograma 1. Representação esquemática do modelo de leitura sincrônica ou não histórica da tragédia grega	47
Fluxograma 2. Representação esquemática do modelo de leitura diacrônica ou histórica da tragédia grega	49
Figura 1. Cratera em sino, pintada entre os anos 330 e 320, com imagens do cenário de <i>Ifigênia em Táuris</i> , de Eurípides	99
Figura 2. Planta baixa do teatro de Epidauro	101
Figura 3. Planta baixa do teatro de Dioniso	102
Figura 4. Planta da estrutura do sistema panóptico	103
Figura 5. Alto-relevo em que o poeta grego Meandro (342-291) aparece segurando máscaras teatrais. Cópia romana do original grego feita entre o final do século I a.C. e o início do século I d.C.	109
Figura 6. Pintura do século IV demonstrando atores, máscaras e vestimentas	110
Figura 7. Face A do vaso <i>Skýphos</i> , pintado entre 520 - 510, por Heron: homens trajando indumentária hoplita montados em golfinhos em frente a um tocador de auletés	111

Figura 8. Face B do vaso <i>Skýphos</i> , pintado entre 520 - 510, por Heron: jovens montados em avestruzes em frente a um tocador de auletés	111
Figura 9. Jarro ático do século V: “Dança de Perseu”	140
Figura 10. Reconstrução do estado original do vaso “Dança de Perseu”	140
Figura 11. Mênade. Fragmento de cerâmica grega dos séculos VI a IV	166
Figura 12. Sátiro e Mênade. Fragmento de cerâmica grega dos séculos VI a IV	166
Figura 13. Detalhe de uma taça espartana, feita entre os anos 560 e 650, em que Atlas aparece sustentando a abóbada celestial e uma águia come o fígado de Prometeu	175
Figura 14. Antígone escoltada por dois guardas à presença de Creon. Detalhe de um vaso grego da segunda metade do século V	182
Figura 15. A morte de Penteu. Cerâmica ática de 480	190

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1 Entre <i>Os persas</i> e <i>As bacantes</i> : a seleção do <i>corpus</i>	16
1.2 Textos antigos, teorias modernas	18
1.3 Arqueologia das fontes e premissas metodológicas	21
1.4 Traduções	26
2. QUESTÕES DE TEORIA	34
2.1 A Estética da recepção	37
2.2 Hermenêutica trágica sob a perspectiva da Estética da recepção	41
2.2.1 Progressão dos horizontes de leitura	43
2.2.2 Estética produtiva e estética receptiva	49
2.2.3 Instâncias de controle e limites da teoria	53
2.2.4 A tragédia grega como obra aberta	56
2.2.5 Literatura engajada: a efetividade prática da tragédia grega	58
3. CONFORMAÇÃO DO REPERTÓRIO: CULTURA HISTÓRICA, JURÍDICA E ESTÉTICA	60
3.1 Contexto histórico e cultural das tragédias	63
3.1.1 Da tirania de Pisístrato à democracia de Péricles	64
3.1.2 Anatomia da tirania grega	67
3.1.3 Heroísmo grego: guerras externas e internas	71
3.2.4 Religião	74
3.2.4.1 Celebrando Dioniso	76
3.2.4.2 Sacrifícios	78
3.2.4.3 Funerais e homenagens póstumas	79

3.2 O direito na Grécia antiga	81
3.2.1 Do <i>oĩkos</i> (οἶκος) à <i>pólis</i> (πόλις): a laicização do direito	83
3.2.2 As instituições e o processo ático: <i>graphe</i> (γραφή) e <i>diké</i> (δίκη)	87
3.3.3 Direito e tragédia	91
3.3 Estética e tragédia grega	95
3.3.1 O espetáculo: elementos trágicos e condições de representação	97
3.3.1.1 O espaço teatral no processo de comunicação	98
3.3.1.2 O herói e o público	104
3.3.1.3 Máscaras e indumentária: projeções das personagens no público	107
3.3.1.4 O papel do coro	110
3.3.1.5 Diálogo, ação e poder catártico	112
3.3.1.6 Conflito dramático e dialética trágica	114
3.3.1.7 O sentido trágico	116
 4. ESTÉTICA PRODUTIVA: OS AUTORES	 118
4.1 Histórias de vida	120
4.2 A questão da autoria	123
4.3 Inclinações artísticas, filosóficas e jurídicas	127
4.4 Diálogos intelectuais e articulações ideológicas	134
 5. ESTÉTICA RECEPTIVA: OS LEITORES	 137
5.1 Os primeiros leitores	139
5.1.1 Espectadores pobres	141
5.1.2 Estrangeiros e metecos	142
5.1.3 Mulheres	144
5.1.4 Escravos	145
5.2 Recepção secundária	145
5.3 Competência receptiva	146
5.4 O papel do leitor: zonas de determinação e poética da negatividade	150

5.5 Função social da recepção	152
6. LEITURA SINCRÔNICA	155
6.1 As peças	157
6.2 Fontes e antecedentes míticos	162
6.3 Prognoses de leituras sincrônicas	167
6.3.1 <i>Prometeu prisioneiro</i>	168
6.3.2 <i>Antígone</i>	179
6.3.3 <i>As bacantes</i>	189
7. LEITURA DIACRÔNICA	201
7.1 Cartografia da recepção	202
7.1.1 <i>Prometeu prisioneiro</i>	203
7.1.2 <i>Antígone</i>	213
7.1.3 <i>As bacantes</i>	225
7.2 Concretização e intersecções entre sincronia e diacronia	232
7.2.1 <i>Prometeu prisioneiro</i> : a saga pelo direito como ciência da razão	234
7.2.2 <i>Antígone</i> : a eterna perquirição pelo direito ideal	237
7.2.3 <i>As bacantes</i> : entre os extremos do racionalismo e do irracionalismo jurídico	240
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
NOTAS	259
REFERÊNCIAS	280

1 INTRODUÇÃO

Meu interesse pelos estudos de Literatura Comparada e os diálogos entre o sistema artístico e o sistema jurídico entraram na minha trajetória acadêmica em 2010, quando iniciei um Curso de Extensão Universitária de “Inglês Jurídico”, ministrado pelo Professor Gentil de Faria, docente do Programa de Pós-Graduação. Logo surgiu um convite para assistir, na condição de aluno ouvinte, a algumas aulas por ele ministradas e, assim, conhecer os delineamentos teóricos desta instigante área dos estudos literários. Verbalizei o desejo de ingressar no Mestrado e, em contrapartida, recebi um acalorado incentivo. A admissão no programa não tardou a se consumir.

Minha relação com o direito e com a tragédia grega é bem mais antiga. Graduei-me em direito em 2001 e, alguns anos mais tarde, ingressei nos quadros da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo. Ao perceber a possibilidade de construir uma ponte entre a minha formação e a literatura, pude resgatar um fascínio que, desde pequeno, mantinha pela cultura e história dos gregos.

Quando ingressei no Curso de Mestrado, em 2012, com a proposta de estudar a imbricação entre mito, literatura e direito em *Édipo rei*, de Sófocles, sedimentou-se uma ponte entre a minha formação jurídica e a literatura trágica antiga. Concentrei minhas leituras na obra de pensadores modernos como Nietzsche, Lévi-Strauss, Foucault, Knox, Campbell, Eliade e Vernant. Do ponto de vista estritamente literário, aprofundei-me no estudo dos trágicos, notadamente na tragédia sofocliana. Defendi minha dissertação de Mestrado com o título final de “Confluências entre mito, literatura e direito em *Édipo rei*, de Sófocles”. O estudo tinha como principal objetivo identificar os fatores de conexão entre essas áreas do saber na tragédia grega, propondo reflexões em torno dessas disciplinas.

O Mestrado me trouxe o incentivo à interdisciplinaridade e também o contato com inovadoras vertentes da Literatura Comparada, em especial a Estética da recepção, por meio dos estudos de Jauss e Iser. A relação entre leitor e a literatura, baseada no caráter histórico e a textura aberta do teatro grego me incentivaram a repensar e inverter o eixo em que a dissertação de Mestrado havia sido estruturada, ou seja, no movimento de passagem do mito para a literatura trágica e como esta revelaria o direito, sobretudo por meio dos conceitos aristotélicos. Foi, portanto, uma investigação conduzida na direção texto-contexto e baseada na vertente do direito na literatura (*law in literature*), que tem como objeto o estudo da temática jurídica nos textos literários.

Esse o percurso acadêmico que me conduziu à preparação desta tese de doutorado, na qual procuro, por meio da conciliação entre textos antigos e uma teoria literária moderna, apresentar uma nova possibilidade de avaliação da tragédia grega. Dessa forma, proponho a investigação dos textos trágicos por mim selecionados com base no provável efeito provocado pelo espetáculo dramático nos primeiros espectadores, bem como do texto trágico na sucessiva geração de leitores. O estudo do direito na tragédia grega, em síntese, parte das contribuições fornecidas pela Estética da recepção, especialmente as teorias de Jauss sobre os horizontes no processo histórico das leituras, de Iser sobre o preenchimento dos vazios do texto e de Umberto Eco sobre a definição de obra aberta e dos limites da interpretação.

Muitas foram as razões de ordem teórica e prática que me impulsionaram a realizar uma investigação a respeito da leitura e da percepção do direito na literatura trágica grega utilizando-se dos instrumentais apresentados pela Estética da recepção. A reconstrução do direito grego antigo constitui atividade de elevada complexidade. A Grécia antiga possuía muitas formas de organização estatal e variadas instituições e pensamentos jurídicos, o que ocasiona diferenças marcantes entre as suas cidades-Estados, já que cada uma das dezenas de *pólis* (πόλις) era dotada de um sistema jurídico próprio. Além disso, os gregos antigos não se preocupavam em sistematizar as normas existentes, o que causa grande dificuldade para o ato de reminiscência, diante da carência de fontes documentais. Some-se a isso o fato de que o direito, entre os gregos, era raro na forma escrita, pois decorria da própria noção de justiça, a qual fazia parte da consciência coletiva do povo. Por conseguinte, os achados históricos envolvendo o direito grego antigo são raros ou se apresentam na forma de fragmentos esparsos, o que dificulta seu conhecimento, desencadeando o surgimento de inúmeras lacunas históricas. Assim, o estudo do direito na tragédia, mediante a adoção dos métodos da Estética da recepção representa uma forma de descobrir categorias e normatividades do direito grego, subsidiando os estudos de historiografia filosófica e do direito. O direito, assim como a literatura, resulta da produção humana e encontra-se vinculado ao tempo histórico em que a sociedade que o instituiu está inserida e, nesse contexto, a análise sincrônica e diacrônica da tragédia seria de grande relevância para a compreensão das leituras jurídicas iniciais e sucessivas. Objetiva-se, ainda, vencer o distanciamento entre presente e passado, mediante a reconstituição, por meio do texto trágico, do horizonte de expectativa e da recepção e dos prováveis efeitos das tragédias nos primeiros espectadores.

Mesmo tratando-se de obras clássicas que compõem o cânone literário, sua continuidade histórica depende de novas leituras. Somente por meio de uma indagação formulada por um leitor atual é que se torna possível a construção de um elo com os horizontes

do passado e alguma significação do texto para os dias de hoje. A concretização dos textos trágicos selecionados, nos termos das reflexões jausserianas, faria com que o direito grego deixasse de ser pensado como um direito meramente histórico e sem grandes repercussões na elaboração dos sistemas jurídicos da civilização ocidental, passando, também, a ser dotado de um significado prático para a vida do homem contemporâneo. A tragédia grega servirá como algo a mais do que um prazer meramente artístico. Por meio de uma nova percepção da realidade, o leitor estaria apto a criar novos horizontes de expectativa. Desse modo, esta tese também não carece de relevância social, pois contribuirá no sentido de obter uma “reambientação” das categorias jurídicas do direito grego para o nosso contexto jurídico, social e cultural. As investigações também auxiliam na caracterização do leitor ideal para o estudo do direito na tragédia.

Além de promover a leitura e a percepção do direito na tragédia grega segundo as definições, princípios e metodologia oferecidas pela Estética da recepção, objetiva-se delinear um novo esquema de leitura do fenômeno jurídico no texto trágico, concentrado no preenchimento dos vazios do texto e no cruzamento entre análises sincrônicas e diacrônicas, mediante uma participação mais incisiva do leitor. Necessariamente a caracterização do leitor do direito na tragédia e os limites da abordagem recepcional aplicada ao texto trágico tornam-se vias obrigatórias para atingir esses objetivos.

Todos esses motivos me levam a acreditar que este estudo pode resultar em um importante material de consulta e pesquisa para todos que lidam de uma maneira ou de outra com o assunto, vale dizer, acadêmicos de Letras, de Direito, de História e de outras áreas das ciências humanas, escritores, críticos literários, magistrados, advogados e pesquisadores em geral, que podem estar incluídos na instância de leitores ideais da tragédia.

É, portanto, a partir dessa perspectiva moderna de estudos comparados, interdisciplinares e de recepção estética que a análise da literatura grega clássica, centrada nas três tragédias selecionadas será promovida, evocando-se outras obras, aproximando-as e colocando-as em paralelo com a tragédia grega, buscando preencher vazios, inter-relações e interpretações atualizadas.

1.1 Entre *Os persas* e *As bacantes*: a seleção do corpus

Atualmente, quando falamos em literatura trágica grega, estamos nos referindo às obras conservadas de três grandes dramaturgos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Modernos estudos

helênicos acenam para a riqueza da articulação e do diálogo intelectual entre as obras dos “três grandes”, no sentido de propiciar novas respostas e novas operações para a inteligência da cultura grega. Os projetos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides são originais e, ao mesmo tempo, diferentes por força das inclinações distintas de seus pensamentos. Em Ésquilo vemos o teatro como uma representação marcadamente religiosa e a fatalidade cega, a moira (μοῖραι, *moîrai*), o destino individual de cada um. Suas tragédias costumam apresentar discussões sobre o exercício do poder na cidade. Em Sófocles, temos um teatro antropocêntrico, centrado na razão humana - logos (λόγος), em que os deuses atuam à distância, por meio de oráculos e adivinhos. Seu teatro, no mais das vezes, trata da relação entre o cidadão e o poder estatal. Em Eurípides, temos a dicotomia plena entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses e a força da paixão - éros (ἔρως, *érōs*). É um teatro humanizado e psicológico. Dessa forma, apesar de suas vidas se entrecruzarem, suas obras refletem inclinações artísticas e ideológicas bastante diferentes.

Ésquilo, Sófocles e Eurípides teriam elaborado juntos um total de 302 peças. Das 90 peças escritas por Ésquilo, apenas sete sobreviveram. Sófocles, por outro lado, teria escrito 120, subsistindo também apenas sete, além de fragmentos de um drama satírico. Eurípides é o dramaturgo que tem mais tragédias conservadas, pois de um total de 92, nos legou 17, além de uma peça sem dúvida apócrifa e um drama satírico. Logo, das 302 peças escritas pelos “três grandes”, sobreviveram 32 tragédias (sem contar os dramas satíricos).¹

O caminho para se chegar à delimitação do *corpus* de pesquisa teve início com a formação de uma lista abrangente de todas as tragédias gregas que nos foram integralmente legadas, desde a mais antiga, *Os Persas*, de Ésquilo, até a mais recente, *As bacantes*, de Eurípides, o que corresponde, como dito, a um total de 32 dramas. Depois de minuciosa análise, fundada em critérios de inclinação jurídica e ideológica, concluí que *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo, *Antígone*, de Sófocles e *As bacantes*, de Eurípides são textos que concentram acentuada carga de valores ideológicos, jurídicos e contextuais próprios de cada dramaturgo. *Prometeu prisioneiro* revela as experiências de Ésquilo na defesa da democracia (δημοκρατία, *dēmokratía*) e na luta na guerra, o que fez com que a tragédia centrasse no aspecto libertador e na fé no direito. Bem representa o motivo predominante nas peças de Ésquilo a respeito do exercício do poder no horizonte da *pólis*. *Antígone* demonstra a recepção do racionalismo sofista e da laicização do direito, valorizando o humano em detrimento do divino e a questão dos deveres opostos. Sua leitura impõe, obrigatoriamente, a necessidade de perquirir a respeito da razoabilidade e justiça de toda e qualquer regra do direito, bem como evidencia um mote presente em quase todos dramas sofocleanos: a relação entre o cidadão e o Estado. *As bacantes*, por último, é dotada de inspiração religiosa, concentrada em um conjunto de ritos orgiásticos

do culto a Dioniso que eram contrários às normas sociais e costumeiras. A tragédia traz como pano de fundo um tema bastante caro a Eurípides: a dicotomia entre o humano e o divino.

1.2 Textos antigos, teorias modernas

A escolha entre textos antigos e textos modernos constitui uma tarefa que reativa a antiga querela entre antigos e modernos. O conflito de geração que impulsionou “modernos” contra “antigos” existe desde a Antiguidade: Horácio e Ovídio já se lamentavam do prestígio dos escritores antigos. Com a obra de Cassiodoro (490 - 581 d.C.), estadista e escritor romano, a querela foi apresentada como a oposição entre um modelo exemplar, a cultura greco-romana pagã e um modelo atual, a cultura cristã. Essa oposição esteve presente durante o Império Carolíngio, durante o século IX: os antigos eram os autores da antiguidade greco-romana e os modernos eram os autores cristãos. De um lado, os antigos tidos como os mestres da cultura clássica e, de outro, os modernos, uma espécie de discípulos. Durante a Idade Média, a dicotomia entre antigos e modernos continuou a separar os autores greco-latinos da Antiguidade dos autores cristãos.² Ainda durante a Idade Média, no século XIII, o conceito de “antigos” afastou-se da Antiguidade greco-romana e foi transferido aos fiéis da Antiga Aliança ou aos Padres da Igreja. Com isso, o conflito deixou de ser um antagonismo entre autores cristãos e pagãos para se tornar um antagonismo entre padres e filósofos. No final do período medieval, começou a se esboçar a noção do aperfeiçoamento do antigo pelo novo, face à possibilidade que tinham os modernos de glosar textos antigos e de enriquecer o seu sentido. Com o advento do Renascimento, a Idade Média passou a ser vista como uma época de trevas e de escuridão, enquanto a nova época representava um período de luz. A consciência da modernidade dos Renascentistas negava seu passado mais recente, pois o tempo medieval era visto como barbárie. Os humanistas redescobriram o ideal de perfeição dos autores gregos e romanos e passam a imitá-los. Durante o classicismo francês (século XVII) surgiu o célebre “paralelo do antigo e moderno” liderado por Charles Perrault, que protestava contra o preconceito contido na relação de mestre e aluno existente na querela. Em outras palavras, os modernos seriam os verdadeiros “antigos”, na medida em que as gerações posteriores seriam herdeiras dos conhecimentos das anteriores. O Iluminismo francês inaugurou uma nova etapa na querela devido aos avanços da ciência, da filosofia moderna e das ideias de Copérnico e Descartes. O progresso trouxe à tona a noção de futuro e o olhar deixou de estar voltado para o passado. Reforça-se a afirmação da superioridade dos modernos sobre os antigos. O surgimento da

estética romântica no século XIV trouxe à tona outra dicotomia: classicismo e romantismo. A consciência de modernidade dos românticos é a de que eles próprios serão os antigos. Assim, os românticos de hoje serão os clássicos de amanhã. Com essa nova dicotomia, multiplicaram-se as imagens estilizadas que representam a Antiguidade: a imagem heroica da vida pública da *pólis* grega e da república romana ao lado da imagem sentimental da beleza das ruínas.

A motivações e interesses que levam o leitor a escolher uma obra antiga ou moderna são sempre fundamentais para a correta e adequada compreensão de qualquer texto. Em meio ao embate geracional, minha escolha pelos antigos, mais precisamente pelos gregos e sua tragédia, nasceu, não apenas de uma experiência estética e histórica, como também de autêntica vocação. Poderiam me perguntar qual o sentido de ler, nos dias de hoje, obras do passado? Em primeiro lugar, os textos que nos foram legados pelos gregos, especialmente os de Homero e dos dramaturgos do século V, representam o alicerce de toda a cultura ocidental e optar por sua leitura reforçam nossa identidade e pertença cultural. Quero dizer que a opção pelos antigos constitui uma forma de compreensão de nós mesmos, dentro de uma determinada cultura. Afinal de contas, somos produto de todas as épocas anteriores. Em segundo lugar, no caso específico da tragédia grega, por ter como matéria-prima o mito, pode ser relida, reconfigurada e adaptada em qualquer período histórico, tornando-se atual a cada nova leitura, sem contudo esgotar-se. Ela pode ter interpretações renovadas, em razão da época vivenciada pelo intérprete ou de acordo com o seu conhecimento sobre o objeto de estudo. A tragédia grega vaga através dos séculos e está sempre de volta para nos fortalecer e auxiliar na reflexão dos problemas do presente com base nas experiências passadas, fazendo, contudo, as necessárias distinções entre os tempos. Encontro em Jauss outro argumento destinado a ressaltar o valor do estudo de obras distantes, estética e historicamente, especialmente em virtude da mudança do horizonte de expectativas que elas provocam:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas (1994, p. 31-32).

O estudo de qualquer texto literário pode ser promovido sob os mais variados ângulos, sendo que um deles consiste no vínculo entre a literatura e a teoria, que consiste tanto no estudo e sistematização da literatura como área de conhecimento, como também como modo de análise de um texto literário. Os modelos e métodos teóricos modernos destinados à investigação da literatura costumam ser centrados no autor (geralmente de inspiração biográfica, psicológica ou psicanalítica), no leitor (investigação sobre a recepção estética e histórica da obra), no texto (como o formalismo russo e o *new criticism*), no contexto (interpretação sociológica, novo historicismo, ciências da cultura e pós-colonialismo) ou no código (desconstrutivismo, *close reading* e semiótica literária).

São muito apropriados os ensinamentos de Iser, extraídos de sua obra *How to Do Theory*, sobre as vantagens das teorias modernas. Segundo o autor, as teorias modernas, conforme seus respectivos critérios, oferecem “uma oportunidade para a elevação da consciência, refinar as faculdades perceptivas e transmitir conhecimento infalsificável” (... an opportunity for a heightening of awareness, a refining of perceptive faculties, and a conveying of unfalsifiable knowledge), além de “explicar a função social e antropológica da arte” (... to explain the social and anthropological function of art) e “mapear a imaginação humana, que é, afinal, o último recurso que os seres humanos têm para se sustentar” (... charting the human imagination, which is after all the last resort human beings have for sustaining themselves; p. 9).

Meu objetivo, em especial, é conciliar textos antigos da tragédia grega clássica, com uma abordagem teórica centrada no polo receptivo: a Estética da recepção, germinada entre os anos 1960 e 1970, como resultado da hermenêutica filosófica de Heidegger e Gadamer, por meio de discussões propostas pelos teóricos da Escola de Konstanz, especialmente por Jauss e Iser. Como demonstrarei ao longo desta tese, trata-se de uma abordagem adequada para se alcançar o sentido mais provável de um texto antigo, ou seja, aquele que o espectador concebeu no tempo de sua primeira fruição, bem como para se aferir as recepções ao longo da evolução das leituras através das gerações.

A análise sincrônica ou não histórica refere-se tanto ao conjunto de leituras contemporâneas à recepção originária do texto ou ao conjunto de leituras realizadas em um determinado período. Considerarei, sob essa faceta, apenas a primeira hipótese, ou seja, a recepção da tragédia grega pelo seu público originário. Dessa forma, sempre que falar em “sincronia” quero me referir à reconstrução de uma provável recepção e efeitos por parte dos primeiros espectadores, o que constitui um trabalho investigativo, decorrente da análise cerrada do texto e do contexto sociocultural e jurídico. Dessa forma, ela impõe ao estudioso a imersão

numa espiral de temas com o objetivo de possibilitar o preenchimento dos pontos de indeterminação, vazios e lacunas existentes na tragédia. Em contrapartida, a compreensão diacrônica ou histórica decorre da análise das leituras realizadas dentro de uma cadeia de recepções, daí resultando um melhor entendimento da obra trágica, já que a compreensão dos primeiros leitores pode ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, descortinando o modo como foram percebidas a obra e os pensamentos nela contidos. A tese também se voltará para os prováveis efeitos das tragédias estudadas na vida prática de seus receptores primários e de todos aqueles que se situam ao longo da cadeia geracional receptiva. Será preciso buscar ferramentas que nos permitam compreender os efeitos práticos gerados pelo texto na vida do público primeiro e nas gerações ulteriores de intérpretes/leitores.

1.3 Arqueologia das fontes e premissas metodológicas

Sete obras, em especial, serviram de principal suporte teórico a esta tese, uma de Jauss, duas de Iser e quatro de Umberto Eco.

Em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss (1994) propõe sete teses sobre um novo modelo de história da literatura. Esta obra me serviu como parâmetro teórico para explorar as reações às três tragédias selecionadas por leitores situados em diferentes situações históricas. Evidencia, em outras palavras, que a literatura é indissociável da história e dos processos sociais, assinalando, ainda, para a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre o nosso tempo e o tempo do autor. Já a obra de Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999a), foi importante para se aferir o impacto causado pelas tragédias aos seus leitores implícitos, a necessidade de preenchimento dos vazios e a resposta estética no ato da leitura. Outra obra de Iser que não poderia deixar de ser mencionada, pois crucial para elucidar questões terminológicas, notadamente pelo capítulo sobre a Estética da recepção, é *How to Do theory*, uma espécie de manual teórico sobre os mais destacados movimentos teóricos-filosóficos do século XX. Em suas próprias palavras, “o livro é uma antologia de proposições teóricas fundamentais” (the book is an anthology of key theoretical statements; 2006, p. VIII).

Enfim, as obras de Eco, *Lector in fabula* (1985), *Os limites da interpretação* (1999), *Interpretação e superinterpretação* (1993) e *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (2005), serviram-me para caracterizar a tragédia como obra aberta, delimitar os limites da abordagem estético-receptiva, os defeitos dos processos de superinterpretação e a distinção entre “interpretação sã” e “interpretação paranoica”.

Além desses livros, destaco a coletânea de textos escritos pelos expoentes da teoria da Estética da recepção, *A literatura e o leitor: textos de Estética da recepção*, compilada por Luiz Costa Lima. Foram-me úteis, especialmente os textos "O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis", de Jauss e "A interação do texto com o leitor", de Iser. Foi a primeira edição dessa antologia, datada de 1979, que permitiu ao público brasileiro conhecer a abordagem da Estética da recepção. Também fiz uso do ensaio "Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica" (1999b) escrito por Iser e integrante da coletânea *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Enfatizo, ainda, a importância da obra *Estética da recepção e história da literatura*, de Regina Zilberman, que apresenta um profícuo compilado das teses da teoria receptiva, bem como de outras vertentes a ela associadas.

Também consultei Gadamer (*Verdade e método*, 2008) e Heidegger (*Ser e tempo*, 2009), teóricos cuja hermenêutica influenciou, em grande parte, as teses da escola da Estética da recepção. O primeiro desenvolveu uma hermenêutica destinada à compreensão das ciências do espírito, para além de sua autoconsciência metodológica, associadas ao conjunto de experiências do mundo. O segundo instituiu a ideia de compreensão fundamental, ou seja, a compreensão é inerente à existência. Heidegger considera o homem como um participante ativo no mundo das coisas.

É bem verdade que, em tema de compreensão do teatro grego, muito se tem escrito ultimamente, especialmente sobre a natureza do relacionamento entre teatro e sociedade ateniense, merecendo destaque os estudos de Vernant e Vidal-Naquet, Foley, Lesky, Knox, Segal, dentre outros. Oliver Taplin, Edith Hall e Lorna Hardwick são famosos por otimizar nossa compreensão sobre o lugar do teatro na sociedade grega antiga e pelo estudo da cultura grega em épocas subsequentes. A denominada "recepção clássica" refere-se às maneiras pelas quais a cultura, a história e o teatro antigos informaram épocas posteriores. Existem muitos estudos sobre a performance e a recepção, esta última no sentido de "influência" ou "impacto" da tragédia em outros atores e obras ou, ainda, do fenômeno da "passagem" dos textos. Tais estudos, segundo Hall em "Towards a Theory of Performance Reception"³ (2010a, p. 10), têm sido convencionalmente chamados de "tradição clássica", "pós-vida da Antiguidade" ou "recepção da Grécia e Roma antigas". Raros, no entanto, são os estudos que se referem propriamente à aplicação da Estética da recepção nos termos formulados pelos teóricos de Konstanz. Dentre todos, por versarem sobre aspectos cruciais para o descortinamento do fenômeno receptivo em termos sincrônico, utilizei-me dos seguintes textos: o artigo "Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis", do renomado classicista britânico, Taplin, em que ressalta a importância em se considerar o público no processo hermenêutico da tragédia; o

ensaio “Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama”, em que Ruffell analisou a resposta emocional do público, bem como seu poder de promover reflexões e discussões ideológicas e de convenção; e a inovadora obra de Roselli, intitulada *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, que trata do público do teatro grego, fundada em corrente ampliativa da audiência teatral, desafiando, com isso, as interpretações mais ortodoxas sobre o tema.

A contextualização é essencial para a leitura adequada da tragédia grega e uma das formas de se contextualizar consiste em promover a correlação da obra com a “série histórica” da qual faz parte. Assim, muito do horizonte de expectativas do espectador primeiro da tragédia se encontra nas obras dos grandes pensadores e historiadores da época. Cotejei os textos que fazem parte do *corpus* desta tese com outras obras dos próprios autores, como também com textos históricos e filosóficos escritos por aqueles que viveram sob as mesmas circunstâncias e condições históricas, como é o caso de *A República, Política* e *As Leis*, de Platão, fundamentais para a compreensão da estrutura estatal e da legislação idealizada pelo filósofo e *A Política* e a *Constituição de Atenas* (essenciais para a compreensão da vida e história política de Atenas, desde a restauração da Constituição democrática após a queda da tirania até o fim da Guerra do Peloponeso) e *Poética* (fundamental para melhor entender a origem, a evolução do gênero trágico e termos que compõe o respectivo vocabulário crítico) de Aristóteles; *Histórias*, de Heródoto, que registra importantes circunstâncias das guerras entre gregos e persas; e a *História da guerra do Peloponeso*, de Tucídides, que narra os acontecimentos ocorridos durante a Guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta. A arte pictórica grega, representada por pinturas em vasos, estátuas e afrescos, em muitos momentos representou uma forma de encontrar algumas referências sobre a organização do teatro e outros aspectos apresentados ao público da época. Procurei superar a dificuldade das fontes de cognição do direito grego principalmente por meio do precioso compendio de Arnaoutoglou, *Leis da Grécia antiga*, que abrange vasta área de atividade legislativa das cidades-Estados gregas por oitocentos anos de pesquisa, desde Drácon e Sólon, passando pelo glorioso período de Péricles, até o século II d.C. Foram também importantes, os discursos de Demóstenes especialmente o *Contra Timócrates* por ter sido escrito quando o orador prestava serviços de logógrafo⁴ e por conter questões específicas sobre o processo legislativo na democracia ateniense em oposição ao regime tirânico. Também utilizei *Contra Mídias*, *Contra Andrócion*, *Contra Conon* e *Contra Aristócrates*, com o objetivo específico de demonstrar a amplitude da *hýbris* (ὑβρίς, *húbris*) entre os gregos, assim como o *Contra Neera*, que apesar de conservado como parte do *Corpus Demosthenicum*, tem sua autoria atribuída, pela maioria dos especialistas contemporâneos, a Apolodoro, orador ateniense

(cf. CURADO, p. 11). As fontes não-jurídicas também foram essenciais. Dentre as fontes literárias, cito as grandes epopeias de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e alguns fragmentos de poemas atribuídos à Sólon, como é o caso de *Elegia às musas* e *Eunomia*, respectivamente F4W e F13W. Como ensina Lopes, na Grécia antiga, havia o costume de aprender de cor textos legais, assim como os poemas de Homero que “eram ensinadas como poemas, de modo que todo ateniense bem educado terminava por conhecer sua tradição político-jurídica comum. A literatura ‘jurídica’ era fonte de instrução e prazer” (p. 34). Dentre as fontes históricas, as *Histórias*, de Heródoto e a *História da guerra do Peloponeso*, de Tucídides, donde colhi importantes relatos e descrições sobre o regime tirânico de governo; já dentre as fontes filosóficas, temos os numerosos textos atribuídos aos grandes filósofos, como Platão e Aristóteles.

O fato de a Estética da recepção albergar o estudo da história da sociedade em que a obra foi produzida, como também do vocabulário específico de sua época, torna necessária a pesquisa tanto o texto como o contexto da obra. O conhecimento dos elementos geradores da tragédia grega revela-se como sendo de crucial importância para se realizar a leitura sincrônica, bem como para se desvendar as funções produtivas e receptivas da obra ao longo da história. Nesse sentido, a compreensão sincrônica das tragédias selecionadas demanda a recuperação do contexto histórico e cultural de produção, dos conflitos de natureza jurídica e política, das conjunturas em que as tragédias foram escritas, das circunstâncias de vida dos tragediógrafos e de seus pensamentos e interesses intelectuais, do vocabulário jurídico incorporado ao texto.

Quando falo em elementos biográficos e contextuais dos tragediógrafos, não analisarei, ao menos diretamente, a intenção autoral, pois seguindo a abordagem receptiva, objetiva-se o efeito provocado no receptor (espectador ou leitor) pelo texto. Quero dizer, portanto, que o fator preponderante desta tese se concentrará na relação dialética entre texto e leitor. Entretanto, é preciso convir que o conhecimento acerca da vida e do modo de pensar dos dramaturgos torna-se muito bem-vindo para a reconstrução do efeito provocado pela representação teatral no primeiro público. É preciso, acima de tudo, reconhecer a existência de uma inevitável e inextrincável relação entre os processos produtivos e receptivos da leitura.

Quanto ao tipo de abordagem, será adotada a Literatura Comparada, não só por meio do diálogo entre textos de diferentes literaturas, autores e obras, como também do estudo das relações entre a literatura e o direito. Uma das formas de comparar decorre da Estética da recepção: a obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípides representa a projeção deles enquanto leitores da sociedade e das instituições jurídicas de sua época. A investigação do direito na tragédia deverá obedecer a dois métodos: em primeiro lugar deverá ser reconstruído um provável

processo de percepção dos sentidos pelos primeiros leitores/espectadores para, em seguida, reedificar a dinâmica histórica do texto, respeitando a tradição acumulada do desenvolvimento histórico-jurídico das tragédias. Inicialmente, analisei o horizonte de compreensão do passado, obtido mediante o estudo da situação histórica, cultural, jurídica e estética a que o texto trágico se refere (*aspecto sincrônico*). Em seguida, detalhei os horizontes de compreensões posteriores, ou seja, os sentidos ético-jurídico-político que foram atribuídos às tragédias estudadas ao longo da história (*aspecto diacrônico*).

Diacronicamente, procurei catalogar a evolução das formas como as tragédias foram lidas e interpretadas por seus diferentes leitores dentro da cadeia de recepção, conferindo-se destaque às diferentes reações provocada pelo texto em cada contexto. Estabeleci, para tanto, uma cronologia dos grandes interpretes e leitores. Ressalto que, ao selecionar os leitores da cadeia diacrônica ou histórica, prezei como critério, a igualdade de magnitude entre as fontes citadas. Por isso, ao realizar a cartografia da recepção diacrônica, procurei selecionar filósofos e literatos estrangeiros da maior envergadura que interpretaram as tragédias estudadas. Fica a ideia para estudos ulteriores sobre grandes leitores brasileiros da tragédia grega clássica, pois as aqui produzidas são dotadas de grande importância acadêmica e científica. Destaco, por ser oportuno, que embora haja numerosos livros, artigos e ensaios sobre as tragédias estudadas, são raros os trabalhos de conjunto, que englobem a evolução das leituras e interpretações dos dramas ao longo do tempo, apresentando um “material das tragédias”.

Ainda sob o aspecto da leitura diacrônica, um limite concreto importante consiste em delimitar a geração de leitores a ser destacada, pois seria materialmente impossível mapear toda a cartografia da recepção da tragédia desde a sua primeira leitura, que ocorreu há mais de 2.500 anos, até os dias de hoje. Dessa forma, embora apresente um panorama geral sobre as principais linhas de leitura do *corpus* literário, passando brevemente pelo pensamento antigo, medieval e renascentista, me concentrei nas leituras e interpretações mais relevantes ocorridas a partir do século XVIII. Leitores quinhentistas, seiscentistas e setecentistas, apesar de importantes não só às tragédias, mas à construção de um campo de reflexões sobre elas, apenas foram lembrados na sucinta periodização global da recepção de cada texto. Considerei nas reflexões de cada leitor os elementos que enriqueceram a leitura histórica das tragédias, por meio da soma de interpretações e significações a elas atribuídas. Talvez me critiquem ou censurem por deixar de incluir determinado autor ou mesmo por limitar temporalmente o estudo diacrônico das leituras. Contudo, a história da recepção das tragédias jamais poderia abranger a soma arbitrária de todas as leituras e interpretações realizadas, devendo limitar-se às leituras mais importantes e academicamente aceitas, deixando de lado leituras ínfimas e de autores pouco expressivos.

Ademais, não se trata de um estudo de evolução histórica das leituras e interpretações das tragédias, mas como a Estética da recepção pode ser útil para reconstruir uma provável recepção pelos primeiros leitores, aclarar a forma como as tragédias foram recebidas dentro de uma cadeia de recepção, bem como facilitar a compreensão dos seus efeitos práticos.

Outro fato digno de menção é que somente leituras que considerem o *enfoque ético-jurídico-político* serão por mim consideradas, pois relacionadas ao objeto desta tese. Por esse motivo, a título exemplificativo, exclui leituras puramente formalistas ou de base psicanalítica. Além disso, procurei dedicar-me às leituras dualistas, polarizadas ou dicotômicas, isto é, aquelas que trazem como tema central o conflito interno ou intrínseco de forças, a contraposição entre direitos e deveres, envolvendo aspectos morais, jurídicos e políticos. Interpretações dessa natureza, focada na dialética entre opostos, são as que predominaram entre os leitores da tragédia.

Em síntese, sob o aspecto sincrônico deverá ser considerado o *teatro grego encenado* e a recepção, bem como prováveis efeitos por parte dos *primeiros espectadores das tragédias*, reconstruídos pelo texto das peças, por meio do trabalho de um leitor modelo. Contudo, os textos das tragédias, por si só, não podem servir como parâmetro absoluto para estabelecer o efeito da tragédia no público primeiro, razão pela qual devem ser acrescidos pela somatória de dados históricos, arqueológicos e literários. Por outro lado, a análise diacrônica concentrar-se-á nos sentidos ético-jurídico-político atribuídos pelos leitores insertos na cadeia de recepção formada a partir do século XVIII, ao *texto escrito* (não encenado) das tragédias.

Duas pequenas observações, sob esse tópico, ainda se fazem necessárias. A primeira delas se refere aos dados cronológicos apresentados ao longo deste trabalho. Todas as datações seguiram o calendário Gregoriano e são a.C., a menos que se indique o contrário ou quando essa indicação decorrer do próprio contexto histórico comentado. A segunda é relativa à tradução das obras citadas não vertidas para o português. Optei por transcrever, no corpo do texto, minha tradução livre e, em nota de rodapé, a versão original, salvo quando fragmentado o trecho citado, quando então incorporei ao próprio texto, entre parêntesis.

1.4 Traduções

A tradução de textos literários antigos não é tarefa fácil. Se por um lado, as línguas clássicas exigem do tradutor o conhecimento do léxico e da gramática da língua⁵ traduzida, de outro, o afastamento temporal e espacial desses textos impõe o prévio conhecimento de cultura

do passado grego, da história, da política e da mitologia, com o objetivo de preencher diversas lacunas.

A enorme variedade de manuscritos e as inúmeras variantes entre eles evidenciam os percalços encontrados pelos tradutores para o desempenho de seu mister. Vernant e Vidal-Naquet ressaltam que o trabalho dos historiadores (o que a toda evidência se aplica ao trabalho dos tradutores) é similar a uma “empresa de decapagem” e ao comentar a tragédia sofocliana, enfatizam que “glosadores antigos e filólogos modernos acumularam em torno do texto toda uma série de camadas de interpretações e correções sucessivas que é preciso eliminar, como se descasca uma cebola, para atingir a nudez do texto de Sófocles” (p. 318).

Lefevere (2007) discute o conceito de tradução como reescritura. Segundo ele, a tradução não opera apenas no nível das palavras ou do texto, mas da cultura e da história. O tradutor, assim, deve escolher o texto e tomar decisões interpretativas; isso tudo depende do contexto sociocultural. Com isso, a tradução seria um dos mais poderosos tipos de reescrita em razão de se dar a nível transcultural. A tradução de textos clássicos antigos, portanto, não se limita à mera passagem de um sistema linguístico para outro, pois o tradutor deve conhecer a cultura total da comunidade a que pertence a língua, devendo esta unidade cultural ser entendida como “o conjunto de atividades e de instituições através das quais essa comunidade se manifesta” (MOUNIN, p. 214). Cada palavra ou conjunto de palavras traz consigo uma visão de mundo ou um pensamento. Segundo Funari, no específico caso da tragédia grega, duas questões adicionais se apresentam: “o caráter poético do texto e o contexto histórico, distante e diverso” (2001, p. 307). Assim, o tradutor deve sempre ter em mente que os vocábulos gregos antigos possuem significado múltiplo e o contexto sociocultural de produção do texto.

Entre nós, Barbosa (p. 89-90) ensina que existem duas vertentes de tradução dos textos gregos clássicos: uma que mantém toda a erudição da literatura antiga, sobretudo através da adoção de um léxico rico, com prejuízo do ritmo e da oralidade do texto teatral; e outra que manifesta a necessidade de adaptar o texto para uma plateia, ou seja, privilegia o ato de encenação, em detrimento da leitura, tornando-o mais popular. As peças objeto desta tese, já foram traduzidas para o português sob as duas vertentes, tanto em verso como em prosa.

Todas as tragédias de Ésquilo foram traduzidas para o português, em especial *Prometeu prisioneiro*, cuja mais antiga tradução é a de D. Pedro II, que a traduziu diretamente do grego. A versão do erudito imperador foi feita de próprio punho em manuscrito datado de 14.04.1871 e encontra-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. As traduções subsequentes foram elaboradas pelo Barão de Paranapiacaba, em 1907 e por Ramiz Galvão, o Barão de Ramiz, em 1909, ambas baseadas na versão em prosa de Dom Pedro II. Seguiram-nas as traduções de

Bazílio Telles (1914), Jaime Bruna (1964), Malhadas e Moura Neves (1977), Melro (1984), Torrano (1985 e 2009), Sottomayor (1992), Vieira (1997) e Kury (2006). É possível notar diferenças de tradução da tragédia logo no título: enquanto alguns o traduziram como “Prometeu acorrentado” (Barão de Paranapiacaba, Malhadas e Moura Neves e Kury), outros como “Prometeu prisioneiro” (Torrano e Vieira), “Prometeu agrilhado” (Bazílio Telles, Melro e Sottomayor) e, outros ainda, como “Prometeu encadeado” (D. Pedro II e Ramiz Galvão). Vieira ressalta as várias formas como o título da peça foi traduzido e assevera ter se baseado na tradução de Jaa Torrano:

O título da peça tem sido traduzido diferentemente em português: *Prometeu Encadeado* no manuscrito imperial de D. Pedro II; *Prometeu Acorrentado*, pelo Barão de Paranapiacaba (Imprensa Nacional, 1907) e por Mário da Gama Kury (Jorge Zahar, 1993); *Prometeu Agrilhado*, por Bazílio Telles (Lelo & irmão, 1914) e por Ana Paula Sottomayor (Edições 70, 1992). Utilizo o título *Prometeu acorrentado*, que aparece também na tradução de Jaa Torrano (Roswitha Kempf, 1985) [2007, p. 139, nota 2].

As tragédias de Sófocles já foram traduzidas diretamente do grego para praticamente todas as línguas ocidentais. Com relação a *Antígone*, uma das mais famosas traduções em nível mundial é a do poeta e romancista alemão Friedrich Hölderlin, que ao transcrever os versos gregos realizou um verdadeiro estudo filológico estabelecendo conexões entre a estrutura do verso grego e o estilo moderno.⁶ Dentre as traduções brasileiras feitas diretamente do grego, destacam-se a de Haroldo de Campos (1967) dos 161 versos iniciais de *Antígone*, trabalho feito a partir da tradução de Hölderlin. Sobrevieram as traduções integrais de Guilherme de Almeida (1952), Mário da Gama Kury (1989), Donald Schüller (1999), Domingos Pascoal Cegalla (2001), Lawrence Flores Pereira (2006) e Trajano Vieira (2009). Das traduções portuguesas, merecem destaque as de António Manuel Couto Viana (1970), Fernando Melro (1973) e Maria Helena da Rocha Pereira (1997).

Embora a emagadora maioria dos tradutores tenham optado por traduzir o título da tragédia como “Antígona” (Schüller, Cegalla, Kury, Lawrence Flores Pereira, Maria Helena da Rocha Pereira, Viana e Melro), entendo que a tradução mais adequada seja a de Vieira, pois como ensina o próprio tradutor, em grego, o nome da heroína é Ἀντι-γόνη, que significa “Antinata” ou “Antigerada”, uma palavra composta da preposição Ἀντι (*anti*), “de encontro a”, “contra” e do substantivo γόνη (*gonê*), “ação de engendrar” e, no sentido passivo, “descendente”, “filho”.

Nem todas as tragédias de Eurípides foram traduzidas para o português, não existindo, até o momento, uma coletânea completa de todas as tragédias. *As bacantes* foi traduzida, entre

nós, diretamente do grego, por Mário da Gama Kury (1993), Eudoro de Sousa (1974), Torrano (1995) e Trajano Vieira (2003). Dentre as traduções portuguesas, merecem destaque as de Natália Correia (1969), Maria Helena da Rocha Pereira e Maria de Fátima M. Machado (1973) e Fernando Melro (1983).

Todos os tradutores, brasileiros e portugueses, deram o título de *As bacantes* aos seus trabalhos, com exceção de Torrano, que atribuiu à sua tradução o título *As Bacas*. No ensaio “Traduzindo Bakxai por As Bacas”, Torrano apresenta algumas reflexões sobre sua solução de tradução:

Ao traduzir a tragédia *BAKXAI* de Eurípides, a opção de transpor o nome *BAKXAI* por *As Bacas* visa reproduzir em português o jogo metamórfico da epifania do Deus Baco, que, “mudada a forma de Deus na de mortal” (Eur. *Ba.* 4), manifesta-se tanto na figura de homem como chefe do seu tiaso quanto nas figuras de mulheres como integrantes do seu tiaso. A meu ver, essa variação do nome divino *Bákkhos/Bákkai* constitui uma imagem léxica da natureza metamórfica das epifanias do Deus e por isso deve ser preservada na tradução. Nenhum tradutor lusófono, antes ou depois de minha primeira tradução, atentou para esse valor icástico do título desta tragédia, porque suas traduções têm outros e diversos propósitos (2019).

A opção de Torrano, quando comparada com os demais tradutores, parece-me mais próxima do nome em grego da tragédia: *Βάκχαι*. Dessa forma, além de se atentar para a natureza metafórica do nome de Dioniso, Torrano também se preocupa em reproduzir com fidelidade e exatidão o nome original da tragédia, ao contrário do que fizeram os demais tradutores que optaram por substituir o nome grego antigo pelo equivalente latino “Bacante”.

A escolha de uma boa tradução constitui um aspecto muito importante para a recepção da obra literária, bem como para o sucesso deste estudo, já que o tradutor pode ser considerado um novo criador do texto. Lefevere, após enfatizar a relevância do papel daqueles que recriam a literatura, ao salientar que são, no presente, “corresponsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada” (p.13), ressalta que a reescritura influencia a recepção das obras literárias e, até certo ponto, com finalidade ideológica, pois “reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época” (p. 23).

Com o escopo de conferir uniformidade à metodologia e aos critérios operatórios de tradução, busquei por tradutores que tenham traduzido para o português as três peças que compõe o *corpus* desta tese, no caso, Mário da Gama Kury e Trajano Vieira. À primeira vista, as traduções de Kury são fluentes e aparentam privilegiar o conteúdo dos textos, em detrimento

do ritmo e da sonoridade, o que poderia, em tese, justificar sua adoção, sobretudo considerando a necessidade de reconstrução de prováveis efeitos sincrônicos. No entanto, parece-me que faltam aos textos maiores preocupações acadêmicas, a começar pela não manutenção do número de versos do original: sua tradução intitulada *Prometeu acorrentado* possui 1447 versos, enquanto o original em grego possui 1094; já a tradução de *Antígona* foi apresentada com 1492 versos para os 1352 do original; enfim, sua tradução de *As bacantes* possui 1832 versos, ao passo que o original, 1392 versos. A ausência de espelhamento e o aumento expressivo do número de versos pode decorrer tanto do emprego de paráfrases que, apesar de tornarem o texto mais inteligível, sugere novo enfoque para o seu sentido, como da transliteração, que afastando-se da conversão de um idioma para outro, convola o conteúdo escrito para outro sistema, que não o ático. A falta de rigor acadêmico e uniformidade a que me refiro também foi constatado por Adriane Duarte, professora da USP, ao comentar as traduções de Kury:

Inegavelmente fluentes, suas traduções carecem de uniformidade. No caso do teatro, as vezes traduz em versos, as vezes em prosa, não é consistente quanto ao léxico, apresenta uma certa tendência à paráfrase e a transliteração dos nomes sempre causou espécie na academia, mas é difícil encontrar quem não o tenha lido (p. 53).

Em contrapartida, as traduções de Vieira para as três tragédias mantêm o mesmo número de versos do original, sendo que as de *Antígone* e de *As bacantes*, são bilíngues trazendo o texto grego na íntegra. A metodologia adotada por Vieira para suas traduções, afasta-se de uma tradução meramente dicionaresca, privilegiando o conteúdo das palavras, a coerência interna e o vínculo histórico com o contexto de produção, o que se revela de crucial importância para esta tese, pois permite, além disso, a análise do conteúdo ideológico original dos dramas, bem como a apreensão do seu possível significado sincrônico. É claro, que para se aferir esse sentido, será preciso estudar toda a conjuntura histórica na qual a obra se insere, bem como as características de cada um dos dramaturgos. A tradução de Vieira, por se enquadrar na vertente erudita de tradução dos clássicos, não inova no caráter formal das tragédias, mantendo a orientação clássica, o espírito de cada tragediógrafo, preservando a grande variedade do vocábulo grego adotado. É bem verdade, entretanto, que Vieira também faz uso de coloquialismos e linguagem informal, mas entendo que tais recursos, quando adotados com parcimônia, podem facilitar a atividade do leitor explícito que, situado na cadeia diacrônica, pretenda atualizar e modernizar o significado e sentido da tragédia.

Exemplifico, brevemente, por meio do quadro comparativo abaixo, com versos extraídos de *Prometeu prisioneiro* (original em grego, tradução de Vieira e de Kury), que a

tradução interlinear de Vieira preserva a correspondência precisa entre os versos, obrigando o emprego de linguagem sintética, sem acréscimos próprios do tradutor, paráfrases ou transliteração, que possam afastar o leitor de qualquer sentido e significado que não se aproximem do original. Do quadro também é possível notar o rigor terminológico do citado tradutor, mediante o manejo de soluções adequadas ao repertório helênico, notadamente dos termos τύραννος e τυραννίδι, traduzidos por Vieira, respectivamente como “tirano” e “tirania”, palavras cuja preservação do sentido histórico e político são essenciais para a recomposição da leitura sincrônica, bem como para a atualização promovida pelo leitor diacrônico.

Quadro 1. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho do *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo.

Texto grego	Tradução de Vieira	Tradução de Kury
ἐμαῖς δὲ βουλαῖς Ταρτάρου μελαμβαθῆς κευθμὼν καλύπτει τὸν παλαιγενῆ Κρόνον αὐτοῖσι συμμάχοισι. τοιάδ’ ἐξ ἐμοῦ ὁ τῶν θεῶν τύραννος ὠφελημένος κακῆσι ποιναῖς ταῖσδέ μ’ ἐξημέϊσατο. ἔνεστι γάρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναι (v. 219-225)	Por meu conselho, o abismo – fundo negro – do Tártaro encobriu o velho Cronos com seus asseclas. O tirano olímpico, em débito comigo, retribui com a tortura vil a sua vida. Desconfiar do amigo é uma doença que jamais abandona a tirania (v. 219-225)	Só por isso e graças a meus planos, hoje um negro antro do Tártaro profundo oculta para sempre o muito antigo Cronos com os seus prosélitos. Eis os serviços que prestei naquele tempo ao rei dos deuses, e dele recebo agora a mais cruel das recompensas, como vedes. Desconfiar até de amigos é sem dúvida um mal inerente ao poder ilimitado (v. 298-306)

Fonte: elaborado pelo autor.

Em *Antígone* também é possível notar a melhor de correspondência semântica ao texto grego antigo, como servem de exemplos as passagens do quadro abaixo, notadamente no que diz respeito às palavras τυράννων (tirânico) e δίκη (*dike*).

Quadro 2. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho de *Antígone*, de Sófocles.

Texto grego	Tradução de Vieira	Tradução de Kury
Νῦν δ' αὖτ' μόνα δὴ νῶ λελειμμένα σκόπει ὅσῳ κάκις τ' ὀλοόμεθ', εἰ νόμου βία ψηφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν (v. 58-62)	Será terrível nosso fim, ambas sozinhas, se, ao arrepio da lei, desafiarmos a determinação e o poderio tirânico ” (v. 58-62)	Agora que restamos eu e tu, sozinhas, pensa na morte inda pior que nos aguarda se contra a lei desacatarmos a vontade do rei e a sua força (v. 65-68)
Ἄλλ' οὐκ ἐάσει τοῦτό γ' ἡ δίκη σ', ἐπεὶ οὔτ' ἠθέλησας οὔτ' ἐγὼ 'κοινωσάμην (v. 538-539)	Repito! Dike não permite! Foste Aversa, e eu recusei o teu auxílio (v. 538-539)	Mas nisso não terás o apoio da justiça, Pois nem manifestaste aprovação à ideia nem eu te permiti participar da ação (v. 614-616)

Fonte: elaborado pelo autor.

Colho de *As bacantes* outros dois relevantes exemplos de preservação do rigor terminológico e academicismo na versão da palavra grega *δίκη* (acusativo singular de *δίκη* – *diké*). Note como Vieira, ao contrário de Kury, ao traduzi-la para o português, mantém o mesmo significado lexical, histórico e cultural dos gregos, optando por *Diké* (Δίκη), a Justiça humana, o direito novo, que surgiu em oposição à *Thémis* (θέμις), o direito divino antigo:

Quadro 3. Comparativo entre as traduções de Vieira e Kury para um trecho de *As bacantes*, de Eurípides.

Texto grego	Tradução de Vieira	Tradução de Kury
γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται, ἥξει δὲ βάκχας, οὗ θανὼν δώσει δίκη ν (v. 847-848).	Mulheres, o homem caiu em nossa rede; até as bacantes vem, mas Dike , a Justa, o mata (v. 847-849)	Mulheres! O homem caiu em nossas redes e a morte será seu castigo por ousar essa visita às Bacantes nas montanhas (v. 1115-1117).
πόλει τε τάρβος ἦσθα· τὸν γέροντα δὲ οὐδεὶς ὑβρίζειν ἤθελ' εἰσορῶν τὸ σὸν κάρα· δίκη ν γὰρ ἀξίαν ἐλάβανες (v. 1310-1312)	Ninguém me maltratava, um velho, em face a ti, o rei: fazias tremer a pólis, penalizavas com o aval de Dike (v. 1310-1312)	(...) temido pelos habitantes da cidade a ponto de ninguém pensar em afrontar este velho que sou sem receber na hora a punição, só por ver o teu rosto enérgico, morreste! (1702-1706)

Fonte: elaborado pelo autor.

Dessa forma, por motivos de padronização no emprego da tradução, bem como por entender que as traduções de Vieira são mais eficazes para o desenvolvimento desta tese, em razão da interlinearidade e soluções de tradução, todas as citações de *Prometeu prisioneiro*, *Antígone* e *As bacantes* foram extraídas das suas versões, exceto quando expressamente ressalvadas.

2. QUESTÕES DE TEORIA

A conexão entre literatura e direito começou a ser estabelecida no início do século XX, nos Estados Unidos.⁷ Os teóricos fundadores da interface foram John Wigmore (*A List of Legal Novels*), que, em 1908, catalogou inúmeros romances jurídicos, que deveriam ser lidos pelos operadores do direito, com o objetivo de expandir conhecimentos e cultura normativa; Benjamin Cardozo, em 1925, no artigo “Law and Literature”, examinou a qualidade literária do direito, propondo a leitura de sentenças judiciais como exemplo de literatura; e James Boyd White (*The Legal Imagination*) defendeu a tese de que a imaginação e a criatividade literária integram a racionalidade jurídica. Esses estudos foram difundidos e aprofundados especialmente na Europa, nas décadas de 1940 e 1950, notadamente com as análises de Ferruccio Pergolesi, na Itália; Juan Ossorio Morales, na Espanha; e Hans Fehr, na Alemanha. Na década de 1970, nos Estados Unidos, renasceu o *Law and Literature Movement*, por meio de uma intensa produção de textos acadêmicos fundados na lista de Wigmore e nos estudos de Cardozo. O crescimento da investigação culminou, na década de 1980, com a inserção da disciplina no âmbito acadêmico.⁸

No Brasil, a interdisciplinaridade entre direito e literatura ainda não possui tanta difusão e os estudos a respeito ainda são incipientes. No entanto, já é possível constatar a existência de relevantes textos, como os elaborados por Junqueira (*Literatura & Direito: uma outra leitura do mundo das leis*); Godoy (*Direito e Literatura: ensaio de síntese teórica*); e as coletâneas de textos organizadas por Trindade, Gubert e Copetti Neto (*Direito & Literatura*) e por Gentil de Faria (*Direito e literatura: confluências e afinidades*). Assinale, ainda, a existência de universidades que incluíram a disciplina “Direito e Literatura” na grade curricular⁹, bem como instituíram cursos de extensão, seminários e grupos de estudo formados por pesquisadores pertencentes às duas áreas.¹⁰

A literatura é de extrema importância para o direito, na medida em que os poetas e escritores são capazes de criar situações muito mais complexas do que aquelas vivenciadas pela ciência jurídica, ampliando-se, dessa forma, o horizonte de conhecimento do operador do direito. Segundo Schwartz (p. 18-19) a relação entre literatura e direito é evidente, pois a primeira retrata os conflitos advindos das relações processuais e das violações a direitos, com suas conseqüentes cargas de justiça/injustiça. Ademais, a literatura reflete a percepção da sociedade sobre a atuação e a postura dos profissionais do direito. O tratamento literário do

direito, para o mencionado autor, seria uma constante na literatura, sobretudo quando apresenta reflexões sobre os fenômenos sociais. A tudo, Weisberg e Barricelli acrescentam:

As duas atividades aparentemente díspares convidam à comparação através de seu fascínio comum por problemas de linguagem: estrutura, retórica, ambiguidade, interpretação e a busca de significado por meio de signos linguísticos. Além disso, tanto o direito quanto a literatura dependem de formulações abstratas e de padrões de pensamento associativo para atingir o julgamento humanístico.¹¹

Ainda sobre a relevância dos estudos literários para o direito, Trindade e Gubert ressaltam que “a obra de arte produz, mediante a imaginação, um deslocamento no olhar, cuja maior virtude está na ampliação e fusão dos horizontes, de modo que tudo se passa como se, através dela, o real possibilitasse o surgimento de mundos e situações até então não pensados” (p. 13).

A bibliografia especializada no estudo da interdisciplinaridade entre direito e literatura apresenta diversos posicionamentos a respeito dos modelos de organização do estudo entre essas duas áreas do conhecimento. Morawetz em artigo intitulado “Law and Literature” (1996), apresenta sete formas de se organizar o estudo: 1) o direito na literatura; 2) o direito como literatura; 3) a literatura como instrumento de reforma do direito; 4) direito e ficção; 5) hermenêutica; 6) direito da literatura; e 7) direito como narrativa. Por outro lado, Binder e Weisberg (2000) conferem destaque a três campos: direito na literatura, direito como literatura, e direito como atividade literária e cultural. Entendo que a organização dos modos de articulação entre direito e literatura pode perfeitamente concentrar-se em três campos, ou seja, como o fenômeno jurídico é compreendido nas obras literárias (direito *na* literatura); como a interpretação literária pode auxiliar na compreensão de textos normativos (direito *como* literatura); e como a literatura pode funcionar como instrumento de reformulação do Direito.

O direito na literatura (*law in literature*) tem como objeto o estudo da temática jurídica nos textos literários e funda-se na ideia de que os poetas e romancistas têm muito a ensinar aos juristas sobre a condição humana e as relações sociais estabelecidas entre os homens. Weisberg e Barricelli (p. 151), baseados nas ideias de Wigmore, dividem o estudo do direito na literatura (*law in literature*) em quatro categorias de obras, a saber: obras que retratam um julgamento, incluindo-se passagens de interrogatórios; obras em que a personagem central é um advogado, juiz ou promotor; obras que descrevem órgãos específicos de aplicação da lei ou sistemas de procedimentos; obras marcadas por temas jurídicos que afetam a vida das personagens. A literatura vale-se de temas pertencentes à seara jurídica, tais como a moral, a norma, a justiça, a igualdade, a liberdade, a vingança, a fidelidade, o crime, o processo e a aplicação da pena,

atividades dos profissionais do direito e questões jurídicas das mais diversas, às quais se encontram vinculadas as personagens, de modo a estimular o pensamento crítico dos juristas.¹² Assim, por exemplo, *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, possibilita o estudo do abuso do direito, da legitimidade das cláusulas contratuais e da eficácia dos direitos fundamentais entre particulares; *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, permite o estudo do erro judiciário; e *Os miseráveis*, de Victor Hugo, a necessidade de humanização do sistema penal.

O direito como literatura (*law as literature*) propõe a aplicação das abordagens literárias aos textos legais, com o escopo de promover uma melhor interpretação e compreensão da lei, bem como às decisões judiciais, tornando-as mais claras e eficazes. Esta vertente entende que o direito é considerado literatura, contrariando a origem contextual da obra jurídica e da obra literária: enquanto o direito emerge do fato a literatura deriva da ficção. Seus defensores partem do princípio de que o conceito de literatura é construído por um processo que é, ao mesmo tempo, histórico e social, pois passa por diversas mutações conforme o tempo e a visão de mundo vigente em uma sociedade.¹³ Modernamente, os defensores da vertente direito como literatura recorrem aos ensinamentos de Eagleton sobre o conceito de literatura: “a definição de literatura depende da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.” Ensina o crítico literário britânico:

(...) não existe uma ‘essência’ da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido ‘não-pragmaticamente’, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito pode ser lido ‘poeticamente’. Se examino o horário dos trens não para descobrir uma conexão, mas para estimular minhas reflexões reais sobre a velocidade e a complexidade da vida moderna então poder-se-ia dizer que o estou lendo como literatura (p. 12 e 14).

Por fim, a literatura como instrumento de reforma do direito abarca o conjunto de influências exercidas pela literatura nos movimentos destinados a reformar e aperfeiçoar a legislação, por meio da função socio-legal das obras literárias. Um texto muito citado pelos estudiosos desta vertente é *O caso dos exploradores da caverna*, de Fuller (2007), que estimula a discussão em torno do embate entre o direito positivo e o direito natural a partir de um caso concreto, do qual serão extraídas as regras do direito.

Os trabalhos dos teóricos do *Law and Literature Movement* ao lado dos estudos de Literatura Comparada, sob o viés do cotejo da literatura com outras esferas do conhecimento humano, no caso entre a literatura e o direito, representam o primeiro substrato teórico desta tese. Há tempos o pensamento da “escola francesa” de Literatura Comparada, representada por Paul van Tieghem, Jean-Marie Carré e Marius-François Guyard, tem prevalecido quanto aos

limites do objeto dos estudos comparados, de forma a abranger não apenas a comparação de uma literatura com outra ou outras, mas também a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.¹⁴

A Estética da recepção constitui uma das vertentes da literatura comparada e apresenta perfeita adequação ao campo do conhecimento literário e jurídico e à solução dos problemas oriundos desta tese, principalmente por apresentar instrumentais adequados para a leitura, percepção e exegese do fenômeno jurídico na tragédia grega, tais como a progressão dos horizontes de leitura, a estética produtiva (dos dramaturgos), a estética receptiva (dos leitores), técnicas destinadas ao preenchimento dos espaços vazios e à concretização do texto.

2.1 A Estética da recepção

A fenomenologia, notadamente por meio dos trabalhos desenvolvidos por Husserl parece ter sido o centro de irradiação da Estética da recepção.¹⁵ Trata-se de método filosófico que procura questionar as próprias condições que tornam possível qualquer forma de conhecimento. O conhecimento origina-se da compreensão de um fenômeno qualquer de maneira total e pura. Se por um lado, a fenomenologia assegura um mundo cognoscível, por outro, estabelece a centralidade do sujeito humano. Aplicando-se a citada teoria ao campo da literatura, um texto seria um puro fenômeno se se apreendesse sua essência, o que só poderia dar-se através da experiência de um sujeito, ou seja, de um leitor. Husserl considerava a “intenção” como elemento fundamental para a obtenção de sentidos e significados do texto, considerando-a como a ação de atribuir “expressão a atos de toda espécie”, como representações, juízos, suposições, perguntas, desejos, dentre outros e, “ao fazermos isto eles nos fornecem as significações das respectivas formas da fala, dos nomes, dos enunciados, das proposições interrogativas, optativas etc” (1996, p. 31).

As discussões de Husserl foram ampliadas por seu discípulo Heidegger, que propôs um modelo filosófico baseado na fenomenologia, por meio do qual a teoria literária se fundamenta em questões de interpretação histórica. Em *Ser e tempo*, Heidegger instituiu a ideia de compreensão fundamental, ou seja, a compreensão é inerente à existência. O homem passa a ser um participante ativo no mundo das coisas. A historicidade na teoria heideggeriana aparece vinculada à própria essência histórica do ser. Sobre a historicidade, expõe Heidegger:

O ente que, em seu ser, é essencialmente porvir, de tal maneira que, livre para a sua morte, nela pode despedaçar-se e deixar-se relançar para a facticidade de seu pré é um ente que, sendo porvir, é de modo igualmente originário o vigor de ter sido. Somente este ente, transmitindo para si mesmo a possibilidade herdada, pode assumir o seu próprio estar-lançado e ser no modo do instante para o ‘seu tempo’. Somente a temporalidade própria, que é também finita, torna possível o destino, isto é, a historicidade em sentido próprio (p. 477).

A hermenêutica de Heidegger foi redirecionada pelos estudos de Gadamer que desenvolveu uma hermenêutica destinada à compreensão das ciências do espírito “para além de sua autoconsciência metodológica, e o que as liga ao conjunto de nossa experiência de mundo” (p. 31). Com isso, Gadamer ampliou o espaço de atuação do leitor, ao ressaltar que o texto pode ganhar novos significados de acordo com a posição histórica do leitor e da sua capacidade de dialogar com o texto. A proposta de Gadamer consiste em vencer o distanciamento existente entre o passado retratado no texto literário e o presente do intérprete. O tempo, para Gadamer não é um abismo “a ser transposto porque separa e distancia, mas é, na verdade, o fundamento que sustenta o acontecer, onde a atualidade finca suas raízes” (p. 393). A distância temporal deve ser reconhecida como uma “possibilidade positiva e produtiva do compreender”, não sendo caracterizada como “um abismo devorador, mas está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição, em cuja luz nos é mostrada toda a tradição” (p. 393). O teórico ainda enfatiza que é justamente essa distância temporal que nos fornece “condições de resolver a verdadeira questão crítica da hermenêutica, ou seja, distinguir os verdadeiros preconceitos, sob os quais compreendemos, dos falsos preconceitos que produzem os mal-entendidos” (p. 395). A “consciência histórica efetual” consiste em outro importante conceito desenvolvido por Gadamer para o estabelecimento de um diálogo entre passado e presente. O entendimento é um fenômeno essencialmente histórico, pois decorre de uma série de eventos históricos prévios. A consciência histórica, portanto, sempre origina-se como efeito do passado no presente. Dessa forma, a interpretação sempre é influenciada pelo rastro dos efeitos deixados pela obra no tempo.

No final da década de 60, alguns teóricos da chamada Escola de Konstanz¹⁶, dentre os quais se destacam os alemães Jauss e Iser, na esteira da hermenêutica filosófica de Heidegger e Gadamer, criaram, no campo da literatura, a Estética da recepção.¹⁷ Jauss, numa conferência ministrada na Universidade de Konstanz, em 1967, intitulada “História da Literatura como provocação da ciência literária”, insurgiu-se contra o estruturalismo sob o fundamento de ser um método fechado, sem referente e qualquer relação com o mundo. Além disso, para Jauss, os signos do estruturalismo careciam de sujeitos e, portanto, seriam dissociados da situação de produção e de recepção do sentido. Dessa forma, sugeriu que o foco na abordagem dos fatos

artísticos deve recair sobre a recepção e não somente sobre o autor e a produção literária.¹⁸ O que condiciona, primeiramente, a obra literária é a sua relação dialógica como leitor e tal relação possui implicações tanto estéticas quanto históricas. Uma dimensão efetivamente estética e histórica da literatura não deve levar em conta apenas a recepção inicial do texto, mas também a relação dessa recepção com aquelas que ocorreram ao longo da história.

Enquanto em outras escolas literárias, o leitor é posto de lado, como é o caso do formalismo russo que se concentra na realidade material do texto literário; do marxismo que focou a posição social do leitor e procurou demonstrar a ligação entre literatura e realidade social; e do estruturalismo, que atribuiu exclusivamente à textualidade as chaves para a interpretação de uma obra; a Estética da recepção restitui ao leitor, individual e coletivo, seu papel ativo no texto literário. Trata-se, portanto, de abordagem crítica que surgiu quando, nas últimas décadas, assistiu-se a morte do autor: ele morreu enquanto entidade “detentora do sentido” do texto que escreve.¹⁹

É bastante comum, na seara acadêmica, a confusão entre “recepção literária” e “estética da recepção”. Segundo Faria, a recepção literária “é uma modalidade tradicional de pesquisa criada pelos comparatistas franceses”, ao passo que, a estética da recepção, “surgiu na Alemanha, com o nome *Rezeptionsästhetik*, a partir dos anos 1960, como sendo uma fórmula nova de analisar o papel do leitor no entendimento da obra” (p. 45). A recepção literária, portanto, não se confunde com a Estética da recepção, por se ocupar com os fenômenos da “influência” (escritores que se deixam influenciar por livros que chegam a ler), da “passagem” (escritores que são traduzidos e imitados por várias culturas) e do “impacto” (difusão de um autor estrangeiro em determinado país).

Em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss apresenta sete teses para melhor compreender a teoria da recepção. As quatro primeiras trazem conceitos fundamentais e as três últimas referem-se a princípios metodológicos da abordagem receptiva. A primeira tese estabelece que a historicidade da literatura repousa no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Deve-se, portanto, em detrimento do cânone literário e da descrição da vida e obra dos autores em sequência cronológica, privilegiar o experimentar dinâmico da obra literária pelos leitores, na medida em que a obra literária não existe por si só, pois depende da renovação no ato de leitura. A segunda, trata do horizonte de expectativas como elementos que determinam a recepção, fazendo com que ela se torne um fato histórico e social. A experiência literária encontra-se condicionada ao saber prévio do leitor, que consiste no conjunto de saberes tanto literários quanto da própria vida o que, de acordo com a historicidade em que está inserido, torna sua leitura semelhante à leitura de outros que vivem a

mesma época. A terceira tese enfatiza que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A quarta tese examina as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor de então e a quais necessidades desse público a obra atendeu. Na quinta tese, Jauss trata do aspecto diacrônico, ou seja, da recepção da obra literária ao longo do tempo, o que deve ser feito não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. A sexta tese enfatiza que uma dimensão efetivamente histórica da literatura deve levar em conta as sucessivas recepções de um texto (*aspecto diacrônico*), mas também a recepção da obra num dado momento (*aspecto sincrônico*). A sétima e última tese cuida dos efeitos práticos da recepção, o que pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética.

O edifício teórico de Iser, por seu turno, procura investigar e explicitar os elementos que se concentram dentro da obra literária e que comandam a maneira como ela será percebida. A indeterminação do texto desencadeia o processo de comunicação com o leitor, pois é no campo do indeterminado, do vazio, que o leitor atua, preenchendo e determinando o que não é dado pelo esquema. Segundo Iser, as negatividades do texto balizam o ato de leitura e os vazios liberam o que está oculto. Assim, é Iser quem responde a forma como deve ocorrer a interação entre texto e leitor, cabendo a este último continuamente preencher lacunas por meio da interpretação. Em suas palavras, são os vazios “a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura” (1979, p. 88). O vazio, para Iser, nada mais é do que estrutura de comunicação possibilitando a “participação do leitor na realização do texto” (1979, p. 131). A teoria de Iser se concentra, em síntese, nos efeitos que os vazios do texto podem abrir na consciência de um leitor ideal.

As obras de Jauss e Iser, a meu ver, condensam duas principais vertentes da estética da recepção: uma de natureza histórica e voltada para as experiências da leitura ao longo da cadeia histórica e outra de natureza sistemática, centrada na leitura, interpretação e nas potencialidades do texto. Nesse sentido, me parece oportuna a distinção apresentada por Iser entre a sua teoria e a de Jauss:

Enquanto uma estética da recepção lida com leitores reais, cujas reações testemunham certas experiências historicamente condicionadas da literatura, minha própria teoria da resposta estética se concentra em como uma obra de literatura impacta seus leitores implícitos e provoca uma resposta. Uma teoria da resposta estética tem suas raízes no texto; uma estética da recepção surge de uma história dos julgamentos do leitor. Assim, o primeiro é de natureza sistemática e o segundo histórico, e essas duas vertentes relacionadas juntas constituem a teoria da recepção.

Se o estudo da literatura surge da nossa preocupação com os textos, não há dúvida da importância do que acontece conosco como leitores desses textos e do que um texto faz com que os leitores façam. Uma obra literária não é um registro documental de algo que existe ou existiu, mas traz ao mundo algo que até então não existia e, na melhor das hipóteses, pode ser qualificado como uma realidade virtual. Consequentemente, uma teoria da resposta estética se vê confrontada com o problema de como essas realidades virtuais emergentes, que não têm equivalente em nosso mundo empírico, podem ser processadas e realmente compreendidas.²⁰

Costa Lima, após reconhecer que tanto a teoria de Jauss como a de Iser têm como ponto central a figura do leitor, ainda que de modos distintos, bem resume as diferenças entre ambas:

Jauss está interessado na recepção da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida. Iser concentra-se no efeito (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na ponte que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor (p. 25).

Os anos 1990 foram bastante cruéis para a Estética da Recepção e seus defensores, notadamente pelo surgimento de outras vertentes de abordagem literária, como é o caso dos estudos culturais, de gênero e pós-coloniais que não dialogavam com a teoria estético-receptiva. Iser ainda se dedicou à antropologia literária²¹, mas Jauss foi cobrado pelo seu comprometimento com o nazismo, o que fez com que o ilustre professor de Konstanz perdesse grande parte do prestígio que havia amealhado com seu método.²² Contudo, a Estética da recepção, a meu ver, manteve sua importância, já que a obra não pode se autointerpretar, dependendo da figura do leitor. Ademais, ao tornar a experiência do passado acessível através da história e enaltecer a índole emancipadora e formadora da literatura, conserva, até os dias de hoje, sua relevância no âmbito acadêmico.

2.2 Hermenêutica trágica sob a perspectiva da Estética da recepção

Embora as teorias de Jauss e Iser não tratem diretamente do espetáculo dramático e da leitura do texto trágico, mas da literatura de forma geral, entendo que a abordagem da Estética da recepção ajusta-se perfeitamente à tragédia grega, considerando a necessidade de análise das diferentes formas de relação entre a cena e o público ou entre o leitor e o texto, bem como a investigação sobre os processos perceptivos e imaginativos, quando falamos da representação cênica ou, considerando a textualidade, as práticas de leitura, e a relação texto-leitor, no caso do texto dramático. Observo que, por ser uma prática interpretativa, que tem por escopo o estabelecimento de sentidos e significados, a leitura não se restringe à recepção de textos

escritos. Embora a prática da leitura esteja intimamente relacionada com a escrita, efetuamos diversos outros tipos de leitura, como é o caso da leitura da representação teatral pelo público. Na verdade, para efeito da teoria da recepção estética, devemos considerar como “leitura” todo ato de fruição e “leitor”, o fruidor de qualquer categoria de obra de arte, incluindo a música, a pintura, a escultura, a dança, o cinema, o teatro, dentre outros. Ademais, o conceito de texto deve ser alargado, de modo a abranger não apenas textos escritos e verbais, mas também textos orais e visuais. A leitura deve ser entendida como descodificação²³, sendo que não apenas letras e palavras podem ser descodificadas, pois os signos e as marcas apresentados no espaço cênico também podem ser objeto desta descodificação. Desse modo, o aspecto recepcional valoriza a figura do leitor e, por extensão, do público/plateia.

A relação obra-leitor se concretiza por meio da evidente reflexão social e humanista da tragédia grega, na medida em que, com o advento do racionalismo, embora continuasse a retratar temas mitológicos, o fazia sob o prisma do contexto histórico-social vigente.²⁴ Os majestosos heróis de Homero cederam espaço a heróis humanizados, que retratavam o autoconhecimento humano. De igual forma, a temática deixou de estar atrelada ao horizonte de perspectiva dos deuses e heróis, passando a relacionar-se a fatos cotidianos, integrantes do contexto social, político e jurídico vigente. Vernant e Vidal-Naquet, no prefácio de *Mito e tragédia na Grécia antiga*, ensinam que no conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem “bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (p. XXI).

A tragédia grega é também dotada de uma textura aberta que reside na sua complexidade, na imprevisibilidade do fim e na multiplicidade de interpretações possíveis. Pode, nesse sentido, se adequar à definição de “obra aberta” apresentada por Umberto Eco, segundo a qual o texto “é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões” (1993, p. 45). A obra aberta, segundo Eco, é “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (2008, p. 40). O texto trágico, em razão da estrutura aberta, interage com o leitor de forma subjetiva, fazendo com que ele arquitete sua própria teia de associações e construa relações de interdisciplinaridade. O conteúdo trágico dialoga com a realidade histórica, com o pensamento de uma sociedade em que circulavam valores jurídicos.

Taplin, no artigo “Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis” (1986), defendeu a ideia de que não podemos deixar o público de fora da interpretação do drama, apresentando algumas hipóteses ousadas e desafiadoras sobre a natureza da experiência do público da

tragédia grega. Taplin (p. 173) estabelece uma diferença radical na recepção de performances trágicas e cômicas, com fundamento em dois argumentos baseados nas diferenças entre tragédia e a comédia: primeiro, a comédia está empenhada na ruptura, ao passo que a tragédia convida à concentração extasiada. Em segundo lugar, a tragédia lida e é atraída pelo universal, já a comédia é sempre recuada pela força gravitacional do particular, para indivíduos e detalhes. Segundo Taplin, na comédia temos que o riso, como questão primordial, destruiria o engajamento e a reflexão afetiva e cognitiva. A tragédia teria o poder de mover sua audiência “seja por piedade para dar ajuda, seja por raiva para se vingar, ou seja o que for, permanecer quieta”.²⁵ Ademais, a tragédia reforçaria ou intensificaria a reflexão sobre questões abstratas, as ditas “verdades universais”.²⁶

A Estética da recepção possibilita, assim, uma nova metodologia, por meio de um esquema de leitura do fenômeno jurídico no texto trágico, concentrado no cruzamento entre análises sincrônicas e diacrônicas e no preenchimento dos vazios do texto, mediante uma participação mais incisiva do leitor. Não se pode olvidar, por outro lado, que a Estética da recepção, a exemplo de toda boa teoria, apresenta deficiências e limites, sobretudo quando aplicada a textos de mais de dois mil e quinhentos anos, como é o caso da tragédia grega. Dessa forma, muitos dos conceitos retirados da Estética da recepção passaram por reformulações e ajustes, a fim de que pudessem ser repropostos sob o manto de uma metodologia mais coerente com a tragédia grega. Como exemplo, menciono a necessidade de considerar a sincronia e a diacronia, não apenas como propostas metodológicas, mas também como modos de leitura; a expansão da abordagem sincrônica, de modo a possibilitar ao leitor o exame da tragédia em relação a outras obras de seu tempo, inclusive históricas, filosóficas e jurídicas; o reconhecimento da inevitável confluência entre o polo produtivo, comunicativo e receptivo da tragédia grega; e a possibilidade de reconstrução, não somente do horizonte de expectativas, mas também da recepção e do efeito (impacto) da obra. O corpo de conceitos e definições que compõe a Estética da recepção, portanto, precisou ser readequado, na tentativa de conferir a ele nova roupagem, permitindo, com isso, sua acomodação à tragédia grega clássica.

2.2.1 Progressão dos horizontes de leitura

Toda prática de leitura somente se desenvolve e adquire sentido se ligada a um contexto histórico, conjugado com a subjetividade e anseios específicos de cada leitor. É por isso que a grande inovação da Estética da recepção consiste em admitir o ingresso da história como

método de análise do texto literário. O conceito de horizonte de expectativas é um dos postulados básicos da teoria de Jauss, assim considerado por ele como a “distância entre o horizonte de expectativa preexistente e o aparecimento de uma nova obra” (1979, p. 72).

O confronto entre o horizonte de compreensão do passado, obtido mediante a análise da situação histórica e social a que o texto trágico se refere e como o próprio autor entendeu a sua obra (*aspecto sincrônico ou não histórico da leitura*), com os horizontes de compreensões posteriores, vistos no decorrer das recepções sucessivas (*aspecto diacrônico ou histórico da leitura*) pode revelar o fenômeno jurídico retratado no texto em sua origem e nos sucessivos desdobramentos históricos.

A quarta tese de Jauss sobre a estética da recepção exposta em *A história da literatura como provocação à teoria literária* e anteriormente mencionada, trata da leitura sincrônica, buscando examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual era o horizonte de expectativas do leitor primeiro e quais as necessidades que a obra atendeu. Portanto, por meio da releitura e do diálogo com a época primeira, a história da literatura recupera a historicidade do texto literário.

A reconstrução do horizonte de expectativa em que uma obra foi escrita e recebida é fundamental na busca do significado, pois possibilita a compreensão de que o sentido que o leitor confere ao texto está atrelado ao processo histórico em que o mesmo está inserido. No caso específico da tragédia grega, a grande distância temporal entre os horizontes de expectativas do texto e do leitor atual, permitem o acréscimo de sentidos cada vez mais novos ao leitor, que necessariamente deverá estabelecer contato com elementos socioculturais no tempo e no espaço histórico. Tais circunstâncias possibilitam a ampliação do conhecimento do leitor atual e a transformação de esquemas ideológicos, em razão do distanciamento entre as suas convenções sociais, culturais e históricas em relação ao contexto de produção originário do texto. O leitor, ao realizar a leitura sincrônica, deverá estar preparado para assumir uma postura de receptividade e disponibilidade de aceitação de novos pontos de vista e possibilidades de compreensão do texto, permitindo o surgimento de novas convenções e formas de pensar. Segundo Iser “quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica tanto menos inclinado estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e o horizonte que regula a interação entre texto e leitor” (1979, p. 129).

O teatro grego é marcado pelo período da sua produção e, com isso, a análise sincrônica corresponde à necessidade de imersão do estudioso numa espiral de temas que aparecem interligados ao direito da época. É certo que devemos considerar que o ato de leitura, como prática cultural, varia de espectador para espectador, de acordo com o repertório de cada um.

Os signos de leitura são abertos a múltiplas interpretações e cada espectador é dotado de autonomia e capacidade imaginativa para conferir sentidos e significados ao texto que descodifica, o que ocasiona inevitáveis variações exegéticas.

A Estética da recepção permite a articulação de elementos externos (históricos) ao texto, o que amplia os processos de interpretação, mediante a integração do momento histórico e das forças políticas que agem no seio das relações sociais. Ao reconstituir uma provável leitura sincrônica é preciso respeitar a história de cada signo e marca apresentada pelo texto trágico, evitando, na medida do possível, influências interpretativas próprias do intérprete ou dos especialistas. Uma prognose de recepção e efeitos deverá, portanto, ser reconstruída levando em conta um misto entre signos textuais e contexto histórico-social de produção da tragédia, embora os signos possam não ser concebidos como espelho da realidade, já que o espectador pode ser convidado a participar do seu processo de criação, por meio do preenchimento dos vazios. É o que convola a tragédia de obra de arte para objeto passível de interpretação, entendimento e construção de conhecimentos.

Vernant e Vidal-Naquet ensinam que a tragédia grega, não raro, emprega vocabulário próprio do direito, com a finalidade de “jogar com suas incertezas, mutações de sentidos, incoerências e oposições” que, no seio de um pensamento jurídico “revelam discordâncias e tensões internas” (p. 16). Complementam que os tragediógrafos ao adotar vocabulário técnico do Direito, também objetivam “traduzir os conflitos entre os valores jurídicos e uma tradição religiosa mais antiga” (p. 16). Isso exige, nas palavras dos helenistas, que “o historiador da literatura, se quer aprender os valores exatos dos termos e todas implicações do drama, saia de sua especialidade e se torne historiador do direito grego” (p. 9).

Dessa forma, haveria a necessidade de investigação dos conceitos, noções e termos técnicos do direito grego antigo, assim como dos procedimentos judiciais e das instituições da *pólis*; do passado mítico e da atualidade político-jurídica como fontes de inspiração do trágico; do embate entre o divino e o humano; do pensamento racional, sobretudo o de base sofista, concentrado no *logos*; da história de vida dos tragediógrafos e dos problemas específicos com que tiveram que lidar. Essa investigação deve se dar mediante comparações do texto dramático com outras obras históricas, literárias e filosóficas, produzidas no mesmo contexto histórico.

É muito provável a ausência de qualquer registro a respeito das reações do público ao teatro na Grécia clássica. A exceção da *Poética*, de Aristóteles, que nos oferece relevantes elementos para o entendimento da estética trágica, não nos foram legados documentos ou depoimentos sobre a experiência trágica. Por esse motivo, muito do que exponho sobre o impacto da obra no público do teatro ático é apenas presumido ou restrito ao campo hipotético.

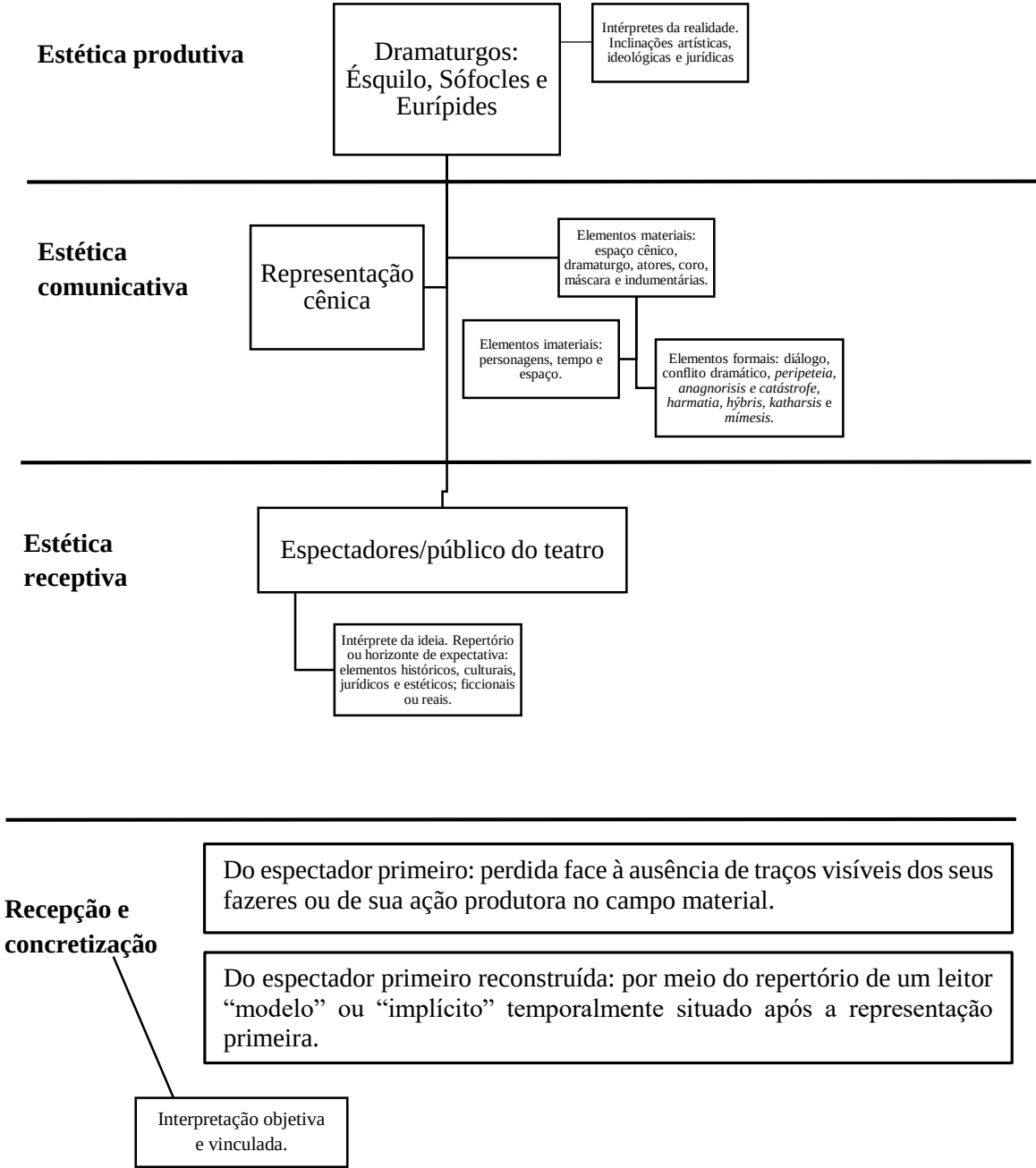
Logo, os sentidos e os significados estabelecidos pelos espectadores primeiros não passarão de probabilidades, orientadas pelo texto literário, bem como por estudos filosóficos, históricos e arqueológicos. Além dessas balizas, temos que a reconstrução do próprio contexto material em que a obra foi criada e recebida, possibilita formular as perguntas a que ela respondeu, “o que significa descobrir como o leitor da época pode percebê-la e compreendê-la, recuperando o processo de comunicação que se instalou” (ZILBERMAN, p. 36). O projeto historiográfico de Jauss confirma a possibilidade de se reconstruir o “horizonte de expectativas” de um texto antigo, bem como a maneira pela qual o leitor recebeu e compreendeu a obra:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra (1994, p. 35)

Um esquema de funcionamento da Estética da recepção aplicada ao teatro grego, considerando os limites da teoria já mencionados, deve observar a relação recíproca entre quatro elementos: 1) Estética produtiva (dramaturgos e processo de produção); 2) Estética comunicativa (texto: representação cênica e texto); 3) Estética receptiva (espectadores, leitores e processo de recepção); 4) Concretização (sincrônica e diacrônica).

O modelo de comunicação ficcional sincrônico da tragédia grega, esquematicamente representado no *fluxograma 1*, permeia *fatores imaginários e passados* – elementos históricos e culturais em que os integrantes da plateia traziam consigo e um *plano real e atual*, que se traduz na performance, composta por elementos materiais (espaço cênico, dramaturgo, atores, coro, máscara, indumentárias etc.), imateriais (personagens, tempo e espaço) e formais (diálogo, conflito dramático, *peripeteia*, *anagnorisis* e *catástrofe*, *hamartia*, *hýbris*, *katharsis* e *mimesis*). Nos dois polos do processo de comunicação ficcional temos os dramaturgos e o público ou plateia. Ambos interpretam uma mesma experiência, mas sob um viés diverso: os dramaturgos atuam como intérpretes da realidade, transformando-a em uma ideia retratada na representação cênica e influenciada por suas convicções artísticas, ideológicas e jurídicas; o público, por sua vez, interpreta a representação cênica da realidade. A leitura, interpretação e exegese da tragédia, sempre que reconstruídas possíveis hipóteses de recepção e efeitos iniciais, terá caráter objetivo e vinculado às estruturas objetivas do texto e à história dos códigos e signos que descodifica.

Fluxograma 1. Representação esquemática do modelo de leitura sincrônica ou não histórica da tragédia grega.



Fonte: elaborado pelo autor.

O objetivo da leitura sincrônica, em poucas palavras, seria extrair uma compreensão sobre os sentimentos, percepções, interpretações e emancipação do espectador inicial provocados pela representação da tragédia nos palcos do teatro ático. Assim, sob o aspecto sincrônico deverá ser considerado, para efeito de reconstrução da recepção inicial por meio do texto, a tragédia encenada e os espectadores das primeiras encenações.

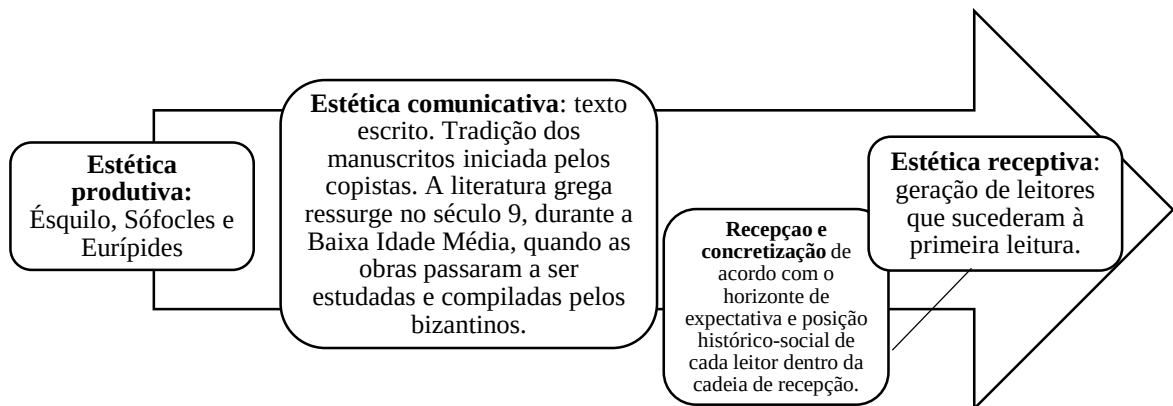
A análise diacrônica, em contrapartida, deve se concentrar no sentido ético-jurídico-político atribuído às tragédias estudadas ao longo da história, os quais permitiriam um constante reavaliar dos textos antigos por parte dos seus leitores. Ao proceder ao mapeamento da evolução histórica da obra, a análise do fenômeno jurídico deverá levar em consideração os valores e a realidade social dos sucessivos leitores.

A tragédia grega clássica não foi escrita apenas e tão somente em sincronia ao seu contexto, pois o texto sempre se vê às voltas com a história posterior, que constitui o conjunto de releituras e da sua recepção estética. Nesse processo de estudo das leituras diacrônicas ou históricas, devemos levar em conta o sentido atribuído pelas ulteriores gerações de leitores ao texto. O fato de as tragédias gregas terem perdido o seu contexto histórico de produção, não significa que seus ensinamentos não tenham mais valor para a atualidade. Gerações de leitores podem atribuir a elas novas interpretações, insuflando-as de nova vida, fazendo com que superem os limites do seu mundo. Repito que em se tratando de leitura diacrônica, deixo de considerar a coletividade, os espectadores, para me circunscrever às leituras do texto realizadas pelo leitor individual em seu isolamento.

A leitura diacrônica, ressaltado, encontra-se vinculada ao momento atual de cada leitor apresentado, apesar de receber das gerações anteriores de leitores importantes contribuições destinadas a aclarar sentidos e significados. As interpretações, portanto, sofrem mutações em virtude da própria historicidade da tragédia e das leituras que se sucederam à primeira apresentação.

Sob o aspecto diacrônico ou histórico, o objeto de comunicação corresponderá apenas aos textos trágicos que nos foram legados e o leitor não será mais o público, a coletividade, mas o indivíduo em seu isolamento no ato de leitura. Neste modelo de comunicação ficcional, como se infere do esquema apresentado abaixo (*fluxograma 2*), temos os dramaturgos compondo a estética produtiva, assim como ocorre na leitura sincrônica e as gerações de leitores do texto trágico sob a forma escrita, que acrescem novos significados e sentidos às tragédias de acordo com a respectiva posição histórica e capacidade de dialogar com o texto.

Fluxograma 2. Representação esquemática do modelo de leitura diacrônica ou histórica da tragédia grega.



Fonte: elaborado pelo autor.

É sempre importante ressaltar que sincronismo e diacrônismo não são conceitos estanques e tão simples quanto parecem, já que as relações entre passado e presente são intercambiáveis: o passado ilumina o presente na mesma medida em que este modifica aquele, de modo a devolvê-lo como outro. Existe, de fato, a cada leitura que ocorre dentro da cadeia diacrônica, uma nova criação da tragédia grega, com novas perspectivas, de modo a obstar a formulação de um conceito puro de sincronia e diacronia. O intercâmbio entre o horizonte de compreensão do passado e os horizontes de compreensão do presente deve ser considerado não apenas durante a sucessão diacrônica de leituras, como também na fase de concretização do texto, por meio da fusão e cruzamento desses horizontes.

2.2.2 Estética produtiva e estética receptiva

No ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”, Jauss faz uma releitura dos conceitos aristotélicos e estabelece três etapas destinadas a tornar a experiência estética emancipadora: *poiesis* (produção e criação), *aisthesis* (percepção) e *katharsis* (transmutação). A primeira etapa encontra-se associada à função da “estética produtiva”, a segunda à “estética receptiva” e a terceira à efetividade do texto literário ou à sua concretização.

A *poiesis* corresponde a um processo fundamental da experiência estética produtiva, permitindo que o homem satisfaça sua necessidade de ser-estar no mundo por meio da produção artística. Nas palavras de Jauss a *poiesis* “corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte,

segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de ‘sentir-se em casa, no mundo’, ao ‘retirar do mundo exterior a sua dura estranheza’ e convertê-la em sua própria obra” (1979, p. 100). Em se tratando de tragédia grega, a função estética produtiva é composta pelo dramaturgo, por suas inclinações ideológicas e pensamentos, bem como pelo conjunto de elementos extraídos do seu mundo e insertos na obra trágica. Além de ideologias e pensamentos, a *poiesis* pode ser percebida quando o dramaturgo incorpora problemas jurídicos em erupção na sociedade de seu tempo e espaço no texto trágico. Determinados acontecimentos que marcaram a vida de cada dramaturgo repercutiram em suas obras. Ésquilo foi combatente em Maratona e em Salamina, defendendo a cidade de Atenas. Esses combates e o mundo de violência que viveu marcou profundamente sua obra. Sófocles, em contrapartida, sempre participou da vida política de Atenas: era amigo pessoal de Péricles, simpatizante da democracia ateniense e ocupou altos cargos no Governo, mantendo estreito contato com a elite cultural ateniense. Finalmente, a obra de Eurípides retrata a ruptura da própria forma de construção da tragédia, pois ela passa a não mais reger-se pelos mitos, mas pelo potencial criativo do dramaturgo.

Os três grandes dramaturgos foram, acima de tudo, homens do seu tempo e entrar em contato com suas obras significa um desafio ímpar, na medida em que os seus projetos constituem reflexos das condições sociais e problemas materialmente vivenciados por eles. Antes de lerem palavras, os tragediógrafos são leitores do mundo, pois interagiram com os elos culturais que os ligavam a determinado tecido social. Eram encarregados de educar e formar os homens, utilizando a poesia para moldar os comportamentos em sociedade. Em outras palavras, ensinavam aos homens os fundamentos da religião e do direito, bem como esclareciam e apresentavam soluções tanto para a vida prática como aos problemas mais profundos do espírito humano. Contribuíram, desse modo, para a emancipação da consciência dos espectadores/leitores das suas obras, fazendo com que o *engagement* se torne uma força da estética produtiva do teatro grego.

Uma segunda definição extraída da proposta jaussiana de hermenêutica literária é a *aesthesis*, ou seja, o prazer estético da percepção ou a experiência receptiva básica realizada pelo leitor, que ao contrário do leitor ausente na literariedade do formalismo e também no marxismo, deve ser entendido como (assim como ao autor) alguém que pertence a determinado tempo e espaço.

As designações atribuídas ao leitor variam, conforme o teórico. Jauss entende-o como elemento a quem, no processo de leitura, incumbe examinar a literatura, distinguindo o “leitor implícito” do “leitor explícito”. O primeiro equivaleria a uma virtualidade, que pode ou não ser

encarnada em um indivíduo histórico, responsável pela recepção da obra. É o leitor pressuposto pelo texto. O segundo representa o leitor na cadeia diacrônica, que interpreta o texto de acordo com sua experiência e horizonte de expectativa particular. Iser, em sua obra *O ato da leitura*, apresenta três categorias de leitor: o “leitor real”, o “leitor implícito” e o “leitor fictício”. O leitor real, como o próprio nome aponta, é o leitor que está diante do texto. O leitor implícito seria aquele que não possui existência real, sendo o leitor pressuposto pelo texto, aquele exigido pelo texto, que tenha capacidade de realizar certas intertextualidades que o texto carrega. Enfim, o leitor fictício é o pensado pelo autor; é aquele quem o autor imagina que deva ler o seu texto e a maneira de recepção imagética. Iser rejeita a ideia do leitor ideal, entendendo tratar-se de uma falácia, por ser detentor do mesmo código que o autor, ou seja, possui as mesmas intenções daquele que ocupa o processo criativo. É por esse motivo que Iser propõe, em substituição ao leitor ideal, o leitor implícito que seria aquele que não tem uma existência real e se funda na própria estrutura do texto. Dessa forma, os sentidos e significados do texto resultam da sua própria construção, realizada em conformidade à orientação prévia estabelecida pela obra. Ele entende o leitor como um “jogador” e o texto como um “campo de jogo” em que o autor propõe suas regras ao criá-lo. Ao aceitar as regras propostas pelo autor, o leitor torna-se jogador que se propõe a imaginar as formas do mundo antes criado e a atribuir significado e sentidos ao texto. Assim, o leitor seria percebido como uma estrutura textual. Eco (1999, p. 1) faz menção ao “leitor-modelo”, que se configura pelas exigências do próprio texto. Ele seria um operador com capacidade de preencher os vazios do texto de maneira adequada e coerente e analisá-lo de acordo com as condições históricas e estilísticas da época em que foi criado. O leitor também pode ser considerado em seu caráter individual ou coletivo (seria o caso do teatro).

Dessa forma, o receptor primeiro da tragédia grega deve ser entendido como o espectador, a plateia, o leitor coletivo e o objeto comunicacional o teatro encenado, reconstruído pelo textos das peças associados a elementos históricos, arqueológicos e literários. Esse o leitor coletivo a ser considerado quando da reconstrução da leitura sincrônica por um leitor implícito. O espectador e a cena teatral da leitura sincrônica ou não-histórica converter-se-ão, para efeito desta tese, no leitor individual e no texto dramatúrgico quando da leitura diacrônica ou histórica em razão da possibilidade de se vislumbrar com maior facilidade a faceta jurídica nas leituras realizadas em cadeia, bem como a concretização do texto.

A definição do leitor sincrônico dependerá de uma caracterização historicamente delimitada do público que compunha a audiência da tragédia grega. Em outras palavras, será preciso saber quem foi o receptor inicial do drama grego. Ressalto que para o espectador grego, em razão da similitude de horizontes de expectativa entre ele e o autor, a linguagem teatral

presumivelmente se apresenta transparente, possibilitando, com maior facilidade, a comunicação da mensagem.²⁷

A reconstrução do horizonte de expectativas dos leitores sincrônicos, bem como dos efeitos provocados pelas tragédias sobre eles, será levada a cabo por um leitor historicamente situado a partir da representação primeira da tragédia, que detenha conhecimentos e bagagem que possam garantir uma leitura contextualizada e coerente dos sistemas de significação oferecidos pela arte trágica grega. Trata-se do “leitor implícito” (Jauss e Iser) ou “leitor-modelo” (Eco), conforme o teórico que se adote. Essa questão apresenta-se ligada à formação do leitor de tragédias, sobretudo mediante uma tomada de uma consciência jurídica e do contexto histórico-social da obra.

A leitura do direito em textos antigos pressupõe a necessidade de resgatar o contexto histórico, cultural, jurídico e estético de composição das tragédias, com o objetivo de compreender o modo de agir das personagens, as quais se encontram atreladas aos valores e perspectivas da época. A análise do horizonte de compreensão do passado e o preenchimento dos vazios do texto demandariam um leitor dotado daquilo que Iser denomina de “repertório”, isto é, um conjunto de normas sociais, jurídicas, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária ao ato de leitura. Dessa forma, a leitura e percepção do direito na tragédia grega em sua plenitude e de modo adequado somente seriam possíveis considerando a formação e o contexto cultural, jurídico e estético do leitor. É justamente por esse motivo que a reconstrução da recepção e efeitos iniciais pelo leitor implícito ou modelo, é de natureza objetiva e vinculada, pois a tragédia deve ser lida de acordo com os significados históricos, jurídicos e estéticos dos seus signos.

A reconstrução da recepção e do possível impacto original deve levar em conta um leitor preestabelecido, que conheça os esquemas evocados no texto, já que não poderia ser ocupada por todos que saibam ler ou que objetivem apenas a fruição estética, conhecimento ou escopos puramente pragmáticos. No caso da tragédia, deveriam fazer parte do repertório do leitor implícito ou modelo conhecimentos sobre mitos e o universo dos deuses, formas de pensamentos da *pólis*, conflitos e valores próprios do mundo grego, o caráter ambíguo e equívoco da linguagem, além da capacidade de identificação dos polos em conflito, por meio do qual se desenvolvem todas as tragédias.

O leitor diacrônico, por outro lado, deve ser considerado como figura histórica, assim como o leitor sincrônico, com o acréscimo de que não se encontra vinculado à história dos códigos e signos que descodifica, promovendo uma ruptura e conferindo novas perspectivas às leituras realizadas até aquele momento, incorporando à obra lida, sua própria interpretação e

marca pessoal. Trata-se do denominado “leitor explícito”, que realiza interpretação subjetiva, pois unicamente orientada por sua experiência e horizonte de expectativa particular e não vinculada à estrutura textual.

2.2.3 Instâncias de controle e limites da teoria

A caracterização do leitor, como se pode notar, consiste no grande limite da teoria da recepção, pois exige-se um receptor muito específico, com habilidades de leitura refinadas, dotado do conhecimento de todo um sistema de referências que abarcaria desde convenções de construção do texto dramático, passando pelo conhecimento do contexto histórico-social e institutos do direito antigo, até obras que tratem da relação direito-literatura na tragédia.

Com relação à reconstrução de prováveis recepções e efeitos pelos leitores sincrônicos, não há dúvidas de que somente leitores implícitos ou modelo poderiam ser admitidos. Por outro lado, no que se refere à atualização dos sentidos e significados das tragédias por parte dos leitores explícitos situados ao longo da cadeia diacrônica, por não se encontrarem vinculados à história dos códigos e signos que descodificam, incorporando à tragédia, suas interpretações pessoais, é que reside o maior problema de ordem teórica. Apesar de se enquadrarem no conceito de leitor explícito, entendendo serem responsáveis pela atualização da obra trágica, pelo seu impacto histórico ou estético em determinado período de tempo, enfim, pela vitalidade e concretização dos seus efeitos. Eles são responsáveis, sobretudo, pela “fusão de horizontes” do passado e do presente, atividade para a qual se revela de grande importância a compreensão das tragédias gregas em sua forma original, pois somente por meio desse conhecimento é que se pode estabelecer diferenças hermenêuticas entre o horizonte de conhecimento passado e atual das tragédias, assim como o intercâmbio entre leitores atuais e leitores antigos. Dessa forma, o leitor explícito também deve ser dotado de um “saber prévio”, que lhe proporcione experiências e conhecimentos, capazes de lhe garantir uma abordagem inteligente e coerente da tragédia, ainda que sua leitura possa ser objetiva e não vinculada.

É certo que muitos leitores, devido à diversidade de repertório, podem, ao realizar a leitura de um texto, observar apenas os elementos da camada mais aparente, aqueles presentes na leitura primária, em prejuízo da aferição da malha mais profunda, como concepções históricas e estéticas da obra. Tais leitores, que realizam leitura ingênua da tragédia, ou apenas por fruição estética, por prazer ou com escopo meramente lúdico estão fora do âmbito desta tese. São denominados por Eco (1999), leitores “semiósico” ou “semântico” aqueles que

promovem leitura ingênua e destituída de crítica do texto. Não se trata de pretender instituir uma concepção elitista da arte, mas ter em consideração que nem todos os componentes de uma determinada sociedade possuem repertório adequado para vencer a estratégia de recepção da tragédia grega. E com o objetivo de reforçar essa assertiva, destaco que a ausência de um repertório adequado, poderá fazer com que o leitor incorra naquilo que Eco (1993) denomina de “superinterpretação”, ou seja, uma interpretação exagerada, que não se respalda no texto, mas apenas e tão somente na vontade do polo receptivo. O semiólogo italiano alerta que o leitor pode construir e reconstruir o texto que lê, desde que tome a cautela de tratar o texto como um “todo coerente”, evitando, dessa forma, aquilo que denomina de “interpretação paranoica”, ou seja, aquela baseada em dissimilitudes, que se distancia ou não é confirmada pelo texto. Ao exemplificar a diferença entre interpretação sã e interpretação paranoica, Eco afirma que um leitor pode encontrar uma relação entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo”, que aparecem em uma determinada frase, pelo simples fato de permanecem juntos. Contudo, prossegue, afirmando que “a diferença entre a interpretação sã e a interpretação paranoica está em reconhecer que esta relação é mínima e não, ao contrário, deduzir dessa relação mínima o máximo possível” (1993, p. 57). Esclarece que o intérprete paranoico “não é o indivíduo que percebe que ‘enquanto’ e ‘crocodilo’ aparecem curiosamente no mesmo contexto”, sendo o paranoico aquele que “começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular” (1993, p. 57). O leitor acaba superestimando a importância das pistas fornecidas pelo texto e considera os elementos imediatamente aparentes como mais significativos. Ao contrário, a “interpretação sã” reconhece os limites das estruturas do texto, as quais não podem ser ultrapassadas, sob pena de deformar o pensamento do autor. É preciso, segundo Eco, se atentar para as “similaridades relevantes e significativas” e “similaridades fortuitas e ilusórias” (1993, p. 56). Normalmente, o leitor costuma fazer associações quando se depara com similaridades relevantes, mas acaba por ignorar as acidentais ou fortuitas. A “interpretação sã” representa a capacidade do leitor de observar as denominadas “instâncias de controle” existentes no texto, as quais, ao lado dos vazios, constituem as condições que permitem o processo de comunicação, como ensina Iser:

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los (1979, p. 91).

Portanto, o leitor a que me refiro, considerando as características peculiares da sociedade leitora em nosso país, pertence à instância do leitor acadêmico, o que corresponderia a professores, alunos e afins, mais especificamente do curso de letras, direito e outros das Humanidades. Podemos também incluir, ainda que de maneira mais ínfima, parte da massa de leitores que se preparam para a leitura da tragédia grega clássica fora dos muros das universidades.²⁸

Apesar de a leitura sincrônica possibilitar ao leitor que a reconstrói, em razão das aberturas do texto, inúmeras interpretações, essas interpretações devem sempre ser comprovadas na obra, já que não é possível se atribuir sentidos e significados distantes daqueles autorizados pelo texto. Como bem explica Jauss, a obra de arte “não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (1994, p. 28).

Não se pode deixar de considerar, por outro lado, que o texto trágico também exerce, em determinadas passagens, certo grau de determinação sobre as reações do leitor que realiza a reconstrução da recepção originária, limitando o seu campo de imaginação, quando, por exemplo, apresenta noções jurídicas, conceitos e termos da historiografia e da filosofia de época, descrições completas e exaustivas sobre personagens e o sentido das suas ações. Neste caso, o leitor deve recuperar do próprio dramaturgo, os problemas específicos do seu período e as instituições e normas do direito então vigente. A estrutura objetiva do texto, incluindo vestígios e matizes deixados pelo autor e o conhecimento já sedimentado do leitor, realizariam o controle das zonas de indeterminação.

Em se tratando de leituras diacrônicas, inobstante ausente a vinculação ao horizonte histórico e estético do texto, não devem ser aceitas interpretações exageradas, absurdas, cuja atualização de sentidos e significados se apresente absolutamente apartada do texto ou que afetem a estrutura trágica. O leitor diacrônico detém o direito de criatividade e adequação, jamais devendo ser considerado como um sujeito passivo em busca da mensagem original da tragédia, o que não significa que suas leituras possam deixar ser dotadas de inteligência e coerência quanto ao acolhimento positivo ou negativo da tragédia para o seu contexto histórico. Na leitura realizada na cadeia diacrônica, a tarefa de atribuir significado à tragédia grega, sujeita o leitor às injunções do mundo em que vive e a inúmeros fatores de ordem cultural, sociológica, histórica, psicológica, dentre outras, que interferem no seu posicionamento. Dessa forma, cada leitor terá uma compreensão original, segundo uma determinada perspectiva individual, fazendo com que o efeito da recepção do texto seja singular.

2.2.4 A tragédia grega como obra aberta

A tragédia grega se adequa perfeitamente na definição de “obra aberta” apresentada por Umberto Eco. Diversos fatores fazem com que a tragédia grega seja considerada como obra aberta. Em primeiro lugar, na tragédia não existe a intermediação de um narrador, de modo que o que vai revelar a personalidade das personagens e os seus traços essenciais são suas ações e falas. A inexistência de um narrador faz com que a liberdade de leitura e de preenchimento de vazios por parte do leitor seja muito maior. Além disso, a estrutura poética da linguagem adotada na tragédia faz com que muitas partes do texto sejam abertas, de modo a ganhar novos significados a cada leitura. Em terceiro lugar, o mito, como se sabe, constitui a matéria prima sobre a qual o dramaturgo produz o texto. O mito se associa à linguagem, por se assentar sobre uma mesma forma de concepção mental consistente no pensar por meio de metáforas, sofrendo modificações de significado e interpretações renovadas, de acordo com o momento histórico vivido pelo intérprete. A complexidade e a imprevisibilidade do fim são outros dois fatores que contribuem para a configuração da estrutura aberta.

O ato de leitura do texto teatral é semelhante a qualquer outro gênero literário, com a ressalva de que, em razão da inexistência de um narrador, a liberdade de preenchimento de vazios é muito maior. Como não dispomos de todas as marcas e signos do teatro grego, como o canto e a dança do coro, as indumentárias, a entonação da voz, a iluminação, o lugar dos atores e o cenário, não é possível realizar uma apreciação estética de sua totalidade significativa e de todas as possibilidades expressivas²⁹, de modo que caberá ao leitor, quando da reconstrução da recepção inicial, o preenchimento dos vazios. Dessa forma, o leitor atuará preenchendo e determinando o que não é dado pelo esquema apresentado pelo tragediógrafo, possibilitando o processo de comunicação com a tragédia.

O processo de comunicação com o leitor explícito na cadeia diacrônica também se dá pela consideração da tragédia como obra aberta e pelo consequente preenchimento dos vazios. Nesse caso, a matriz aberta do texto dramático e a diversidade de formação dos leitores justificará a variedade histórica das interpretações das obras literárias.

Para preencher as negações e lacunas textuais, é preciso, primeiro que tudo, considerar o texto em sua totalidade, bem como as interações recíprocas entre suas passagens. Acrescento, sobretudo com relação ao leitor que pretenda reconstruir o horizonte de expectativas e os prováveis efeitos sincrônicos, que deverá correlacionar o texto com outros que lhe sejam contemporâneos e que integrem o mesmo horizonte de expectativa, o que, em se tratando de tragédia grega clássica, facilitará a compreensão de sua linguagem, muitas vezes hermética e

plurissignificativa. A reconstrução da recepção por parte dos primeiros espectadores constitui trabalho investigativo, que decorre da análise cerrada do texto e do contexto sociocultural e jurídico, pois os primeiros receptores não deixaram traços decorrentes do efeito catártico. E esse trabalho investigativo depende do preenchimento dos pontos de indeterminação, vazios e lacunas existentes na tragédia, refluído no entendimento dos termos usados na obra e do contexto cotidiano grego. Muitas vezes, como se verá, o drama não apresenta os argumentos empregados por suas personagens de forma explícita, pois além de recursos retóricos, é possível constatar referência a muitas práticas religiosas, políticas e jurídicas.

É sempre necessário, especialmente em se tratando de reconstrução de uma provável recepção e efeitos sincrônicos, recuperar os termos empregados na obra, bem como os problemas específicos da época e as instituições e normas do direito então vigente. Somente através da compreensão do conteúdo de expressões oriundas do direito grego, como *Thémis* (θέμις), *Diké* (Δίκη), *nomos* (νόμος), *nomia* (νομία), dentre outros, é que se torna possível aferir quais os valores que estão em rota de conflito. Entretanto, é importante ressaltar que as expressões jurídicas empregadas pelas personagens podem não ter sido empregadas de maneira fixa e unívoca ao longo do texto. A propósito explica Vernant e Vidal-Naquet:

(...) na *Antígona*, a palavra *nómos* pode ser invocada pelos diferentes protagonistas com valores exatamente inversos. O que a tragédia mostra é uma *díke* em luta contra uma outra *díke*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagida a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (p. 3).

Dessa forma, considerando que as palavras trocadas pelas personagens diante dos primeiros espectadores podem ser dotadas de significado diverso, é preciso levar em conta, para que a leitura sincrônica se faça de maneira adequada, cada personagem de modo individualizado. É o que propõe Vernant e Vidal-Naquet, ao enfatizarem que para cada protagonista “fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade” (p. 20).

Por todas essas questões, o preenchimento dos vazios destinados a promover a reconstrução de uma provável recepção e efeitos sincrônicos do texto, sempre consistirá em meras conjecturas, prognósticos, suposições, deduções, baseadas, ora em presunções, ora em ilações que levam em conta o contexto histórico, jurídico e social em que a tragédia foi criada,

focando atenção no mundo que inspirou os dramaturgos. Em outras palavras, ao reconstruir uma possível leitura sincrônica deve-se recorrer ao horizonte de compreensão do passado, obtido mediante a análise da situação jurídica, histórica e social a que o texto trágico se refere; a biografia do autor; as marcas e signos do teatro trágico grego antigo e a caracterização dos primeiros leitores, no caso, dos espectadores da encenação.

2.2.5 Literatura engajada: a efetividade prática da tragédia grega

Na sétima tese apresentada por Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, o autor defende que a história literária deve também voltar-se para os efeitos da literatura na vida prática de seus receptores. A experiência estética e sua função social “somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática” (1994, p. 50). O leitor, portanto, deve “buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da representação” (1994, p. 57).

A leitura da temática jurídica na tragédia por meio da Estética da recepção pode ser dotada de um aspecto objetivo, quando realizada por um leitor implícito ou modelo que objetiva reconstruir uma possível recepção inicial ou, subjetivo, quando realizada por leitores explícitos ao longo da cadeia diacrônica. Em ambos os casos trata-se de leituras que se concretizam, como qualquer obra de arte. Tal fato, a toda evidência, faz com que a peça teatral se expanda, através do papel ativo de seus espectadores e leitores, fazendo da tragédia uma obra de arte de engajamento.

As leituras sincrônicas e diacrônicas das tragédias objeto do *corpus* desta tese, abrem espaço para as possíveis concretizações do texto, mediante rupturas comportamentais, veiculação de normas de conduta social e obtenção de respostas para os problemas práticos do passado e do presente. Notadamente no que se refere à leitura sincrônica, como dito alhures, a concretização do espectador primeiro já não pode mais ser recuperada, pois perdida face à ausência de elementos materiais. Entretanto, bom é dizer que ela, assim como o horizonte de expectativa, a recepção e seus efeitos, pode ser reconstruída por meio do repertório de um leitor temporalmente situado após a representação primeira.

Vimos que a *poiesis* se encontra ligada à estética produtiva abrangendo os dramaturgos, suas inclinações ideológicas e pensamentos, bem como o conjunto de elementos extraídos do seu mundo. Já a *aisthesis* exsurge por meio da estética receptiva, pelo trabalho dos

espectadores/leitores, das concepções jurídicas antigas que são dadas a conhecer no ato da leitura e pelo nascimento de novas concepções, que contrariam ou ampliam o horizonte de expectativa. Por fim, a *katharsis* se dá por meio da transformação e emancipação do leitor e do próprio direito. A experiência estética, portanto, pode proporcionar prazer e conhecimento, conduzindo o espectador ou o leitor à transformação de suas convicções. Nesse sentido, a helenista francesa Romilly fala em literatura *engagée*, que “implica o desejo de se juntar tanto quanto possível ao presente – enquanto a tragédia grega se alimenta dele, mas se esforça a cada instante para lhe arrancar o seu segredo intemporal” (p. 168). Ruffell, a seu turno, ensina que “devemos ver na tragédia grega uma interação entre engajamento emocional e reflexão social, ideológica e/ou ética”.³⁰ Pode-se dizer, portanto, que a catarse e o *engagement* constituem resultados da estética produtiva.

O leitor explícito na cadeia diacrônica, ao promover a concretização do texto, deve buscar, na medida do possível, o resultado do cruzamento do horizonte de compreensão do passado com os horizontes de compreensão da sua realidade presente. A bem da verdade, as oposições encontradas tanto na leitura sincrônica como na diacrônica, às vezes entre bens e valores aparentemente inconciliáveis, nada mais representam do que um convite à reflexão e transformação do leitor. Uma reflexão sobre justiça, pluralismo e culturalismo jurídico.

As obras do passado, mesmo levando-se em conta a especificidade do contexto histórico de produção, se conectam com os nossos anseios atuais. Não há nada de anacrônico, na atividade do leitor explícito, em se aproximar uma tragédia antiga ao tempo atual. O conflito retratado nas três tragédias selecionadas, como se verá, pertence a todas as épocas. O leitor, além de olhar o passado, não poderá esquecer a si mesmo, a sua bagagem de conhecimentos e o seu contexto, já que a concretização do texto deve ocorrer no presente. Dessa forma, a tragédia grega “desperta” o espectador/leitor, o que enseja expectativas novas, fazendo com que se transforme a si e ao mundo.

3. CONFORMAÇÃO DO REPERTÓRIO: CULTURA HISTÓRICA, JURÍDICA E ESTÉTICA

A competência em leitura de tragédia grega não depende apenas do conhecimento do código linguístico, sendo imprescindível o estudo de outros textos e a imersão em relações intertextuais e contextuais. Quanto mais amplo o cabedal de conhecimentos do leitor maior será sua competência para perceber que o texto dialoga com outros e com a própria realidade histórica.

Iser chama “repertório” o conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem para o ato de leitura. Iser entende que a comunicação entre texto e leitor depende da existência de um repertório comum aos dois, ao menos parcialmente. Sendo o repertório do texto totalmente estranho ao leitor, ele não conseguirá aferir o seu significado e sentido de maneira adequada:

O grau de definição do repertório é um pressuposto elementar para que texto e leitor tenham algo em comum. Pois uma comunicação só pode realizar-se ali onde esse traço comum é dado; ao mesmo tempo, porém, o repertório é apenas o material da comunicação, o que vale dizer que a comunicação vem a se realizar se os elementos comuns não coincidem plenamente (1999a, p. 131).

O repertório, como se pode notar, representa questão que aparece intimamente ligada com a formação do leitor de tragédias, sobretudo mediante o conhecimento do contexto histórico-social, assim como a tomada de uma consciência jurídica e estética da obra. A definição de repertório é bastante próxima ao de “saber prévio”, por se referir ao conjunto de conhecimentos para se decifrar uma obra. No entanto, dele se difere por ser o repertório individual e o saber prévio coletivo e incidente “sobre as possibilidades de decifração de uma obra, sugerindo que os leitores atuam de modo coeso” (ZILBERMAN, 2008, p. 93).

Também não se deve confundir o repertório com o “horizonte de expectativas”. De fato, Gadamer designava *horizonte* como “o âmbito da visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto” (p. 399). Dessa forma, a definição de horizonte encontra-se abrangida pela situação hermenêutica do intérprete, ou seja, uma posição que limita todas as possibilidades de ver a partir de um determinado ponto. O horizonte pode, além de significar a situação hermenêutica do intérprete, referir-se à expectativa formada pelo leitor a partir do texto, como também a fusão entre o horizonte da obra interpretada e o horizonte contextual do intérprete. Gadamer denomina a fusão entre o horizonte do intérprete com o horizonte inscrito no texto de compreensão (*Verstehen*).

Jauss valendo-se de elementos da hermenêutica de Gadamer, cunhou seu conceito de “horizonte de expectativas” como um “sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e a linguagem prática” (1994, p. 27). Jauss ainda entende que o horizonte de expectativas possui duas implicações, uma estética e outra histórica:

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (1994, p. 23).

Dizendo de outro modo, o horizonte de expectativas é histórico e se refere à época ou a sociedades dentro das quais as obras se situam. É o conceito de horizonte de expectativas que afiança a relação entre literatura e história, já que além de construir a história da recepção de uma determinada obra, demonstra que as leituras podem ser “contaminadas” por motivações históricas, apontando, ainda semelhanças e diferenças entre as leituras do passado e as do presente. Em contrapartida, é por meio do “repertório” do leitor que se obtém a compreensão adequada do horizonte de expectativas e, sobretudo, o acesso ao mundo do texto.

O projeto historiográfico de Jauss permite a reconstrução do horizonte de expectativas e da recepção/efeito por parte dos primeiros espectadores, por meio do estudo do contexto histórico e social em que a obra foi escrita e recebida, ou seja, por meio da conformação do repertório. Jauss indica algumas posturas destinadas à reconstrução do horizonte de expectativa da obra e dos primeiros leitores:

Em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem (1994, p. 29).

Ocorre que nem sempre referências históricas, jurídicas e estéticas integram a ineligibilidade do leitor contemporâneo, de modo que se sinta um pouco alienado diante do texto, dificultando, principalmente a reconstrução do horizonte de expectativas e da provável recepção e efeitos iniciais das tragédias. É que quanto maior a distância estética e histórica entre o leitor e o texto, maior será a distância entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte de expectativas da obra. Dessa forma, é preciso adotar estratégias para a ampliação do repertório

do leitor de tragédias gregas, mediante a leitura de obras que pertençam ao mesmo sistema histórico, jurídico, filosófico e literário do texto. Além disso, é de crucial importância o conhecimento da sociedade da época de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, na medida em que eles recriaram e remodelaram os elementos que colheram da sua realidade numa relação dialógica. Quero dizer que os dramaturgos, sendo membros da sociedade, exercem papel social e histórico, no momento em que escrevem suas tragédias, trazendo à luz sua realidade. Por isso, torna-se crucial falar sobre a realidade histórica e social, bem como sobre o direito vigente ao tempo dos “três grandes”. As tragédias gregas situam-se no seu tempo e seus autores possuem características e pensamentos próprios da época, razão pela qual o contexto histórico e cultural deve ser integrar o repertório do leitor contemporâneo, notadamente para permitir a aproximação do sentido e significado mais original possível da obra. De maneira semelhante ensinam Vernant e Vidal-Naquet ao afirmarem que as tragédias gregas são “obras escritas, produções literárias individualizadas no tempo e no espaço e, propriamente, nenhuma delas tem paralelo” (p. XXII). Dessa forma, qualquer estudo só poderá “chegar a termo se, já de início e como primeiro item, tomar em consideração o sentido e a intenção do drama que foi representado em Atenas em 420 a.C.” (p. XXII). A tragédia grega não pode ser tratada como um mundo à parte da realidade histórica na qual foi produzida. Ela representa, ao reverso, uma projeção desse mundo. Portanto, o leitor que pretenda reconstruir a recepção inicial da tragédia grega, deve buscar uma aproximação com o horizonte de expectativas da obra, alargando sua competência de leitura.

Por outro lado, a cognição de elementos relativos às qualidades estéticas do gênero trágico na Grécia antiga, tais como elementos essenciais da tragédia, as convenções de construção do texto dramático antigo, a técnica teatrológica grega, a organização do espaço cênico, a forma como os atores, os figurinos, as máscaras, a linguagem, a música e outros aspectos eram apresentados ao público da época, o prazer e as emoções provocadas pelo drama, devem ser ameadados por todos aqueles que pretendam ler a tragédia grega, pois, a toda evidência, auxiliam na ampliação do repertório do leitor, bem como na forma como a obra se relaciona com o público. O conhecimento da figura do herói, com todos os seus elementos constitutivos, também revela-se importante para se aferir eventual identificação ou repulsa por parte do público, facilitando, de sobremodo, a descoberta do significado e da mensagem original da tragédia. Toda tragédia grega encontra-se ancorada nessas referências que integravam o domínio público dos tragediógrafos e dos primeiros leitores.

3.1 Contexto histórico e cultural das tragédias

Compreender tragédias gregas demanda não apenas o conhecimento dos eventos e fatos históricos mais importantes da cultura helênica, como também dos valores políticos, religiosos e filosóficos então vigentes. A Grécia³¹ antiga não tinha fronteiras: era um conjunto de cidades com aspectos culturais semelhantes, como religião, etnia e certas tradições orais, como as de Homero, espalhado por três continentes (Europa, África e Ásia). Não tinha uma unidade política, mas apenas cultural. Trata-se de uma civilização que influenciou toda a história do mundo ocidental, deixando um legado imenso, em todas as esferas do conhecimento humano. Foi o berço da democracia, pátria de Sócrates, Platão e Aristóteles; dos grandes legisladores Drácon e Sólon; de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Existe certo consenso entre os historiadores a respeito da divisão da história da civilização grega em cinco períodos: 1) *Período pré-homérico* (século XX a XII): ocupação do território e formação do povo grego, por meio do desenvolvimento das civilizações Cretense e Micênica. 2) *Período homérico* (século XII a VIII): assim denominado como decorrência da importância dos poemas *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero. Nesse período, a sociedade grega era organizada em genos, pequenas unidades agrícolas autossuficientes, que sofreram desintegração com o crescimento populacional e o surgimento da propriedade privada, fazendo com que se reestabelecesse a escravidão e se formassem as cidades-Estados gregas, conhecidas como *pólis*. 3) *Período arcaico* (século VIII a VI): foi marcado pelo término do sistema patriarcal e pela formação e consolidação das cidades-Estados, que caracterizam a vida política dos gregos. 4) *Período clássico* (séculos V e IV): representa uma época de grande desenvolvimento econômico e social das cidades-Estados, principalmente Esparta e Atenas. 5) *Período helenístico* (século IV a II): marcado pelo enfraquecimento militar e pela conquista da região grega pela Macedônia, povo do norte da Península Balcânica. A cultura grega, então, difundiu-se pela região, fundindo-se com outras.

A análise do contexto histórico e sociocultural se concentrará primordialmente no período clássico da história da Grécia antiga (séculos V e IV), época em que Ésquilo, Sófocles e Eurípides viveram e compuseram suas obras, principalmente em Atenas, que, ao lado de Esparta³², constituíam as duas principais cidades-Estados.³³

Nos tempos mais remotos, Atenas era governada por um rei, que acumulava as funções de sacerdote da cidade, juiz e chefe militar. Com o tempo, a autoridade do rei transmitiu-se para a aristocracia dos eupátridas. A expansão pelo Mediterrâneo fez com que a cidade passasse por

profunda alteração na sua estrutura econômica e social, especialmente em razão do crescente comércio com as colônias conquistadas.

Instaurou-se uma tensão social somente controlada por meio das propostas formuladas por dois legisladores: Drácon e Sólon. Drácon, por volta de 621, organizou e redigiu um conjunto de leis rigorosas, baseadas em preceitos religiosos e aplicável a todas as classes, segundo os quais todo erro consistia numa ofensa às divindades. Eram leis muito severas, pois condenavam à morte aqueles que as desobedeciam. Sua legislação afastou o perigo da guerra civil que ameaçava a cidade. Por outro lado, Sólon deu ao povo leis democráticas, liberou a propriedade imobiliária, aumentou o número de proprietários, desvalorizou a moeda ateniense, banuiu a escravidão por dívida e dividiu a sociedade de acordo com a renda³⁴, possibilitando, com isso, a ascensão do grupo social dos demiurgos (δημιουργός)³⁵, o qual começou a questionar o monopólio político dos eupátridas (εὐπατρίδων), homens livres, filhos de pais e mães atenienses, nascidos na cidade-Estado, proprietários de terra e que formavam a aristocracia rural. Eram os únicos que possuíam direitos políticos.

3.1.1 Da tirania de Pisístrato à democracia de Péricles

As reformas propostas por Sólon agravaram ainda mais as tensões sociais, já que pouco agradaram a elite eupátrida. Dessa forma, a oligarquia (ολιγαρχία) evoluiu para a tirania (τυραννία, *tyrannía*), sob o governo de Pisístrato (600 - 528) que, segundo Aristóteles, era considerado um “ardoroso defensor da causa popular” (2012, p. 57). Pisístrato produziu um ferimento em si próprio, anunciando que teria sido vítima de um ataque dos membros das facções adversárias: “Eis a manobra que forjou: tendo ferido a si próprio e a seus animais de carga, arrastou seu carro até a praça pública, como se houvesse escapado das mãos do inimigo” (HERÓDOTO, Livro I, LIX). Com essa simulação, convenceu o povo a conceder-lhe guarda pessoal, lembrando aos atenienses da “glória com que se cobrira à frente dos seus exércitos contra os Mgários, a tomada de Niseia, e citando-lhes vários outros exemplos de valor” (HERÓDOTO, Livro I, LIX). Sólon, já com idade avançada, opôs-se a esse pedido. Sua resistência foi em vão. Obtendo a guarda pessoal, Pisístrato “se voltou contra o povo e tomou a acrópole no trigésimo segundo ano da promulgação das leis [de Sólon], quando Comeas era arconte” (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 14). É por esse motivo que muitos especialistas defendem a existência de uma estreita relação entre a tirania e a falange³⁶, na medida em que

os tiranos obtinham o poder com o escopo de promover os interesses dos soldados em troca da falange como forma de combate.

Com a morte de Pisístrato, seus filhos, Hiparco, Hípidas, Iofon e Hegesistrato assumiram o poder, dando continuidade ao mesmo sistema do pai. Hípidas, por ser o mais velho, praticamente concentrava todo o poder em suas mãos. Seu governo chegou ao fim no ano 510, quando o rei espartano Cleómenes I, com o auxílio de atenienses hostis à tirania, cercaram Hípias e os seus partidários na Acrópole (Ακρόπολη). Hípias decide então abdicar, abandonando a cidade. Os atenienses se integram no governo um de seus membros, Clístenes (565 - 492), um estadista da importante família dos alcmeônidas, que iniciou a implantação do regime democrático. Procurou, inicialmente, harmonizar a organização política por meio da reorganização dos cidadãos, a qual se baseava nos *demos* (δῆμος), uma circunscrição territorial na qual todos os atenienses eram inscritos de acordo com o domicílio. Os *demos*, por sua vez, eram agrupados em trítias (τριτῦες, *trittúes*); e estas em 10 tribos (φυλαί, *phulē*). Assim, as tribos passaram a reunir atenienses de diversas origens e riquezas. Clístenes também foi o responsável pelo aumento do número de membros do senado, de quatrocentos para quinhentos, cinquenta de cada tribo (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 22). Tais reformas, na opinião de Aristóteles, “tornaram a Constituição bem mais democrática do que a de Sólon” (2012, Cap. 21). Clístenes também criou o ostracismo³⁷, um mecanismo destinado a defender a democracia grega, por meio do exílio de todo aquele que representasse uma ameaça para o novo regime. Aquele que fosse atingido pela medida não perdia seus direitos políticos, nem seus bens, mas deveria deixar a cidade dentro dos dez dias que seguissem à votação, pelo prazo máximo de dez anos. O mencionado mecanismo foi aplicado pela primeira vez, dois anos mais tarde, a um de seus parentes, Hiparco, filho de Carmo, do *demo* de Colito, por ter participado de ações danosas durante o período de desordem da cidade (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 22). Sucederam uma série de aplicações da medida, especialmente aos amigos dos tiranos.

É de verificar-se que embora reconhecessem a democracia, os atenienses não praticavam a igualdade plena, pois estrangeiros, mulheres e escravos não votavam (BLAINEY, p. 70-71; GILISSEN, p. 74). O conceito era válido apenas para os cidadãos, os eupátridas. Portanto, a democracia ateniense era limitada, pois privilegiava apenas e tão somente os seus cidadãos, ou seja, os homens livres, nascidos na *pólis* e filhos de pai e mãe atenienses, os quais eram agraciados com o direito de participar ativamente da assembleia popular e da magistratura.

Durante o governo de Péricles (461 - 429), a democracia atingiu seu pleno desenvolvimento. Nas palavras de Aristóteles, neste período “a Constituição tornou-se ainda mais democrática” (2012, Cap. 27). Os primeiros atos de sua carreira política consistiram na

luta contra o partido aristocrático e seu líder Címon (512 - 449), que acabou condenado ao ostracismo em razão de pretender auxiliar Esparta por ocasião da revolta dos hilotas. Após várias derrotas, os atenienses optaram pela volta de Címon que, daí por diante, passou novamente a dirigir a política externa, enquanto Péricles cuidava da política interna.

A democracia não representou o avanço ateniense apenas no cenário político, pois também foi fundamental para o desenvolvimento artístico e cultural da cidade-Estado, gerando uma civilização de brilho intelectual esplêndido. O próprio Estado ateniense, nesse sentido, incentivava e promovia festivais de música e de drama, para os quais Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram suas tragédias e Aristófanes, comédias (JONES, p. 77). Foi o momento áureo da cultura grega, quando vieram os principais teatrólogos, filósofos, arquitetos e artistas para a cidade. Esse período de ouro ficou modernamente conhecido como “o século de Péricles”.

Durante a Guerra do Peloponeso (431 - 404), a democracia continuou a ser preservada. Contudo, conta Aristóteles, que depois da derrota dos atenienses na batalha naval de Siracusa (413), “os lacedemônios se fortaleceram muito ao se aliarem ao rei da Pérsia, eles foram forçados a derrubar a democracia e instalaram o governo dos Quatrocentos” (2012, Cap. 29). O novo governo dos quatrocentos, especialmente estabelecido para o período de crise, durou cerca de quatro meses, sendo que após a tomada do poder pelo povo, houve o retorno à democracia e, na sequência dos eventos políticos, o governo dos Trinta, cujas principais medidas foram a abolição no Areópago (Ἀρειος Πάγος) das leis de Efialtes e Arquestrato e os estatutos de Sólon, tidos como obscuros; a eliminação do poder soberano dos juízes, “alegando estarem corrigindo a Constituição e livrando-a de obscuridades” (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 35). No entanto, assim que o controle do Estado estava assegurado, nenhuma classe de cidadão foi poupada, pois foram executados e condenados à morte aqueles que se distinguiam pela riqueza, nascimento e reputação, com o escopo de “eliminar todos que eles tinham motivos para temer, a se somar a isso a intenção de se apoderarem de suas propriedades” (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 35), o que demonstra as consequências nefastas desse regime de governo entre os gregos. À Tirania dos Trinta, sucedeu a Tirania dos Dez cidadãos escolhidos na Ágora (Ἀγορά), com poderes plenos para a guerra.

3.1.2 Anatomia da tirania grega

Na Grécia antiga, a palavra tirano (τύραννος, *týrannos*) foi empregada pela primeira vez por Arquíloco (680 – 645), um poeta lírico, para referir-se a Gíges, como o usurpador do trono da cidade de Lídia. Heródoto chamava os povos originários da Lídia de “tirrênios”, o que parece ter dado origem ao termo, significando aquele que usurpa o poder ou o alcança por meios extraordinários.³⁸ Em seus discursos, Sólon se vangloriava de ter evitado a tirania em sua cidade. Costumava associar a violência à tirania. Como legislador se opôs à tirania em razão das relações de domínio que gerava na cidade. Os fragmentos dos poemas escritos por Sólon, especialmente *Eunomia* e *Elegia às musas* (F4W e F13W), tratam da questão da *hýbris* e da necessidade de os soberanos evitarem ações injustas e de moderarem o desejo:

Riqueza desejo ter; adquiri-las injustamente não quero; nem todo caso depois vem a justiça. A riqueza que os deuses dão acompanham o homem, sólida desde a base e mais profunda até o cimo; aquela que os homens buscam com violência não vem em boa ordem; obedecendo as ações injustas segue sem querer, e, rapidamente, se lhe junta desgraça; o começo é de pouco, como o do fogo, fraco a princípio, penoso no fim (*apud* BARROS, 1999, p. 131).

(...)

Nossa cidade, por disposição de Zeus, não perecerá jamais, nem por vontade dos abençoados deuses imortais; magnânima, vigilante filha de um pai poderoso, Palas Atena tem mão sobre ela. Eles próprios, com suas loucuras, querem destruir a grande cidade - os cidadãos, persuadidos por riquezas, e também a mente injusta dos chefes do povo; para eles, por sua grande desmedida, estão preparados muitos sofrimentos, pois não sabem conter a insolência nem moderar na paz do banquete as alegrias do momento (*apud* BARROS, 1999, p. 139).

A repulsa a governos tirânicos em Sólon restou expressa não apenas em seus poemas, mas também em um vasto conjunto de leis a ele atribuídas. Barros (2011, p. 39-40), a título exemplificativo e com base em Plutarco e Aristóteles, menciona uma lei relativa à reintegração de direitos, que excluía desse benefício aqueles que tentassem implantar a tirania na cidade (cf. Plutarco, *Sol.* XIX, 3) e a lei da *Eisangelia* que conferia aos cidadãos autoridade para denunciar ao Areópago (Ἀρειος Πάγος) eventuais conluios contra Constituição (cf. Aristóteles, *A Política*, VIII, 4).

Nos textos de Platão (*A república*, 566d - 567d) e Aristóteles (*A política*, Livro IV, Cap. XI, 1287b - 1288a), a palavra “tirania” começou a adquirir conotação pejorativa, sendo apresentada como um regime abusivo, situado no mais baixo lugar da escala de governos. Aristóteles enfatiza que “entre os homens iguais e semelhantes não é justo nem benéfico que um seja o senhor de todos” (1288a). No capítulo IX do Livro V, Aristóteles trata dos meios pelos quais as tiranias se mantêm, conservando a força:

(...) reprimir aqueles que tenham alguma superioridade, fazer matar os homens que possuem sentimentos generosos, não permitir as refeições em comum, as associações de amigos, a instrução, enfim nada de semelhante; evitar todos esses hábitos que são propícios a gerar confiança e a grandeza do espírito, não tolerar assembleias nem qualquer reunião que possa preencher os lares dos homens, e fazer tudo, ao contrário, para que os cidadãos permaneçam desconhecidos uns dos outros, porque são principalmente as relações habituais que geram a confiança recíproca (1313a-1313b).

Complementa o estagirita, que além da repressão a qualquer um que tenha superioridade, o aviltamento e o fomento da desconfiança entre os súditos, o poder tirânico obriga os cidadãos a habituar-se a “sentimentos baixos” por escravidão contínua (1313b). Dessa forma, três seriam os objetivos visados pelo tirano, pois “a eles se podem transportar os processos da tirania: a desconfiança entre os cidadãos, a impossibilidade da ação, a baixaza dos sentimentos” (1314a).

Platão, por seu turno, refere-se à figura do tirano como aquele que “faz muitas promessas” (566e), “promove guerras a fim de que o povo precise de um chefe” (566e), faz com que os pobres, por pagarem muitos impostos, fiquem pobres e, com isso, sejam “forçados a dedicar-se ao dia-a-dia e conspirem menos contra ele” (567a), se mantém no poder à custa de eliminar todos os amigos que não expressam o que pensam e os inimigos, até que “reste alguém que lhe seja de alguma valia” (567b).

O poder do tirano, embora tendesse a respeitar a vontade do povo, era ilimitado. Tiranos costumavam violar as leis, em benefício de regras estabelecidas em conformidade com suas próprias conveniências, bem como obter e manter o poder pela violência. Contudo, o tirano ascendia ao trono e ganhava o controle político e social não apenas por meio da força, mas também da fraude, como aconteceu com Pisístrato que, segundo relato de Aristóteles e de Heródoto, se autoflagelou e alegou ter sido vítima de um ataque rival, com o objetivo de obter guarda pessoal e assumir o poder.

Com base em textos de Heródoto (*Histórias*), Eurípides (*Íon*) e Xenofonte (*Hieron*), Knox condensou algumas características do tirano, nelas incluindo o desafio de leis ancestrais,

o ultraje a mulheres, o envio de homens à morte sem prévio julgamento, o saque dos súditos, a desconfiança com relação aos bons e o deleite com os maus e o medo do seu povo (2002, p. 49). A extrema avidez, a desmedida e a não consideração da opinião pública representam outras características que foram incorporadas à figura do tirano na medida em que o processo democrático evoluía.

A tirania era também uma forma de governo que subtraía dos cidadãos a isonomia, ou seja, a igual participação de todos no destino da cidade. Como enfatiza Aristóteles em *A Política*, a tirania “é uma monarquia que não tem outro objeto além do interesse do monarca” (Livro III, Cap. V, 1279b).

Heródoto, ao tratar da guerra, refere-se aos malefícios da tirania, enfatizando que o poder de guerra de Atenas era superior a qualquer povo que habitasse as redondezas, quando livres de tiranos:

O poderio dos Atenienses aumentava cada vez mais, o que vinha provar ser mais vantajoso o equilíbrio de forças entre cidadãos e o governo. Basta este exemplo para demonstrá-lo: durante o tempo em que os Atenienses estiveram sob o poder dos tiranos não se distinguiram na guerra mais do que seus vizinhos; logo, porém, que sacudiram o jugo, adquiriram sobre eles uma enorme superioridade. Isso prova que, no tempo da servidão, se portavam com covardia com propósito deliberado, porque trabalham para um senhor. Recuperando a liberdade, cada qual se dedicou intensamente a trabalhar com ardor para si mesmo (Livro V, LXXVIII).

Mais adiante, Heródoto transcreve um discurso de Sócles sobre a desaprovação dos Coríntios contra a recondução de Hípias e a retomada da tirania, asseverando ser o regime contrário a todos os princípios de justiça: “Nós vos conjuramos, em nome dos deuses da Grécia, a não estabelecerdes a tirania nas suas cidades. Se, apesar de tudo, persistirdes, contra todos os princípios de justiça, em reconduzir Hípias ao poder, em Atenas, já sabeis que os Coríntios não vos aprovarão” (Livro V, XCII).

Tucídides, de igual forma, se refere à tirania com conotação negativa, enfatizando que o governo de Psístratos e seus filhos se tornou insuportável nos seus derradeiros tempos (Livro VI, 53). Ademais, relatou a rigidez do governo tirânico de Hípias, sobretudo após a morte de Hiparco pelos tiranicidas, quando reuniu todos os conspiradores e mandou executá-los (Livro VI, 55-58). Depois disto, relata Tucídides que a tirania “se tornou mais dura para os atenienses”, e Hípias “não somente mandou matar muitos cidadãos, mas também voltou os olhos para o exterior, querendo ver se em alguma parte poderia encontrar refúgio seguro em caso de revolta” (Livro VI, 59).

Observa-se que a tirania grega caracterizava-se pelo poder pessoal do soberano, que contava com o apoio das classes populares e tropas mercenárias, tomando o poder pela força. Por se fundar numa relação de domínio, ela subtrai do cidadão a igualdade e a liberdade. A *hýbris*³⁹ era o principal defeito do tirano.

Demóstenes (384 - 322), notável orador político e jurídico do período clássico ateniense, em seus discursos sempre manteve-se fiel à democracia e às leis da cidade, lutando para preservá-las. Especialmente no *Contra Timócrates* (352), Demóstenes questiona legislação aprovada por Timócrates com o objetivo de atender anseios pessoais e da sua camarilha em detrimento dos interesses da comunidade: “Certamente um homem que, legislando em uma democracia, aprova leis não para benefício da religião ou do povo, mas a favor de tais pessoas, como acabei de mencionar, merece o extremo de rigor penal.”⁴⁰ Na sequência, Demóstenes enfatiza que no regime democrático, as ações políticas devem sempre estar voltadas para o bem das pessoas em geral e não em benefício do tirano, de um regime oligárquico ou de pessoas determinadas:

Votarei de acordo com as leis do povo e decretos do conselho ateniense dos quinhentos, e não votarei para estabelecer um tirano ou qualquer oligarquia; e se alguém tentar derrubar a democracia ateniense, ou falar ou colocar, qualquer pergunta em oposição a ela: 'Eu não permitirei isso. Também não sancionarei qualquer cancelamento de dívidas privadas ou redistribuição de terras ou casas atenienses; nem trarei de volta os que estão no exílio ou sob sentença de morte; nem expulsarei os que aqui residem, contrários às leis e decretos estabelecidos pelo povo e conselho ateniense; nem permitirei que mais ninguém faça o mesmo. Nem indicarei qualquer homem para um cargo, para que ele possa responsabilizá-lo por outro cargo, seja o dos nove arcontes, ou o Hieromnemon, ou qualquer um para o qual a eleição ocorrer neste dia, juntamente com os nove arcontes, ou o de arauto, embaixador ou membro do congresso. Nem vou permitir o mesmo homem para ocupar o mesmo cargo duas vezes, ou o mesmo homem para ocupar duas funções públicas no mesmo ano; nem vou aceitar subornos por cumprindo meu dever heliático; nem qualquer outro homem ou mulher aceitar um suborno na minha conta, com o meu conhecimento, por qualquer truque ou artifício que seja.’⁴¹

Em outra passagem do discurso, Demóstenes questiona se acaso os cidadãos fossem inquiridos sobre o porquê de preferirem viver sob uma democracia do que sob uma oligarquia, a razão seria óbvia: “tudo é mais ameno sob uma democracia” (everything is milder under a democracy, p. 42).

Arnaoutoglou faz menção a duas normas contra a tirania promulgadas durante o período clássico: o decreto de Demofante, de 410 e uma lei de Atenas, promulgada quase setenta e cinco anos após, em 336. A primeira foi aprovada após a abolição do regime dos Quatrocentos, “sancionando o assassinato de toda pessoa que tentasse derrubar as instituições democráticas da *pólis* ou servisse a uma administração oligárquica” (p. 85). A segunda destinava-se à

proteção da constituição da *pólis*, em razão do avanço dos macedônios depois da derrota dos atenienses na batalha de Queroneia, em 338. Foram impostas normas que puniam os membros do Areópago que colaborassem com o regime tirânico: “se alguém se revoltar com o intuito de instaurar regime tirânico ou ajudar com esse fim ou abolir a democracia ou privar o povo ateniense de sua constituição, aquele que matar essa pessoa não precisará de purificação” (p. 87).

3.1.3 Heroísmo grego: guerras externas e internas

O período clássico da história da Grécia antiga foi marcado por conflitos externos dos gregos contra invasores, principalmente os persas. As guerras Greco-persas ou Médicas (490 - 479) ocorreram devido a um conflito de interesses expansionistas e imperialistas entre os dois povos. Na batalha de Maratona (490), dez mil hoplitas (ὁπλίτης)⁴² atenienses correram para Maratona, pelo caminho das montanhas, onde eles podiam observar as forças persas, lideradas por Dario I. Desceram a encosta da praia e atacaram os bárbaros. Foi uma peleja longa e sangrenta. Os persas bateram em retirada em seus navios, seguidos pelos gregos. Sete navios inimigos foram capturados. Cinegiro, irmão do dramaturgo Ésquilo, foi morto durante a batalha. Maratona representou a vitória dos hoplitas atenienses.

No outono de 481, trinta e uma cidades gregas, incluindo Atenas e Esparta, se reuniram em Corinto, formando uma liga defensiva, sob o comando de Esparta. Os gregos conseguiram somar 105 mil homens e 380 galeras, o que era considerado muito pouco para fazer frente às forças persas. Procuraram, então, estabelecer uma nova estratégia para compensar a inferioridade numérica: conduzir o inimigo às Termópilas, um estreito desfiladeiro entre o golfo Malíaco e a montanha de Eta. O rei de Esparta, Leônidas (540 - 480), tomou posição nas Termópilas. Um traidor, Efialtes, esperando uma grande recompensa, indicou a Xerxes um caminho de montanha que lhe permitiria surpreender Leônidas pelas costas. Leônidas foi avisado pelos montanhese e vendo que seria irremediavelmente derrotado, decidiu mandar de volta todos os sobreviventes, conservando com ele apenas 300 espartanos. Lutou até o último homem.

Influenciado pelo grandioso feito heroico, Temístocles (524 - 459) convenceu os espartanos da necessidade de tentar uma vitória naval. Na batalha Salamina (480), a frota ateniense se dirigiu para o estreito canal que deu nome à batalha, onde as pesadas embarcações persas não dispunham de espaço para manobrar. As naves gregas, bem menores, armadas com

aríetes, infligiram derrota aos persas. O combatente Ésquilo foi testemunha ocular tanto da batalha de Maratona como de Salamina e escreveu a tragédia *Os persas* baseado no fato histórico. Heródoto (485 - 420) escreveu sua *História* em 445, vinte e sete anos após a tragédia de Ésquilo, sendo que a batalha de Salamina ocupa a maior parte do seu relato sobre as Guerras Médicas. É possível constatar grande proximidade entre sua narrativa e o drama esquiliano. Tanto em um como em outro, a responsabilidade humana e a causalidade divina aparecem como dupla motivação factual da guerra. Embora se atribua a Atenas a vitória contra a ameaça persa, essa foi uma conquista de todo povo grego, já que integrantes de todas as cidades se empenharam no combate. Pode-se dizer que a paz e a democracia grega foram asseguradas pela guerra, na medida em que as guerras Médicas colocavam em rota de colisão a democracia grega e a autocracia pérsia.

Após a vitória nas guerras Médicas, Atenas transformou-se em um poderoso império marítimo, alcançando a hegemonia política e cultural sobre as demais cidades-Estados. A denominada *Liga de Delos*, sediada na ilha de Delos, serviu de importante instrumento de expansão marítima. A Liga surgiu como decorrência da união militar entre diversas cidades gregas contra os persas e foi assim denominada devido ao imposto pago para sustentar os exércitos conjuntos.

A guerra foi um dos grandes patrimônios gregos. Homero procurou demonstrar, em seus poemas, a glória dos valores militares (*Ilíada*, Canto IV, 240-249), bem como a coragem ligada ao cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina, areté (ἀρετή), entre os gregos (*Ilíada*, Canto XX, 411-412). Também revelou que os soldados no campo de batalha cobiçavam uma “morte bela” (καλὸς καὶ γαθός, *kalòs kagathos*).⁴³ Preferiam morrer lutando e alcançar a “glória imortal” a retornar para casa com vida: “A um moço que tomba no campo da luta, é decoroso jazer trespassado no solo fecundo; belo de ver é ele sempre, apesar de sem vida encontrar-se” (*Ilíada*, Canto XXII, v. 71 – 76).

Heródoto se refere aos persas como um exército numericamente poderoso de bárbaros e selvagens. Eram desprovidos de civilização e contrários à noção de *pólis*. Não sabiam usar a lança e nem o escudo como faziam os hoplitas gregos. Era um exército composto apenas por arqueiros e cavaleiros. Os gregos, segundo ele, “sempre se distinguiam dos bárbaros como mais instruídos e despidos de tolas creditudes” (Livro I, LX). A selvageria persa atribuiu à guerra com os gregos tons de crueldade e brutalidade. Foi a guerra, a bem da verdade, que despertou a selvageria dos gregos, pois, apesar de existente, estava domesticada pelo convívio na *pólis*. Das batalhas médicas, originaram-se atrocidades e misérias, seres bestiais e muito cruéis. Nada melhor do que a vivência de Ésquilo, que combateu ao lado do seu irmão durante as Guerras

Médicas contra os persas, retratada em *Os persas*, para se conhecer os horrores da guerra. Em uma de suas passagens, o Coro faz menção à perturbadora imagem dos cadáveres persas debatendo-se sobre as ondas do mar, num cenário de morte e destruição:

Estão cheios de mortos por má sorte finados
os pontais de Salamina e todos os arredores.
Otototo! Tu contas
que muitos corpos submersos dos nossos
mortos batidos pelo mar são arrastados
com suas duplas túnicas flutuantes (v. 272-277).

A mesma guerra que trouxe a paz e assegurou a democracia, foi responsável pela decadência de Atenas e da própria Grécia. Péricles, no período final do governo (431 - 429), enfrentou diversos ataques de seus adversários, que se uniram numa coligação. A situação se agravou com a eclosão da Guerra do Peloponeso, que colocou Atenas e Esparta frente a frente⁴⁴, na luta pela hegemonia do território grego, passando Péricles a ser responsabilizado pelas desgraças da cidade, cujos campos tinham sido devastados pelos espartanos, e a população dizimada por uma peste, que inclusive matou dois filhos seus. Péricles, assim, foi acusado de traição e condenado à perda de direitos civis.

Com a derrota de Atenas, Esparta impôs um governo aristocrático, o que acarretou o fim da democracia ateniense e o retorno do predomínio da oligarquia na Grécia, representada por trinta cidadãos que governaram como tiranos. Esse domínio, entretanto, durou pouco, pois Tebas logo derrotou Esparta na batalha de Leutras, em 371, e estabeleceu uma breve hegemonia. Foi a primeira vez que o exército espartano sucumbiu a uma batalha.

Os gregos, quer por rivalidade, quer por inveja, se autodestruíram impiedosamente. A Grécia acabou sendo conquistada por Filipe II, rei da Macedônia, na batalha de Queroneia. Dois anos depois, Filipe II foi assassinado e substituído por seu filho Alexandre, o Grande, pupilo de Aristóteles e considerado um dos maiores guerreiros da Antiguidade. Conquistou o império persa, a Fenícia, o Egito e parte da Índia. Assim, suas conquistas foram responsáveis pela fusão da cultura grega com a oriental, surgindo daí a *cultura helenística*.⁴⁵ A divisão do Império Macedônico, que se seguiu à morte de Alexandre, e as sucessivas lutas internas resultaram no seu enfraquecimento político, o que possibilitou a conquista romana nos séculos II e I. Entretanto, mesmo conquistando a Grécia, Roma teve que se curvar ao esplendor da civilização grega, assimilando muitos dos seus valores culturais.

3.1.4 Religião

A religião⁴⁶ grega antiga tinha como antecedentes as crenças dos primeiros invasores indo-europeus, além de elementos pré-helênicos, notadamente creto-micênicos e orientais. A religião primitiva era tão rudimentar como a dos povos selvagens, pois se adoravam ídolos, animais sagrados e coisas da natureza.

Durante o período clássico, os mitos que relatavam as histórias das origens e dos deuses passaram a ser dotados de certa organização em termos religiosos. Mas a crença primitiva nunca desapareceu totalmente, pois deixou muitos resquícios, como é o caso da representação dos deuses sob a forma humana, originando o *politeísmo antropomórfico*, ou seja, a crença em vários deuses que tinham formas semelhantes às dos homens, com as mesmas fraquezas, paixões e virtudes, distinguindo-se, contudo, pela imortalidade. Os deuses adquiriram não só a forma humana, mas também os mesmos sentimentos, paixões e defeitos dos homens. Segundo Eliade (2012, p. 88), as divindades possuíam uma elevada carga humanista, mesclando traços divinos e humanos, os quais eram reproduzidos pelo homem, já que o homem somente se reconhece verdadeiramente como tal quando imita os deuses, os heróis civilizadores ou os antepassados míticos. Tal fato tornava o mundo dos deuses muito mais próximo ao dos homens.

Segundo Bowra (p. 17), os gregos sentiam a presença dos deuses em toda a parte, especialmente nas horas difíceis, como em batalhas, e em ocasiões festivas, e a veneração era regulamentada pelo Estado, tendo-se em vista o interesse coletivo envolvido. Às festas religiosas era atribuído um aspecto político, e cidadãos de méritos extraordinários eram agraciados com honrarias. Em razão destes procedimentos, a religião perdeu seu caráter pessoal e íntimo e transformou-se num espetáculo destinado ao público (HARVEY, p. 430).

Ao lado da vontade divina, o destino (δαίμων, *daimon*) também poderia influenciar a vida dos gregos. O destino não era um deus e não se subordinava a nada. As moiras (μοῖραι), assim entendida como o destino individual de cada um e a projeção de uma lei que nem mesmo Zeus poderia transgredir sem colocar em perigo a ordem do cosmo, constituía um elemento essencial no contexto religioso da Grécia antiga.⁴⁷ As moiras eram consideradas pelos gregos antigos como as deusas do destino, tanto dos deuses como dos homens. Eram representadas por três mulheres idosas fiando incessantemente, cada uma com uma função específica: Clotó segurava a roca, Láquesis desviava o fio e Atropos cortava-o.⁴⁸ Imaginava-se que elas apareciam na terceira noite após o nascimento para decidir o curso da vida de uma criança (HARVEY, p. 379). Eram consideradas as “fiandeiras do destino”: uma verdadeira norma que se situava acima de tudo e de todos.

Três obras são importantes para o estudo e compreensão do sistema religioso grego. As duas primeiras são representadas pelos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* (século VIII), escritas por Homero, as quais retratam a organização divina governada por Zeus e a frequente influência dos deuses no destino humano. Homero descreve os deuses do Olimpo e os heróis como portadores de uma extraordinária beleza e esplendor. A terceira obra é a *Teogonia* (séculos VIII - VII), escrita pelo poeta Hesíodo. Nela é possível conhecer os mitos de criação e a genealogia completa das divindades gregas.

Na Atenas clássica, o culto aos deuses poderia ser público ou doméstico. Relata Giordani que “ninguém podia ser ateniense sem participar do culto de Atena. O amor dos atenienses por sua deusa tutelar, protetora não só de suas muralhas, mas também de suas consciências, aumenta cada vez mais, principalmente após as grandes vitórias sobre os persas” (2008, p. 477). O culto público ocorria em bosques sagrados, templos e nos cumes das montanhas. Antes da prece procedia-se à purificação lançando água nas mãos. Rezava-se de pé, com a cabeça descoberta e as mãos levantadas para cima (se a oração fosse dirigida aos deuses celestes) ou abaixadas (se fosse dirigida às divindades infernais). Os cultos domésticos eram variados e desenvolviam-se com maior liberdade. Os gregos pediam aos deuses proteção, bens materiais e sucesso nas atividades da vida. Para agradar estes deuses, costumavam fazer oferendas, orar e sacrificar animais. Eram bastante comuns as festas realizadas nos templos em homenagem ao deus protetor da cidade.

A prática da adivinhação era uníssona entre os gregos antigos, assim como em todas as religiões da Antiguidade. Os gregos tinham costume de consultar oráculos, sob a crença de que neste local sagrado, os deuses respondiam questões a respeito da vida cotidiana, de acontecimentos futuros ou mesmo revelavam as suas vontades. Durante a época clássica, os atenienses, acreditando profundamente nos presságios oraculares, condicionavam as suas ações à prévia consulta dos deuses. Existiam muitos santuários oraculares⁴⁹, sendo os mais importantes e consultados, durante o período clássico, o de Zeus em Dodona e o de Apolo em Delfos.

O quadro religioso dos gregos é muito vasto e composto por uma infinidade de mitos, deuses com múltiplos nomes e práticas não sistematizadas. De todo esse conjunto, merecem destaque três aspectos que reputo essenciais para a ampliação do repertório do leitor, propiciando uma melhor compreensão do *corpus* literário, pois constituem temas de diversas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Ei-los: 1) culto a Dioniso; 2) sacrifícios; 3) funerais e homenagens póstumas.

3.2.4.1 Celebrando Dioniso

Dioniso, entre os gregos, era o deus das festas, da dança, do vinho e do seu poder embriagador, sendo também um deus “errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar”, representava, pois, a “figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico” (VERNANT, p. 144). Nonnus, um poeta épico, natural de Panópolis (atual Akhmim, Egito), que viveu entre o final do século IV e início do século V d.C., escreveu *Dionysiaca*, um longo poema (48 livros), composto no dialeto homérico e em hexâmetros dactílicos, cujo tema principal é a vida de Dioniso, as expedições do deus à Índia e seu triunfante retorno ao ocidente. Os livros VII, VIII e IX, tratam do nascimento e da criação de Dioniso. Segundo Nonnus, Dioniso era Filho de Zeus e de Semele, o único deus filho de uma mortal. Semele foi instigada por Hera, esposa de Zeus, que lhe apareceu disfarçada de velha, a pedir ao deus que aparecesse com todo o seu esplendor, no que foi atendida. Semele foi então consumida pelos relâmpagos de Zeus, que conseguiu salvar das cinzas o seu filho, implantando-o em uma de suas coxas, até que estivesse pronto para nascer. Segundo a descrição de Vernant, o recém-nascido era “esquisito”, escapando às normas divinas, “já que é ao mesmo tempo filho de uma mortal e filho de Zeus em todo o seu esplendor. É esquisito porque foi alimentado em parte no ventre de uma mulher e em parte na coxa de Júpiter, a coxa de Zeus” (2000, p. 151). O bebê foi entregue em segredo a Ino, irmã de Semele, que o criou com a ajuda das ninfas, bem como de Sileno, que se tornou o seu pai adotivo. Sileno orientou Dioniso a colher cachos de uva nas encostas do monte Nisa e espremer a fruta em jarros. Encantado com o aroma, com as cores e com o sabor embriagador da bebida, Dioniso passou a abençoar todo aquele que a produzisse e a ser adorado como o deus do vinho. Sempre que Dioniso aparece em algum lugar onde é desconhecido se impõe e rapidamente espalha sua religião. Foi assim que o deus conseguiu expandir seu culto até muito longe na Ásia.⁵⁰ Os Livros XLIV, XLV e XLVI da *Dionysiaca* cuidam da chegada de Dioniso a Tebas e da recusa do rei Penteu a seus ritos. Seu palácio é atacado e sua mãe Agave é enlouquecida. Tirésias e Cadmo tentam convencer Penteu, mas suas advertências são em vão. Penteu persiste na oposição ao culto e manda prender Dioniso, mas o deus destrói o palácio e foge. Dioniso induz Penteu a espionar sua mãe e as bacantes em seu frenesi e acaba sendo morto por elas.

O culto a Dioniso aparece ligado não apenas à religião grega, mas também à própria *pólis*. Os rituais dionisiacos buscavam, por meio da dança, do vinho e de outros elementos, como comer animais e beber o seu sangue, alcançar a transcendência, o esquecimento do corpo e o desligamento da consciência, permitindo o contato com o divino. O culto a Dioniso propõe,

assim, a ligação entre corpo, prazer e o divino. Segundo Vernant e Vidal-Naquet a tragédia *As bacantes*, de Eurípides é a mais completa fonte de informações dos ritos dionisiacos na Grécia antiga, podendo ser considerada “um documento incomparável para explicitar o que deve ter sido, nos seus traços singulares, a experiência religiosa dos fiéis do deus” (2008, p. 335).

Sobre o culto dionisiaco, Lesky ensina que ao deus não bastam orações e sacrifícios, pois “o homem não está com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo.” Em seu culto orgiástico, “a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova” (p. 74). Nietzsche, por sua vez, enfatizou que o centro das festas “consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e duas venerandas convenções” (2007, p. 30). Representam aspectos importantes do culto a Dioniso a *oreibasia* (ορειβασία), ou seja, a corrida pelas montanhas e danças frenéticas; o *sparagmos* (σπαραγμός), que corresponde à dilaceração de animais e à *omofagia* (ωμός, *ōmós*), a deglutição de carne crua.⁵¹

No início, o culto a Dioniso era clandestino, pois o Estado opressor recusava-se a aceitar o culto de um deus forasteiro, que incentivava a embriaguez, a quebra das regras da civilização e tudo aquilo que era oposto aos ideais de beleza. Contudo, em razão de personificar a liberdade, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos, notadamente a população que vivia e trabalhava no campo. O culto somente foi oficializado por meio das reformas promovidas por Pisístrato, por volta de 535, que edificou um templo em homenagem ao deus aos pés da Acrópole e instituiu em sua honra as *Dionísias rurais* nos *demos* e as *Grandes Dionísias* ou *Dionísias urbanas* na cidade.⁵² As *Dionísias rurais* aconteciam durante o inverno (dezembro/janeiro) e iniciava-se com uma procissão, em que os integrantes carregavam uma imagem de Dioniso até o seu altar em Atenas, onde um bode era sacrificado em meio a canções e danças. As canéforas (κανηφόρος)⁵³ carregavam, ao longo da procissão, um cesto que continha os instrumentos e objetos necessários ao sacrifício (ZAIDMAN, p. 59). Também fazia parte da procissão, segundo Zaidman, o *phallos* (φαλλός), órgão sexual masculino, constituindo parte das oferendas obrigatórias ao deus (p. 60). Já as *Grandes Dionísias* ocorriam no início da primavera (março/abril) e estava dentre as grandes festas da cidade, cuja importância acarretava até mesmo a suspensão das atividades políticas da *pólis* (ZAIDMAN, p. 61). A festa se estendia por seis dias e, assim como nas *Dionísias rurais*, iniciava-se com uma procissão conduzida pelo arconte-rei, na qual a estátua de Dioniso Eleutherium, “o libertador”⁵⁴, era trazida para a cidade. Durante a noite e à luz de tochas, a estátua era conduzida ao teatro, onde permanecia até o final

das competições. Banquetes e sacrifícios completavam a programação do primeiro dia. Nos dias seguintes, havia concursos de ditirambos, cantados em louvor a Dioniso; procissão de foliões travestidos e mascarados de sátiros ou de animais, com faloforia (transporte do falo)⁵⁵; concurso de comédias e de tragédias. Portanto, as primeiras tragédias gregas teriam surgido durante os rituais religiosos realizados em honra a Dioniso, quando se tornou tradicional a representação de uma encenação dramática.⁵⁶ O culto de Dioniso, como se pode notar, representou um importante aspecto da religião grega e da vida da cidade, bem como a origem da tragédia grega.

3.2.4.2 Sacrifícios

Entre os gregos antigos, o templo, a casa dos deuses, não servia de lugar ao culto. Os fiéis se reuniam para celebrar os ritos em um altar exterior, o bomos (βωμός), um bloco de cantaria quadrangular, onde se desenvolvia o culto e se praticavam os rituais religiosos.

O sacrifício era considerado um ato essencial do culto religioso grego e a cada divindade era atribuída uma espécie de animal, o qual era ornamentado com guirlandas, galhardetes etc. Zaidman, baseado em descrições parciais extraídas de textos literários⁵⁷, leis sagradas e na iconografia, apresenta o seguinte esquema geral do sacrifício animal entre os gregos antigos:

Acompanhada de músicos, a procissão escolta os animais escolhidos até o altar onde o sacrificador, sacerdote ou magistrado no caso dos sacrifícios públicos, realiza gestos de purificação (com a ajuda da khernips, a bacia que contém a água destinada às abluções e às aspersões) e de consagração (cevada espalhada sobre a cabeça da vítima ou das vítimas); ele oferece uma libação acompanhada da prece que indica o destinatário e o objeto da oferenda; depois vem a morte (p. 198-199).

Ensina Giordani que as vítimas destinadas aos deuses subterrâneos “eram colocadas de tal forma que o sangue corresse para a terra e, em geral, eram completamente queimadas em holocausto” e as vítimas oferecidas aos deuses celestes “deviam ser degoladas de modo que o sangue fosse lançado em jato para o alto” (2008, p. 486). O animal era aberto para exame das entranhas, notadamente o fígado, com o objetivo de verificar se a imolação seria ou não aprovada pelos deuses. Em caso positivo, o animal era esquartejado e dividido em várias partes. A gordura e os ossos maiores, pertencentes aos deuses, eram queimados no altar com libação de vinhos e perfumes; já as entranhas (fígado, coração, rins etc.), uma vez assadas, eram

distribuídas aos executores do rito, como forma de garantir o contato com os deuses; o resto da carne passava a ser distribuída entre os demais participantes do banquete.

Quanto ao sacrifício humano não existe nenhum relato histórico de sua admissão na Grécia antiga. No entanto, os gregos do período clássico acreditavam que o sacrifício humano fazia parte do seu passado remoto, sendo admitido entre os primitivos.⁵⁸ Conta, entretanto, Giordani que, durante o período clássico, o sacrifício humano foi aceito apenas de forma excepcional, como ocorreu antes da batalha de Salamina, quando foram imolados prisioneiros persas (2008, p. 486).

3.2.4.3 Funerais e homenagens póstumas

Segundo a religião grega, o morto insepulto não ingressaria na mansão dos mortos e a sua pena perduraria pela eternidade. A alma, sem repouso, cairia em desgraça e, com isso, passaria a atormentar os vivos, com aparições e doenças. Os mortos que não fossem enterrados, não poderiam fazer a travessia do rio Aqueronte, mediante o pagamento de uma moeda ao barqueiro Caronte e chegar ao Hades. É por isso que o cadáver na Grécia antiga era cuidadosamente preparado e costumava-se colocar na boca do defunto uma moeda (óbolo ὀβολός), que era o preço que devia ser pago a Caronte para fazer a travessia. Giordani, assim expõe sobre os ritos tradicionais dos funerais e as homenagens póstumas entre os gregos antigos:

O cadáver era cuidadosamente preparado, lavado, untado com óleo perfumado, envolto em vestes brancas, e exposto em leito aparatoso com os pés voltados para a porta; em torno se dispunham vasos com perfume. Na boca do morto era costume colocar-se um óbolo, considerado popularmente o preço que devia ser pago a Caronte, o barqueiro dos infernos. A exposição do morto durava um ou dois dias. Homens e mulheres se alternavam nas manifestações de dor e de pesar. As mulheres chegavam mesmo a arrancar os cabelos (2008, p. 260-261).

Em Homero, tanto na *Ilíada* como na *Odisseia*, nos são apresentadas situações em que se reivindica o direito de sepultar um ente querido. Na primeira obra, Príamo, pai de Heitor e rei de Tróia, atravessa os campos gregos para suplicar a Aquiles que este devolva o corpo de seu filho morto, a fim de que possa ser sepultado, sendo por ele atendido (Canto XXIV, v. 486 - 506). Já na *Odisseia*, as almas dos pretendentes de Penélope, mortos por Ulisses são arrastadas ao inferno por Hermes. Seus parentes reivindicavam os corpos para que fossem sepultados e Atena mantém a ordem, reconciliando Ulisses e os familiares dos mortos (Canto XXI a XXIV).

A crença grega repercutiu no direito, como ensina Assis (p. 36), com a instituição do dever dos parentes de dar sepultura e levar alimentos aos mortos; a punição dos autores de crimes graves e repulsivos com a privação de sepultura, gerando à alma do criminoso um suplício eterno; e os generais atenienses, após vitórias marítimas, negligenciavam o enterro dos mortos. Arnautoglou ensina que várias cidades aprovaram leis que objetivavam a regulamentação da procissão funerária e os ritos a serem realizados (p. 161). Dentre elas, a lei funerária de Iulís, da ilha de Céos, pertencente ao arquipélago das Cíclades, no mar Egeu, impõe restrições à procissão, quantidade e qualidade de oferendas, profanação e limpeza, demonstrando a importância atribuída pelos gregos aos rituais e homenagens póstumas:

Estas são as leis relativas ao defunto. Enterre o defunto de acordo com as seguintes instruções; o corpo deverá ser envolvido em três roupas brancas; estas podem ser cobertas com uma outra coberta de valor não superior a cem dracmas; o corpo deve ser coberto, exceto a cabeça, e deve ser carregado em procissão em um caixão com os pés em forma de cunha; Ninguém tem permissão para levar mais do que três *khoés* de vinho e um *khoûs* de azeite de oliva para a tumba; os contêineres (vazios) de vinho e de azeite de oliva devem ser removidos; o defunto deve ser levado coberto para a tumba, e em silêncio; o alimento do sacrifício deve seguir os costumes antigos, a cama e os lençóis devem ser levados de volta para casa; no dia seguinte, um homem livre deverá limpar a casa, primeiro com água do mar e depois com água comum, borrifando a terra; finalmente, com a casa limpa, o sacrifício é permitido; as mulheres que foram ao funeral devem retornar antes dos homens; não é permitido celebrar o aniversário de trinta dias da morte; não é permitido colocar um cálice de vinho sob a cama, derramar água ou levar quaisquer oferendas à tumba; as mulheres, com exceção das impuras, não tem permissão para entrar no local onde o defunto morreu; como são consideradas aquelas tidas como impuras: a mãe e a mulher e as irmãs, e as filhas e, acima delas, não mais que cinco mulheres, filhos das filhas ou primas; as impuras têm de lavar tudo para ficar limpas.

Sólon também estabeleceu regras sobre as cerimônias fúnebres em Atenas, regulamentando ritos que ocorriam no espaço privado, na casa (οἶκος, *oîkos*). Como bem expõe Assis, as mulheres “deveriam ficar atrás da carreta fúnebre e não poderiam entoar cantos fúnebres”. Caso tivessem menos de sessenta anos, “era-lhe proibido comparecer ao funeral ou penetrar no quarto onde o corpo aguardava a hora do sepultamento, ao menos que ao morto guardasse um parentesco até o grau de primo.” Ademais, Sólon estabeleceu que “as exibições de luto deveriam ser comedidas e proibiu a ostentação de riqueza, por exemplo, sacrificar um boi” (p. 37).

3.2 O direito na Grécia antiga

Estudar as manifestações do fenômeno jurídico na tragédia grega também demanda do leitor conhecimentos sobre o direito vigente na Grécia antiga, especialmente em Atenas, não apenas por ser o mais tradicional e sobre o qual se debruçaram os filósofos, mas também em razão de Ésquilo, Sófocles e Eurípides terem vivido na época do grande apogeu jurídico desta cidade. A reconstrução do aspecto sincrônico ou não histórico da leitura e a percepção do fenômeno jurídico na tragédia depende do estudo do direito vigente no período da sua produção, pois representa verdadeira fonte de inspiração dos dramaturgos.

Além disso, o direito grego influenciou a formação do direito romano e, conseqüentemente, de toda a civilização ocidental. A percepção, leitura e exegese do direito em textos antigos pressupõe a necessidade de resgatar o contexto jurídico de composição da tragédia ática, com o objetivo de compreender a temática jurídica subjacente ao texto dramático, expressões técnico-legais, noções jurídicas, conceitos e termos do direito ático e o modo de agir das personagens, as quais também se encontram vinculadas aos valores e perspectivas da época.

É possível apontar inicialmente uma série de dificuldades para o estudo do direito grego antigo, a começar pela ausência de codificação, pois os gregos não se preocupavam em sistematizar suas leis, por serem compostas por um conjunto esparso de costumes muitas vezes decorrentes do senso coletivo de moral e de justiça divina:

Os gregos, com efeito, não tinham a idéia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado coerentemente num todo. Para eles há como que graus e superposições de direitos que, em certos casos, se entrecruzam e se encavalam. Num polo, o direito consagra a autoridade de fato, apóia-se na coerção da qual é, num certo sentido, apenas o prolongamento. No outro, ele toca o religioso: põe em causa potências sagradas, a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais referentes à responsabilidade maior ou menor dos agentes humanos. Sob esse ponto de vista, a justiça divina que, frequentemente, faz com que filhos paguem os crimes do pai, pode aparecer tão opaca e arbitrária quanto a violência de um tirano (VERNANT; VIDAL-NAQUET, p. 16).

A história da cultura jurídica grega foi extremamente marcada pela oralidade, em prejuízo da escrita, o que pode ser facilmente notado no inventário elaborado por Finley sobre as manifestações orais levadas a efeito nas mais diversas dimensões da vida:

Os gregos preferiam falar e ouvir, a sua própria arquitetura é a de um povo que gostava de falar, não apenas os grandiosos teatros ao ar livre e os recintos de reuniões, mas também as mais características de todas as estruturas gregas, a *stoá* ou colunata tapada. Para cada pessoa que lia uma tragédia, havia dezenas de milhares que as conhecia por representação ou audição. O mesmo acontecia com a poesia lírica composta habitualmente para execução pública (frequentemente por coros) em

ocasiões festivas, quer casamentos, festas religiosas ou para celebrar um triunfo militar ou uma vitória nos Jogos. O mesmo se verificava ainda, embora dentro de um certo limite, em relação à prosa. Heródoto, por exemplo, fez leituras públicas da sua História. Os filósofos ensinavam mediante discurso e a discussão. Platão exprimiu abertamente sua desconfiança em relação aos livros: não podem ser inquiridos e, por conseguinte, as suas ideias estão fechadas à correção ou ao maior aperfeiçoamento e, além disso, enfraquecem a memória (Fedro 274-8). O seu mestre Sócrates conseguiu a sua reputação apenas com uma longa vida de conversação, já que não escreveu uma só linha (p. 81).

As fontes do direito grego, dessa forma, eram orais e fundadas na jurisprudência. A ausência de fontes escritas fez com que muito pouco do direito grego chegasse à modernidade, ao contrário do que ocorre com o direito romano, cujas fontes foram preservadas e complementadas pelos juristas modernos, a partir do século XIII, com o estudo do *Digesto*.⁵⁹ Para se ter uma ideia, não havia sequer profissionalização jurídica entre os gregos antigos, já que o ensino jurídico fazia parte da educação de todo e qualquer cidadão. Os versos de Homero eram ensinados nas escolas como modelos de valores éticos e de conduta social. A necessidade de promover sua própria defesa, fazia com que os atenienses se familiarizassem com o direito e com o procedimento legal. Segundo Knox, o contexto legal era “tão natural para o cidadão ateniense quanto o político, e em ambos ele atuava pessoalmente e não por intermédio de representantes” (2002, p. 68). Dessa forma, as fontes não jurídicas (textos literários, históricos e filosóficos) passaram a ser de grande relevo para a reconstituição do direito antigo.

Um outro fator que contribui para a dificuldade de reconstrução do direito grego consiste no império da liberdade individual entre os atenienses, de forma que os cidadãos poderiam dispor livremente sobre sua pessoa e bens, razão pela qual poucas normas de direito privado foram redigidas.⁶⁰ As ciências políticas e o direito público, por outro lado, eram mais desenvolvidos, sobretudo por meio das formas de governo e de Estado, das instituições políticas e processuais, que regulavam a atuação dos tribunais e dos litigantes.

Outro problema fundamental que se apresenta para a perfeita cognição do direito grego é que a Grécia antiga possuía muitas formas de organização estatal e variadas instituições e pensamentos jurídicos, o que ocasiona diferenças marcantes entre as cidades-Estados, já que cada uma das dezenas de *pólis* era dotada de um sistema jurídico próprio.

Como ensina Giordani, é em razão das dificuldades acima mencionadas, que historiadores e juristas não demonstraram pelo direito grego antigo o mesmo interesse demonstrado pelo direito romano, “o que se explica facilmente pelo fato de o primeiro aparecer como um direito meramente histórico sem as profundas repercussões que o segundo teve na elaboração da Civilização Ocidental” (1996, p. 6). Segundo Gilissen (p. 75), somente se

conhece relativamente bem o direito de três cidades: Atenas, em razão dos numerosos escritos literários; Esparta, pela curiosidade dos antigos; e Gortina, graças à epigrafia.⁶¹

3.2.1 Do *oîkos* (οἶκος) à *pólis* (πόλις): a laicização do direito

O período pré-homérico (século XX a XII) relativo ao tempo em que o território grego foi ocupado, ocasionando o desenvolvimento da civilização Micênica e Cretense, é denominado de “idade negra da Grécia” ou “período obscuro”, em razão de terem sobrevivido dessa época apenas “lendas esparsas e artefatos insignificantes” (BOWRA, p. 34). Essa obscuridade, a toda evidência, também se estende ao direito. Sabe-se apenas que durante esse primeiro período predominou o sistema palaciano, com a concentração de poderes na figura de um rei divino.

No período homérico (século XII a VIII), a sociedade grega era organizada em genos (γένος), pequenas unidades agrícolas autossuficientes, formada por indivíduos de descendência comum, unidos pelo laço de sangue, sendo que muitos deles representavam famílias nobres. A comunidade gentílica era chefiada pelo *pater familias*. A propriedade era pública e o trabalho, coletivo. O direito caracterizava-se por ser consuetudinário, ritualístico, fundado no culto aos antepassados e desenvolvido no seio familiar. As leis eram reveladas pelos deuses, e repassadas por meio das gerações. O aspecto mítico-religioso, neste período, não pode ser ignorado. Como ensina Jaeger (p. 134), Zeus concedia aos reis do período homérico o cetro e a *Thémis*, que etimologicamente significa lei.⁶² Vigorava um sistema patriarcal e o chefe de família tinha competência para julgar os seus descendentes e dependentes de acordo com as leis provenientes de Zeus, cujas normas criavam livremente, segundo a tradição do direito consuetudinário. Coulanges (p. 208) afirma que os antigos acreditavam que suas leis lhes tinham vindo dos deuses, sendo que os cretenses atribuíam as suas, não a Minos, mas a Zeus e os lacedemônios não a Licurgo, mas a Apolo. Platão, em *As leis*, faz menção à origem divina da lei:

O ateniense: A quem atribuíis, estrangeiros, a autoria de vossas disposições legais? A um deus ou a algum homem?

Clínias: A um deus, estrangeiro, com toda a certeza a um deus. Nós cretenses chamamos de Zeus o nosso legislador, enquanto na Lacedemônia, onde nosso amigo aqui tem seu domicílio, afirmam – acredito – ser Apolo o deles (Livro I, 624).

Com base nesse direito divino, os senhores patriarcais julgavam seus descendentes e dependentes nos respectivos espaços privados que, segundo Assis, abrangia “a morada da família, a propriedade fundiária, unidade produtiva onde predominam as relações familiares e

o governo de um só” (p. 40).⁶³ O espaço privado era dominado por relações assimétricas, fundadas na diferença entre o chefe e os demais membros da família.⁶⁴ O chefe de família exercia poderes de direção e administração sobre os integrantes da família e os bens. Nesse espaço, as relações eram regidas pelos costumes e pelo direito divino. O culto a Héstia, deusa do lar, da vida doméstica e da família, cuja chama continuamente acesa no interior dos lares, mantinha a estabilidade da vida doméstica. O culto aos mortos também era um dos rituais que acontecia no âmbito privado da casa. Platão, em *As leis*, faz menção à punição, no *oîkos*, para os filhos que transgredissem as tradições antigas e universais, conferindo destaque ao aspecto religioso da punição, na medida em que as vingadoras do mundo subterrâneo a que se refere, são as Eríneas:

Todo aquele que ousar erguer a mão contra o pai ou a mãe, ou seus progenitores, e empregar ultrajante violência, não temendo nem a ira dos deuses acima nem aquela dos vingadores (como são chamados) do mundo subterrâneo, mas que desprezando as tradições antigas e universais (pensando saber o que não sabe de modo algum), e assim transgredir a lei - terá que ser contido, para o que necessitaremos de uma pena extremamente severa (Livro IX, 880e).

No contexto doméstico da casa, não vigorava a liberdade, mas a necessidade de sobrevivência, por meio do trabalho. Os membros do *oîkos* não participavam do espaço público, já que sendo unidade produtiva, regime de economia familiar, supriam todas as necessidades de seus membros por meio do trabalho interno.

Também vigorava durante o período homérico, o regime da vingança privada, que gerava um estado de guerra entre as famílias do autor e da vítima: cada crime de morte, por exemplo, deveria ser compensado com outro homicídio. Ainda, todos os membros da família do autor do crime eram considerados solidariamente responsáveis pela morte. A maldição se instaurava sobre a família e a falta cometida por um membro do *genos* recaía sobre a comunidade inteira, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes. Baseia-se na ideia de transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo.⁶⁵ A família só escapava dessa responsabilidade “caso rompesse toda e qualquer ligação com o culpado, ou expulsando-o do grupo, ou entregando-o à família ofendida” (JARDÉ, p. 188). A culpa atingia todos os indivíduos e a cidade que abrigasse o autor de um crime, não prevalecendo a noção de voluntariedade. Os deuses exigiam do homem que os respeitasse, pois, caso contrário, sobre ele, bem como sobre a sociedade a que pertencesse e a toda a sua linhagem de sangue, independentemente de culpa, poderia recair a ira divina. O sistema patriarcal e o regime da vingança privada vigoraram por todo o período homérico e no início do período arcaico.

Com o crescimento populacional, o surgimento da propriedade privada e o advento de novos grupos sociais, os genos desintegraram-se. Tal circunstância marcou o restabelecimento da escravidão e a formação das chamadas cidades-Estado gregas, também conhecidas como *pólis*. Durante o período arcaico, a partir do final do século VIII e início do século VII, as cidades-Estados surgiram, em oposição ao regime de organização familiar (*oîkos*).

Pode-se dizer, portanto, que nos dois primeiros períodos da história do direito grego, bem como nos primeiros tempos do período arcaico, as mais variadas *póleis* gregas editaram leis sob a influência religiosa. O início da ruptura entre a ordem religiosa e político-jurídica e a independência entre o regime político e as instituições jurídicas resultou da formação da cidade. Com a *pólis*, surge um novo direito, baseado na ideia de liberdade, igualdade e justiça. Com efeito, o direito resulta da participação ativa e direta dos cidadãos que instituíam suas próprias leis e governavam a si mesmo no espaço público da *pólis*. É o que descreve o filósofo grego Castoriadis:

O coletivo dos cidadãos – o *dêmos* – proclama-se absolutamente soberano: ele se rege por suas próprias leis (autônomos), possui sua jurisdição independente (autodikos) e governa-se a si mesmo (autoteles), para remontar os termos de Tucídides. E declara também a igualdade política (a igual repartição da atividade e do poder) e todos os homens livres. É essa auto-instauração, autodefinição do corpo político, que contém – como não pode deixar de conter – um elemento de arbitrariedade. Quem estabelece a Grundnorm, na terminologia de Kelsen, a norma que governa o estabelecimento de normas é um fato. Para os gregos, esse “quem” é o corpo dos cidadãos masculinos livres e adultos (p. 304).

A divisão entre o espaço privado (*oîkos*) e o espaço público (*pólis*) entre os gregos é explicada por Hannah Arendt:

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*) [p. 33].

Na Atenas do *período clássico* (séculos V e IV), a democracia consolidou-se por meio das reformas de Clístenes e do governo de Péricles. Foi também nesse período que surgiram os primeiros tribunais, passando o Estado a assumir a responsabilidade pelos julgamentos, que, antes, eram familiares.

Os dois principais legisladores de Atenas, responsáveis pela laicização do direito e pelo estabelecimento de um sistema jurídico-institucional, foram Drácon (650 - 620) e Sólon (638 -

558). O código de Drácon tinha por objetivo a limitação das vinganças de morte entre famílias, prescrevendo punições para os casos de homicídio. Segundo Aristóteles não havia nas leis de Drácon, “nada de notável além da duração excessiva dos castigos” (2009, Livro 2, 16-17). O seu Código de Leis estabelecia a distinção entre os diversos tipos de homicídio: voluntário, involuntário e em legítima defesa. Conferia ao Estado o direito de punir pela morte de um parente, evitando-se, com isso, a vingança privada. A lei dispunha que “mesmo que uma pessoa mate sem intenção, será exilada” (ARNAOUTOGLU, p. 82), e o culpado será julgado pelos basileus (βασιλεύς), que em Atenas era um dos nove arcontes (ἄρχοντες)⁶⁶ e cuidavam das celebrações religiosas.

Entre 594 e 593, Sólon foi designado arconte, assumindo a posição de conciliador e legislador ante os problemas econômicos que assolavam a sociedade ateniense. Sólon deu ao povo leis democráticas, abolindo as leis draconianas, com exceção da legislação referente ao homicídio. Segundo Aristóteles, os traços mais populares da Constituição⁶⁷ de Sólon eram:

(...) primeiro e mais importante, a proibição de empréstimos tendo como garantia a pessoa do devedor; e segundo lugar, o direito de todo indivíduo, que assim o quisesse, de reivindicar proteção a favor de pessoas injustiçadas; e, em terceiro lugar – considerando o que mais contribuiu para o fortalecimento da massa da população – o direito de recorrer às cortes de justiça, pois ao passar a ter o poder soberano do voto, o povo se torna soberano no governo (2012, Cap. 9).

Sólon alterou o critério de organização dos cidadãos atenienses em quatro classes sociais: os pentacosiomédinos, os hippeis, os zeugitas e os tetes, os quais não seriam mais classificados pelo critério do nascimento, mas da fortuna calculada pela produção de suas respectivas propriedades. Com isso, Sólon inaugurou a possibilidade de participação popular no processo de eleição às mais altas magistraturas. As duas primeiras classes (pentacosiomédinos e hippeis) poderiam compor o Tribunal do Aerópago e a terceira classe (os zeugitas) poderia se eleger às magistraturas inferiores. Os tetes, não eram contemplados por cargos, mas tinham acesso às assembleias (ARISTÓTELES, 2012, Cap. 7). Sólon foi ainda responsável pela criação das instituições políticas: a Bulé (*Βουλή*) ou Conselho dos Quatrocentos; a Eclésia (*Εκκλησία*); o tribunal dos Éfetos (*Εφῆται*, *Ephetai*); e a Helieia (*Ἡλιαία*, *Halia*).

É importante observar também que, com Sólon, o direito penal se racionalizou, mediante a preponderância da vontade individual sobre os fatores sobre-humanos, bem como por meio de penas que deixaram de ser extensivas aos familiares e descendentes do criminoso. Ainda, a pena de morte passou a ser aplicada somente a crimes muito graves. O sistema de justiça

familiar cedeu lugar ao reconhecimento da supremacia do Estado, pois competia aos tribunais descobrir o autor e os motivos do crime.

Mesmo na época clássica de Atenas, contudo, ainda persistiam alguns vestígios do direito de vingança familiar, assim como das influências religiosas. Jardé, por exemplo, ensina que no caso de parricídio, o Estado nem sequer poderia intervir e, caso a família não tomasse a iniciativa, “só restava ao Estado a possibilidade duma intervenção indireta, pressionando os parentes a agirem, acusando-os de impiedade (*graphè asébias*) pelo fato de conservarem impune em seu meio um homem maculado por um crime de morte” (p. 190). Influências religiosas estavam presentes, por exemplo, na escolha dos magistrados, a qual era precedida de consulta aos deuses. Ainda, admitia-se a convivência de duas espécies de leis: as divinas, a *Thémis* e as humanas, a *Diké*. As primeiras eram ditadas pela tradição e não podiam ser alteradas pelo homem, como é o caso da proibição de matar os próprios pais ou casar-se com familiares de primeiro grau (incestos); já as leis humanas eram elaboradas pelos homens, sendo conhecidas por todos e reproduzidas por escrito, em inscrições monumentais, para que todos pudessem ver. De igual forma, falava-se em *nomina* as leis de origem divina, não escritas, que encontram seu fundamento de validade na consciência do homem e em *nomos*, a lei escrita que encontra fundamento na vontade do governante.

3.2.2 As instituições e o processo ático: *graphe* (γραφῆ) e *diké* (δίκη)

Na Atenas clássica, a Justiça se organizava por meio de uma jurisdição inferior, composta pelos magistrados e pela jurisdição superior, onde se situavam os Tribunais.

Havia três espécies de magistraturas: aquelas às quais o povo delegava uma parte de sua soberania; as curadorias, que desempenhavam uma missão particular, definida por uma lei especial; e, enfim, as funções inferiores, confiadas a agentes subalternos e assalariados. Aristóteles ensina que as magistraturas poderiam se referir “à religião, à guerra, às rendas e despesas do Estado, aos mercados, ao policiamento da cidade, dos portos e do campo”; também aos “tribunais, às transações entre particulares, ao registro civil, à execução das penas, à guarda dos condenados, ao exame e verificação das contas dos magistrados responsáveis, e finalmente às assembleias do corpo que é chamado a deliberar sobre os negócios gerais do Estado” (2009, Livro VI, 31-38). Também havia magistraturas encarregadas de vigiar a conduta de mulheres e crianças, a conservação dos ginásios e a execução das leis (2009, Livro VI, 39-41). Os arcontes eram os executores da lei e os magistrados mais respeitados. Quando deixavam o cargo,

passavam a integrar o Areópago, cujos membros, até meados do século V, eram os chefes de governo.

Os magistrados eram muito numerosos e geralmente se agrupavam em colegiados de dez membros. Como não estavam subordinados uns aos outros, exerciam a sua função com extrema dependência do povo (JARDÉ, p. 174). Eram escolhidos anualmente por meio de sorteio entre os cidadãos inscritos. “O sorteio representava um resquício de um antigo ritual religioso, um meio de se consultarem os deuses acerca da escolha dos magistrados” (JARDÉ, p. 174-175). Conta Jardé que as tabuinhas contendo os nomes dos candidatos eram colocadas em um vaso e em outro, eram depositadas favas brancas e pretas. Tirava-se, simultaneamente, uma peça de cada vaso, considerando-se eleito o candidato, cujo nome saísse ao mesmo tempo que uma fava branca (p. 174).⁶⁸

Os Tribunais de Atenas julgavam apenas as lides de natureza privada. Além disso, tinham a atribuição de realizar atividades correcionais dos magistrados e decidiam questões constitucionais em última instância. Qualquer cidadão poderia participar dos Tribunais. Segundo Aristóteles, os tribunais estavam divididos da seguinte forma:

(...) o tribunal que julga agentes devedores; o que decide sobre os direitos públicos; aquele que avoca para si todas as causas em que a constituição é interessada; aquele que decide entre os simples particulares e os magistrados em casos de contestação de penas pronunciadas; aquele que se ocupa dos processos relativos a atribuições particulares, que tenham certa importância; além disso, o tribunal para os estrangeiros e o que toma conhecimento das acusações de homicídio (2009, Livro IV, Cap. XIII, 1300b).

O Areópago era o mais antigo tribunal de Atenas. De acordo com a lenda, foi instituído pela deusa Atena, por ocasião do julgamento de Orestes. O tribunal tinha caráter aristocrático, pois formado pelos antigos arcontes, escolhidos entre os cidadãos das classes mais altas. Entretanto, com as reformas democráticas de Sólon a população ateniense foi dividida em quatro tribos, sendo que cada uma delas elegia dois cidadãos das duas primeiras classes (pentacosiomedinos e hippeis). No início, o Areópago tinha poderes jurisdicionais e políticos, mas com as reformas democráticas, as suas funções foram limitadas apenas às judiciárias, as quais também foram se reduzindo com o tempo, em virtude da criação de outros tribunais, como a *Bulé*, a Eclésia, o tribunal dos Éfetos e a Helieia. Os julgamentos de homicídios intencionais (dolosos) eram realizados no Areópago, bem como os homicídios por envenenamento e incendiários. Por outro lado, os homicídios involuntários (culposos), a conspiração para assassinato e o homicídio de um escravo ou de *Metecos* (Μέτοικος), ou de um estrangeiro eram da competência da corte do Paládio (p. 113). Quando havia confissão do homicídio,

acompanhado por declaração de legalidade, por exemplo, quando um homem mata outro flagrado em adultério ou quando mata um concidadão durante a guerra, ignorando de quem se trata, o julgamento era realizado no Delfínio.

A *Bulé* ou Conselho dos Quatrocentos foi criado por Sólon e possuía representantes de todas as regiões da cidade. Estudava e discutia os projetos de lei a serem encaminhados à assembleia, sendo composta por quatrocentos cidadãos, maiores de trinta anos de idade, designados anualmente por sorteio, na razão de cem para cada tribo. Mais tarde, o Conselho passou a ser composto de 500 membros, 50 para cada tribo. O veredicto do Conselho, segundo Aristóteles, “não é soberano e final, estando sujeito a ser contrariado pelo recurso ao tribunal” (2012, Cap. 44).

A Eclésia era a assembleia popular que aprovava ou rejeitava as leis elaboradas pela *Bulé* ou senado. Todos os cidadãos com vinte anos completos e que não tivessem sofrido perda de direitos políticos e civis tinham a obrigação de assistir às reuniões da assembleia. Estavam excluídos os escravos, estrangeiros, mulheres e crianças.

O tribunal dos Éfetas composto por cinquenta e um membros, na época clássica, julgava determinados crimes em quatro tribunais especiais: 1) Pritaneu (tribunal da pritania): julgava o autor desconhecido de um crime de morte e os animais ou objetos que haviam causado a morte de um ser humano;⁶⁹ 2) Paládio: julgava os homicídios involuntários; 3) Delfínio: julgava os crimes de morte com justificativa legal, como era o caso da legítima defesa; 4) Freátis: era localizado no pequeno golfo perto do Prieu e julgava os cidadãos banidos da cidade que, após o exílio, houvessem praticado um homicídio em terra estrangeira.

Enfim, a Helieia ou Tribunal dos Heliastas, era um júri popular, uma espécie de seleção da assembleia do povo, cuja competência, desde a sua origem, era muito ampla, compreendendo grande parte do direito privado e todo o direito público. Os jurados eram sorteados pelos arcontes dentre os cidadãos inscritos e maiores de trinta anos. Depois de designados, os heliastas prestavam juramento. Eram repartidos em dez secções de quinhentos membros cada uma. Considerando o grande número de membros das assembleias e sua escassa competência, a “justiça era raramente imparcial e independente das paixões políticas; frequentemente, tornou-se uma arma de combate nas mãos dos partidos políticos” (JARDÉ, p. 192). A pena, no Tribunal dos Heliastas, era geralmente escolhida pelo próprio réu. Assim, o júri não poderia escolher a pena, sendo obrigado a escolher ou a proposta pela acusação ou a sugerida pela defesa.⁷⁰

O direito ático distinguia dois tipos de processos: públicos ou privados. Eram públicos todos os processos relativos a atentados graves cometidos contra pessoas, que também eram

considerados como um crime contra o Estado. Nas ações públicas, o procedimento judicial era designado de *graphe* (γραφή), uma acusação escrita.⁷¹ A acusação objetivava a reparação de uma ofensa ao Estado e qualquer cidadão poderia tornar-se um acusador. Abrangia casos de corrupção, ilegalidade e deserção. Geralmente se iniciava por meio de uma denúncia dirigida ao conselho ou à assembleia. Como não havia um órgão de acusação em Atenas, qualquer ateniense poderia propor a ação. Entretanto, com o objetivo de evitar a proliferação de acusações falsas, “o acusador deveria assumir um grave risco: em caso de desistência ou de não obtenção da quinta parte dos sufrágios, deveria pagar uma multa e perdia o direito de, futuramente, intentar outra grafê” (GIORDANI, 1996, p. 203). Em contrapartida, na hipótese de êxito na acusação, o denunciante recebia uma parte dos bens do condenado.

As causas privadas, por sua vez, objetivavam a reparação de uma ofensa individual e a reclamação era apresentada pelos próprios interessados ou por seus representantes legais. As ações de natureza privada, adotavam o procedimento da *Diké*, que objetivava uma “solução justa” numa lide envolvendo particulares.⁷² O caso se resolvia mediante o pagamento de indenização.

Nas audiências, após um sacrifício e orações, as peças do processo eram lidas e, em seguida, os demandantes tinham a palavra. O tempo de argumentação era marcado pela *clepsidra*, uma espécie de relógio de água. Os debates eram públicos e as partes possuíam capacidade postulatória, já que, como disse, não havia a figura do advogado em Atenas. As partes poderiam recorrer aos logógrafos que redigiam discursos para serem lidos pelo próprio interessado ou a amigos mais habituados aos debates forenses.

Quanto ao sistema probatório, os gregos, adotavam institutos rudimentares de busca da verdade, em tudo semelhante às ordálias ou “juízos de deus”, utilizados por diversos povos da Antiguidade. As ordálias eram provas eminentemente religiosas e consistiam na submissão do acusado a um desafio que se apresentava por diversas modalidades (prova da água fervendo ou fria, prova do fogo etc.), com o objetivo de se atingir a verdade por meio da vontade de Deus. Entre os gregos era bastante usual a aplicação das ordálias na modalidade de interpretação do voo dos pássaros, a qual era competência do adivinho, bem como do duelo entre guerreiros.⁷³

Somente com a laicização do direito, e por meio do trabalho dos grandes oradores, é que a palavra do homem passou a ser considerada como prova. A consolidação da cidade (*pólis*) foi o fator primordial para o desenvolvimento da retórica e da dialética. Nesse sentido, a prova sobre a veracidade de um determinado fato encontrava-se atrelada à arte do convencimento. Predominava a forma racional de prova, mediante debates orais com o uso da persuasão para

convencer os julgadores acerca da verdade. As testemunhas também passaram a ser admitidas e poderiam depor por escrito ou oralmente.

3.2.3 Direito e tragédia

Vernant e Vidal-Naquet ensinam que a tragédia grega derivou de um fato humano único, que na história aparece em três faces: como realidade social, mediante a instituição de concursos trágicos; como criação estética, com o advento de um novo gênero literário; e, enfim, como mutação psicológica, com o surgimento de uma consciência e de um homem trágico (2008, p. XXIII). Aduzem, ainda, que a tragédia assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis, sob o fundamento de que os valores heroicos se ligam a linhagens reais, nobres o que representa para a cidade justamente aquilo que ela teve que rejeitar. A tragédia nasce, segundo referidos autores, quando se abre no coração da experiência social, uma distância bastante grande entre o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heroicas. Tal situação marcaria o advento do direito no quadro da cidade.

Os concursos trágicos desempenhavam uma função marcadamente cívica no contexto da cidade. E foi justamente quando a democracia atingiu seu mais importante momento que a tragédia ganhou todo apogeu no período clássico. Nessa época, os gregos também vivenciavam a transição do mito para o logos⁷⁴ e o pensamento racional e antropocêntrico fez com que uma nova dimensão do homem, fundada na capacidade de pensamento, nascesse. O denominado “racionalismo grego”⁷⁵ projetou o homem como o centro de preocupações, não apenas na filosofia, mas também na arte, da qual se tornou a medida, o referencial: todo o conhecimento dependia do indivíduo. O racionalismo de base sofista questionava, com base na razão e no discurso, os valores tradicionais, os condicionamentos religiosos e a supremacia do poder divino, um pensamento tido como absoluto à época.⁷⁶ O pensamento racional emergiu em todos os domínios: na filosofia com Sócrates; na medicina com Hipócrates; na historiografia com Heródoto e Tucídides; na arte com Fídias; na tragédia com Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O advento da razão na Grécia de Péricles fez com que o sistema mítico tradicional passasse a conviver com o sistema racional. O racionalismo grego também influenciou a arte trágica, que na sua concepção tradicional, não conferia ao ser humano nenhuma autonomia, por conta dos caprichos e da vontade dos deuses e da influência do destino. Ao tempo dos grandes trágicos, a tragédia buscava inspiração no passado mítico, mas questionava o seu tempo de forma racional, valorizando a intenção do agente. A tragédia continuou a retratar temas

mitológicos, mas sob o prisma do contexto histórico-social vigente. Compartilhava, desse modo, duas espécies de realidades: uma mítica, relativa a uma história que se passou em um tempo primordial e remoto, e outra atual, carregada de valores então vigentes na Grécia clássica. Temas relativos às mais diversas áreas da vida social passaram a integrar o vocabulário adotado pelos tragediógrafos, como forma de exteriorizar as questões vivenciadas pelos cidadãos.

Os majestosos heróis de Homero deram lugar a heróis humanizados, que retratavam o autoconhecimento humano. De igual forma, a temática deixou de estar atrelada ao horizonte de perspectiva dos deuses e heróis, passando a estar relacionada a fatos cotidianos, integrantes do contexto social, político e jurídico vigente. Os dramaturgos compunham suas peças utilizando-se além do mito, os problemas fundamentais da cidade, quer por meio de novas interpretações do material mitológico, quer por meio da representação de cenas míticas em forma de alegorias, quer, ainda, tecendo alusões a eventos e personalidades contemporâneas. Ofereciam, além disso, possibilidades de resolução dos problemas apresentados, atuando de maneira pedagógica sobre o público.

Os cidadãos gregos passaram a frequentar o teatro não apenas para conhecer o mito, mas para refletir sobre os problemas da vida cotidiana. A tragédia, dessa forma, ganhou *status* de ritual cívico e passou a integrar os eventos da vida pública dos cidadãos. Vernant e Vidal-Naquet, no prefácio de *Mito e tragédia na Grécia antiga*, enfatizam que no conflito trágico, o herói, o rei e o tirano “aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (p. XXI).

O Estado, neste contexto, passou a manter importante relação com as representações trágicas, patrocinando os eventos, assim como ocorria com a política e com a prática dos tribunais atenienses. Os concursos trágicos eram promovidos pelo Estado, sendo que até mesmo os poetas participantes do certame eram escolhidos por um representante estatal. Portanto, de certa forma, a tragédia grega encontrava-se vinculada aos valores políticos, jurídicos e sociais do Estado, de modo que tais valores eram discutidos publicamente no teatro grego.

Hall, no ensaio “Lawcourt Dramas: Acting and Performance in Legal Oratory”, procurou reunir algumas das evidências da intersecção entre o teatro e o direito ático, apresentando farto material de fontes dramáticas e obras filosóficas. Hall (2006, p. 355), considera o ator trágico, no desempenho do seu papel, como uma metáfora de um litigante no processo judicial. Tanto a tragédia como os julgamentos nos tribunais compartilhavam um mesmo palco: “ambos foram encenados em espaços públicos no coração cívico da cidade” (both were enacted in public spaces in the civic heart of the city; 2006, p. 359). Enfatiza, ainda, que

os componentes das produções teatrais e dos tribunais atenienses eram oriundos de um mesmo grupo social. Exemplifica que, dentre os pupilos e seguidores de Isócrates, estavam poetas trágicos proeminentes do século quarto, como Astidamas, Apareus e Teodectes. Dessa forma, pode-se dizer que muitos dos cidadãos atenienses cumulavam funções nos teatros e na vida política e jurídica: “Os redatores de discurso, assim como os politicamente ativos homens que disputavam a influência na assembleia e nos tribunais, vieram das mesmas famílias públicas de alto nível que produziram poetas, atores e dançarinos.”⁷⁷

A tragédia e os discursos jurídicos, para Hall, também guardam semelhanças quanto à narrativa, pois examinam, em uma arena pública, “ações que aconteceram longe do olhar do público” (actions which have happened away from the public gaze; 2006, p. 378). O orador jurídico deveria ser capaz de representar a sua própria pessoa pública como também assumir o papel de outro indivíduo. Assim como ocorria no teatro, onde atores masculinos representavam personagens femininas, “nos tribunais as declarações femininas eram frequentemente proferidas em discurso direto para um grande efeito, já que as mulheres não podiam testemunhar” (in the law-courts female utterances were often delivered in direct speech to great effect, since women could not normally be used as witnesses; p. 382-383).

Hall ensina que a tragédia colaborava com os discursos forenses por meio dos arquétipos míticos, destacando a importância da poesia no treinamento da retórica antiga, a qual é evidenciada “pelas citações que aparecem nos manuais retóricos, não apenas por ilustrar a importância de citar máximas poéticas, mas por ilustrar dispositivos estilísticos” (from the quotations appearing in the rhetorical handbooks, not only for illustrating the importance of quoting poetic maxims, but for illustrating stylistic devices; 2006, p. 367). Como exemplo, menciona a retórica aristotélica, repleta de citações extraídas de Homero e dos poetas trágicos.

Outra semelhança entre o teatro e os tribunais e assembleias gregas, eram as costumeiras intervenções e manifestações do público. Bers, no artigo “Dikastic thorubos” apresentou importantes testemunhos da influência dos gritos e barulhos feitos pelo público do teatro nos julgamentos em Atenas. Em Platão, por exemplo, esses barulhos, denominados “thorubos” (θόρυβος), surgiram nos teatros e migraram para os tribunais (*As leis*, Livro IX, 876b). Platão também deixou claro que tais ruídos eram comuns sempre que um grande número de pessoas se reuniam em assembleias, tribunais, teatros ou acampamentos (*A república*, Livro VI, 492b-c).

Barthes ensina que o caráter civil da tragédia grega configura-se mediante três instituições: o concurso, a coregia e o *théôricon*. Era o arconte o responsável pela elaboração da lista de concorrentes, reunindo o coro e os atores, que permaneciam sob a responsabilidade

de um corego (χορηγός). Após o sorteio dos jurados, que era conduzido pela assembleia, iniciava-se a encenação e, por fim, o júri, que funcionava como um verdadeiro tribunal ateniense, proferia seu voto. Relata Barthes que “havia prêmios, para o corego, para o poeta, e, mais tarde, para o protagonista (tripé ou coroa). O concurso era encerrado com a elaboração de uma ata oficial gravada em mármore” (1990, p. 73). Os coregos eram designados pelos arcontes, dentre os cidadãos que dispusessem uma renda mínima, os quais eram responsáveis por conceder a coregia, um patrocínio destinado à montagem do espetáculo. A coregia era um encargo financeiro bastante oneroso, já que “cabia ao corego alugar a sala de ensaios, pagar pelo equipamento, fornecer bebida aos executantes, pagar a remuneração diária dos artistas” (BARTHES, 1990, p. 71). O *thêôricon*, enfim, era uma espécie de subvenção financeira prestada pela *pólis* para que os cidadãos pobres pudessem comparecer ao teatro e assistir à representação trágica.⁷⁸ Ressalte-se que o *thêôricon* em muito se assemelha ao instituto jurídico da mistofonia que consistia em um pagamento efetuado aos cidadãos economicamente desfavorecidos, com o escopo de que dispusessem de um dia de trabalho para comparecer às sessões dos órgão de julgamento, garantindo, dessa forma, a universalidade da participação do corpo cívico.

A semelhança com o direito não se resume ao campo procedimental ou das formas (concurso, sorteio para a composição do corpo de jurados e pagamento de subvenção), mas também alcança a matéria, já que muitas tragédias remetiam a discussões que eram travadas no âmbito dos processos judiciais. As tragédias gregas apresentam-se atravessadas por “pré-conceitos, pré-supostos que, para a civilização de que elas são uma das expressões, formam como que os quadros da vivência cotidiana” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, p. XXII). Os diálogos entre as personagens, não raro, envolvem, segundo a expressão adotada por Vernant e Vidal-Naquet, a “lógica da contradição”, por meio do embate entre teses e antíteses. Desse conflito surge a decisão, elemento fundamental do direito, carregada de elementos resultantes desse embate. Em razão desses motivos, Vernant e Vidal-Naquet entendem que a tragédia, entre os gregos, não é “apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (p. 10)

Allen ensina que os classicistas utilizam a tragédia para estudar o direito, ao enfatizar que, por exemplo, *As Eumênides* foram (e ainda são) lidas como um texto sobre as reduções dos poderes do Areópago levadas a efeito por Efialtes e por Péricles, por volta do ano 462. Enfatiza que *As suplicantes*, de Ésquilo, pode ser interpretada como uma menção ao exílio de Temístocles e a relação de Atenas com Argos, da qual resultou um tratado. Ainda ressalta que muitas das peças de Eurípides foram produzidas durante a Guerra do Peloponeso, razão pela

qual vários eventos particulares desse conflito foram inseridos em suas temáticas, tais como as opiniões sobre o comportamento de Alcibiades e a natureza dos espartanos (p. 374-375). Conclui, portanto, que, ao voltarmos os olhos para a tragédia no estudo do direito ateniense, podemos descobrir elaborações conceituais ou desafios aos termos-chave que guiaram o pensamento jurídico grego (p. 379-380).

Outro aspecto relevante em matéria de conteúdo da tragédia que a aproxima do direito grego diz respeito à função sociológica e psicológica do mito. Os gregos, como se sabe, tinham interesse pela representação cênica dos mitos, que constituíam a matéria prima sobre a qual trabalhavam os dramaturgos. E os mitos, segundo Campbell, detinham uma função sociológica e outra psicológica, que os tornavam capazes de preservar a ordem social, por meio de um conjunto de códigos exemplares de conduta humana, estabelecidos com o objetivo de manter a ordem social, fazendo que o homem seja moldado e preparado para conviver em sociedade obedecendo aos códigos de conduta (2001, p. 139-144). Assim como a função sociológica do mito, o direito regula a vida social, permitindo a coexistência pacífica entre os homens. O direito decorre do fato de o homem viver em sociedade, de manter relações das mais diversas naturezas com os seus semelhantes e do reconhecimento da fatalidade dessas relações.

Pode-se dizer, portanto, que a tragédia grega representa a tematização de diversos problemas políticos, jurídicos e sociais da antiguidade clássica e, via de consequência, da própria civilização ocidental para a qual contribuiu. Nas palavras de Rosenfield, a tragédia clássica “reflete sobre a organização social, os modos de governar e de fazer justiça e a possibilidade de conter conflitos e de encarar as contradições fundamentais da existência humana” (2002, p. 9).

3.3 Estética e tragédia grega

A palavra “estética” vem do grego (αἰσθητικός, *aisthētikós*) e significa a percepção pelos sentidos ou a percepção do belo. Platão relacionava a beleza com tudo que era bom e verdadeiro, mas reagia veemente às ilusões da *mimesis* (μίμησις), tida como fonte de engano, o que pode ser facilmente constatado no Livro X, de *A república*.⁷⁹ Foi Aristóteles, entretanto, quem primeiro instaurou uma estética da tragédia, concentrada na importância da performance, na estética textual e na estrutura e composição do drama.⁸⁰ A *Poética*, além de representar um documento contemporâneo às encenações teatrais, oferece importantes elementos para a compreensão da experiência estética trágica. Aristóteles entendia que a tragédia deveria

expressar, em linguagem ornamentada e sóbria, acontecimentos da vida de pessoas de alto nível social, culminando com o final triste.

Jauss em “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poieses, Aisthesis e Katharsis”, entende por *poiesis* o prazer que o leitor sente diante da obra; por *aisthesis*, o prazer estético do conhecimento por meio da experiência e da percepção sensível; e por *katharsis* o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o leitor “tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” abrangendo tanto a tarefa prática das artes como função social, ou seja, “servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação”, como também a determinação ideal de toda arte autônoma, que consiste em “libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano” (1979, p.101-102). Dessa forma, a experiência estética também se encontra atrelada à composição do horizonte de expectativa e à emancipação do leitor.

Na Grécia antiga, a evolução do gênero trágico⁸¹ passou pelas transformações instituídas por Téspis (610 - 550), que criou o primeiro ator ou respondedor do coro/corifeu; por Ésquilo que mais tarde introduziu o segundo ator (deuteragonista) e Sófocles o terceiro (tritagonista), conforme atesta Aristóteles na *Poética* (IV, 20). O crescimento das produções teatrais gerou a instituição dos concursos que ocorriam principalmente nas Grandes Dionísias. A representação teatral era uma cerimônia religiosa oficial, presidida pelo sacerdote de Dioniso, que se assentava na primeira fileira e dela participava a cidade inteira (JARDÉ, p. 150). As representações teatrais ocorriam durante o dia e ao ar livre.

Os festivais dramáticos eram tão importantes que durante sua realização, todas as atividades comerciais eram suspensas e os tribunais fechavam as portas. Os concursos trágicos eram realizados entre os poetas cujas peças pareciam mais dignas de serem representadas, as quais eram escolhidas pelo arconte, que lhes concedia um coro (*chorós*, *chorós*), o que equivaleria à autorização de encenação à custa de um patrocinador, um cidadão rico que financia a obra, o corego. Os custos assumidos pelo corego envolviam, basicamente, o orçamento do coro e do tocador de aulos, das máscaras e indumentárias, bem como do salário dos atores e do corifeu (*koryphaîos*, *koryphaîos*).

Cada dramaturgo concorria com uma tetralogia⁸² (três tragédias seguidas de uma peça satírica)⁸³, que poderia englobar peças interligadas por afinidade de temas ou não. *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo, integra uma trilogia, composta por *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo*. Da mesma forma, *Antígone*, de Sófocles, integra uma trilogia com afinidade de tema com outras duas tragédias, *Édipo rei* e *Édipo em Colono*, embora dotadas de

completude e representadas em momentos distintos.⁸⁴ Já *As bacantes*, de Eurípides, pertence a uma trilogia sem afinidade de tema, composta por *Ifigênia em Áulis* e *Alcméon em Corinto*.

A estrutura de composição das tragédias gregas alternavam partes dialogadas ou recitadas com cantos corais. Geralmente as peças iniciam-se com um prólogo, dialogado ou recitativo, no qual eram apresentadas as premissas que iriam orientar os espectadores, preparando-os para a entrada do coro. Seguia-se o párodo, seção de natureza coral que marcava a entrada do coro em cena e, a partir daí, alternavam-se episódios, em que as personagens contracenam no palco, entre os cantos corais, com os atos que constituíam a intriga. Os estásimos eram os trechos líricos executados pelo coro, em que eram apresentados comentários sobre a ação. Os diálogos entre as personagens situavam-se entre os episódios. Encerra-se a apresentação da tragédia com o epílogo, a parte final marcada pelo desenlace ou desfecho da trama e pela saída das personagens de cena.

A dimensão textual do espetáculo encontra-se inscrita nos próprios textos das tragédias, nas falas das personagens e nos coros. A dimensão visual, por seu turno, é representada pelo espaço cênico, pelas máscaras e vestimentas. Já a dimensão sonora manifestava-se, no teatro grego, pela união entre palavra, música e dança. A música era incorporada à tragédia, permitindo a comunicação não apenas com os deuses, mas também com o público. Os instrumentos musicais mais utilizados para acompanhar a encenação eram o aulo, um instrumento de sopro e a lira, um instrumento de cordas. A dança dos integrantes do coro, por outro lado, era predominantemente mimética, já que os movimentos coreográficos reproduziam as ações descritas pelos cantos corais.

O dramaturgo vencedor do concurso recebia um prêmio que, no início, era outorgado pelo voto de todos os assistentes e, mais tarde, passou a ser conferido por um júri sorteado (JARDÉ, p. 150-151), que funcionava como um verdadeiro tribunal ateniense. Na época dos clássicos a recompensa era uma coroa de hera ou uma tripela de bronze. Contudo, tradicionalmente, para a tragédia era um bode e para a comédia uma cesta de figos (Magne *apud* GIORDANI, 2008, p. 256). Os dramaturgos costumavam dedicar o prêmio a Dioniso (JARDÉ, p. 151).

3.3.1 O espetáculo: elementos trágicos e condições de representação

Quando iniciamos o estudo dos elementos que compunham a tragédia grega, temos que ter em mente que estamos lidando com uma cultura material, imaterial e formal que desapareceu há mais de vinte e cinco séculos. Por esse motivo, é extremamente difícil, senão impossível,

reconstruir a atmosfera dos primeiros espetáculos, especialmente a encenação, o movimento das personagens e o posicionamento dos objetos no palco. Qual a posição ocupada pelo rochedo em que Prometeu permanecia acorrentado? Prometeu era representado por um ator ou por um manequim? Como era a tumba de pedra na qual foi emparedada Antígone? Entre protagonistas, deuteragonistas e personagens mudas, quantos atores encenaram a peça? Como funcionava o mecanismo que trazia, ao final de *As bacantes*, Dioniso suspenso ou que representava o animal que Oceano cavalgava ao entrar em cena ou, ainda, o carro alado que transportava o coro das Oceânides, em *Prometeu*?

É sempre preciso considerar a escassez ou, em certos casos, a completa inexistência de fontes precisas para delinear todos os elementos, marcas e signos da tragédia grega. Contudo, a partir de estudos e documentos históricos e arqueológicos, textuais ou imagéticos, é possível encontrar algumas referências sobre como se organizava o espaço cênico e como os cenários, os atores, os figurinos, as máscaras, a linguagem, a música e outros aspectos⁸⁵ eram apresentados ao público da época. Algumas evidências desses elementos podem ser encontradas, além dos textos contemporâneos às encenações teatrais, como é o caso da *Poética*, de Aristóteles, que apresenta termos que compõe o vocabulário crítico, na arte pictórica grega, representada por pinturas em vasos, estátuas e afrescos.⁸⁶

Dentre os inúmeros exemplos de arte pictórica⁸⁷, três aqui podem ser citados: um vaso, tipo cratera em sino, pintado entre os anos 330 e 320, com imagens do cenário de *Ifigênia em Táuris*, de Eurípides; o vaso *Skýphos*, pintado entre 520 - 510, por Heron; e o jarro “Dança de Perseu”, de 420, de autoria ignorada. O primeiro fornece importantes elementos que compunham o cenário durante as representações teatrais; o segundo, características acerca da configuração do coro nas representações teatrais; e o terceiro constitui, na opinião dos especialistas, a única representação pictórica existente do público do teatro ático. Existem, ainda, importantes auto-relevos em mármore e pinturas que apresentam algumas pistas a respeito da caracterização das máscaras teatrais.

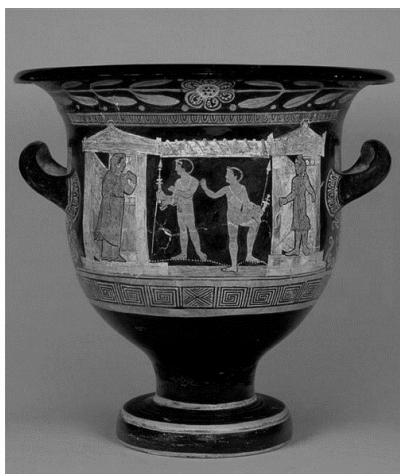
3.3.1.1 O espaço teatral no processo de comunicação

Compreender o espaço do teatro grego na Antiguidade clássica ateniense constitui um importante elemento para descortinar as práticas culturais e sociais atreladas à produção teatral.

A arquitetura semicircular do teatro grego, como hoje conhecemos, era composta por um grande círculo denominado *orkhestra* (ορχήστρα), o “lugar de dançar”, onde se erguia um

altar em honra a Dioniso (θυμέλη, *thymele*). A *orkhestra* era também o lugar onde o coro cantava e dançava durante a totalidade da encenação. Ao redor da *orkhestra*, numa espécie de meia-lua, localizava-se o *thêatron* (θέατρον), o “lugar de ver”, que geralmente ficava próximo a montanhas e colinas que serviam de suporte para as arquibancadas. Atrás da *orkhestra* situava-se a *skene* (σκηνή), inicialmente construída em madeira e, mais tarde, em alvenaria, onde os atores trocavam de roupas. Com o passar do tempo, a fachada da *skene* passou a se incorporar às peças, pois pintada e usada como cenário para conferir maior realismo à encenação. Pensa-se que a decoração do cenário era simples e prática, considerando a necessidade de se apresentar três tragédias seguidas de uma peça satírica e uma comédia, o que exigia a rápida substituição do cenário durante os intervalos entre as peças. Provavelmente era constituído de painéis pintados, em madeira ou em tecido. A *figura 1* mostra um vaso (tipo cratera em sino), com imagens do cenário de *Ifigênia em Táuris*, peça de Eurípides:

Figura 1. Cratera em sino, pintada entre os anos 330 e 320, com imagens do cenário de *Ifigênia em Táuris*, de Eurípides.



Fonte: foto do *Musée du Louvre*, Paris.

Os atores entravam em cena pelas laterais do palco e o coro, conduzido pelo corifeu e acompanhado pelo flautista, compartilhava a mesma passagem utilizada pelo público, denominada párodo (παροδος, *parodos*). Permaneciam na *orkhestra* até o desfecho da encenação.

Compunha também o espaço teatral a maquinaria cênica, recurso muito utilizado pelos dramaturgos e abrangia duas espécies: o enciclema (εγκύκλημα, *ekkyklêma*) e a máquina (μηχανή). O primeiro consistia numa plataforma móvel, que se projetava do fundo do palco para a plateia ou descia do alto, com o objetivo de mostrar ao público imagens ou situações que

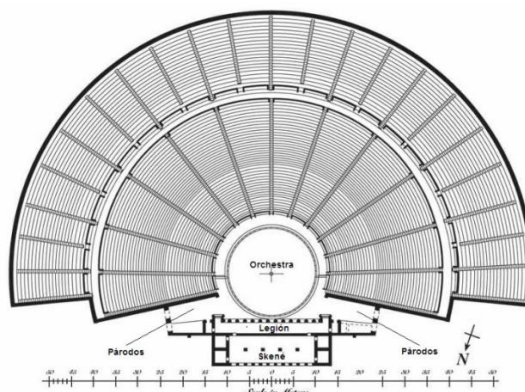
eram apenas mencionadas pelo coro ou pelo corifeu. Por outro lado, a segunda, consistia num recurso criado por Eurípides, por meio do qual, um guindaste ou grua suspendia os atores sobre a cena, representando, em geral, heróis ou divindades. Era o denominado deus *ex machina*, uma expressão latina, de origem grega (ἀπὸ μηχανῆς θεός, *apò mēkhanēs theós*), que literalmente significa “deus surgido da máquina”. Esse artifício era introduzido em cena de maneira inesperada e improvável, com o objetivo de resolver uma situação de maneira miraculosa.⁸⁸ Como exemplo, em *Medeia*, temos a fuga de Medeia, após matar seus próprios filhos, num carro alado, enviado por Hélios; já em *As bacantes*, Dioniso é baixado por um guindaste no palco e, então, amarra todas as pontas soltas da história, por meio de um conceito profundo: “Fosseis lúcidos quando não querieis sê-lo, hoje teríeis a afortunada ajuda de um bom dêimon” (v. 1341-1343).

Os teatros áticos eram arquitetonicamente projetados para que os espectadores inseridos dentro desse espaço estivessem predispostos a tudo observar e ouvir. A disposição do *thêatron*, local em semicírculo onde se assentava a plateia à volta da *orkhestra*, espaço circular ocupado pelo coro, favorecia tanto a visibilidade quanto a acústica. Segundo Vovolis, a arquitetura teatral destinava-se a desenvolver uma unidade que transcende à hegemonia da visão, “criando uma nova forma arquitetônica mais adequada para conter essa experiência multisensorial e sinestésica adequado para o pleno exercício da experiência multissensorial e sinestésica do teatro”.⁸⁹

Os teatros gregos geralmente eram construídos ao lado de colinas, com inclinação de aproximadamente 45 graus. Tinham excelente acústica, proporcionando distribuição sonora invariável por um ângulo de 180 graus. A própria *skene* ficava a aproximadamente a três metros da orquestra e muito próximo aos atores, funcionando, desse modo, como um importante refletor acústico, além de servir como barreira contra ruídos externos.

O teatro de Epidauro (*fig. 2*), construído por volta de 320 e localizado na encosta noroeste do monte Cinortio, no santuário de Esculápio, o deus da medicina, na região do Peloponeso, representa a essência do conceito arquitetônico de teatro grego. Trata-se do teatro mais bem preservado entre todos os antigos na Grécia. O *thêatron* é composto por 21 fileiras de assentos na parte superior e 34 na parte inferior e tem capacidade para albergar aproximadamente 14.000 pessoas.

Figura 2. Planta baixa do teatro de Epidauro.



Fonte: imagem da internet sem identificação da autoria.

Outro lugar onde se pode apreciar a singularidade do espaço e do teatro grego é o teatro de Dioniso Eleutherium (*fig. 3*), localizado no sopé da Acrópole, em Atenas. As escavações arqueológicas demonstram que o espaço sofreu muitas alterações, inclusive romanas durante o século I d.C. Foi construído para receber cerca de 20.000 pessoas e inicialmente os assentos eram de madeira, mais tarde, substituídos por arquibancadas de pedra. Grande parte das tragédias gregas escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram representadas no teatro de Dioniso. O teatro é integrado à cidade de Atenas, podendo o espectador contemplar a Acrópole e o Parthenon (Παρθενών).⁹⁰

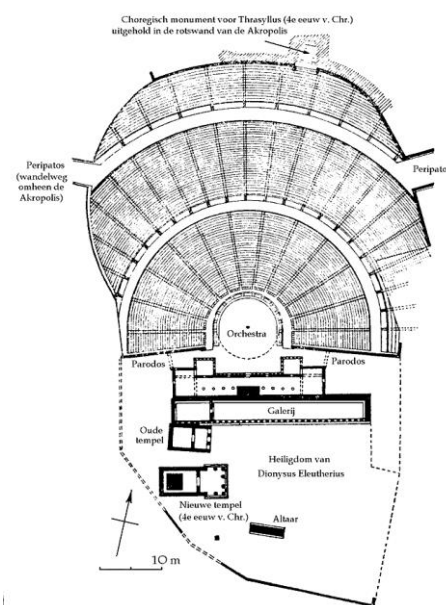
Rehm (p. 20 - 25), considerando o teatro de Dioniso, classifica o espaço cênico em seis categorias, a saber: 1) espaço teatral: parte física do teatro e que abrange os demais espaços; 2) espaço cênico: cenário e demais componentes cênicos da peça, caracterizando-se por ser mutável; 3) espaço extracênico: parte de trás da fachada cênica, que pode se referir ao interior de uma casa ou palácio. Nele também ocorre a movimentação dos atores que se preparam para entrar em cena;⁹¹ 4) espaço distante: espaço que, embora faça parte da ação, situa-se além da área cênica, abrangendo espaços estrangeiros, divinos ou míticos; 5) espaço auto-referencial ou metateatral: área da representação teatral e de comunicação com o público; e 6) espaço reflexivo: espaço ocupado pelo público.

Duas questões envolvendo essas categorias são consideradas de fundamental compreensão para o presente estudo. A primeira diz respeito à oposição entre o espaço cênico e o extracênico. O espaço cênico tem o condão de transmitir ideias, fazer alusões e antecipar acontecimentos. O cenário de *Prometeu prisioneiro*, na região desolada do Cáucaso onde termina o mundo:

“homem nenhum, deserto inacessível” (v. 1-2), era provavelmente composto apenas por um rochedo maciço ao qual Prometeu é preso, evidenciando ao público a isolada posição física e ideológica do herói. A indicação cênica inicial de *Antígone*, o frontispício do palácio real cercado por um cinturão de muralhas com suas sete portas, faz referência ao embate entre Polinices e Etéocles, sobretudo quando este último expulsa o irmão para governar sozinho a cidade de Tebas, no entanto, a vingança de Polinices ocorre ao reunir sete exércitos para reconquistar a cidade. Enfim, o espaço cênico de *As bacantes*, ao abranger a fachada do palácio real de Tebas e o túmulo e as ruínas da casa de Semele, que ainda exalam fumaça (v. 6-8), remetem o espectador ao passado da cidade e justificam a vingança de Dioniso. A transição dos atores entre o espaço cênico e o extracênico estabelece uma simbologia dialética representativa da oposição entre o interno e o externo, entre o secreto e o aberto, entre o ignorado e o conhecido. Por extensão, esse funcionamento binário pode conduzir a outras dualidades: humano/divino, razão/loucura, tradição/novo e, até mesmo aos conflitos entre o espaço privado, a casa (*oîkos*) e o espaço público, a cidade (*pólis*). A dualidade entre o espaço cênico e o extracênico funcionam como elemento de comunicação com o público, gerando imagens que podem transmitir mensagens e construir conhecimentos.

A segunda questão encontra-se atrelada ao espaço reflexivo, que envolve reflexões do espectador acerca da encenação, o que geralmente ocorre por meio da incorporação de elementos políticos, sociais e jurídicos, bem como dos problemas e preocupações da cidade na trama.

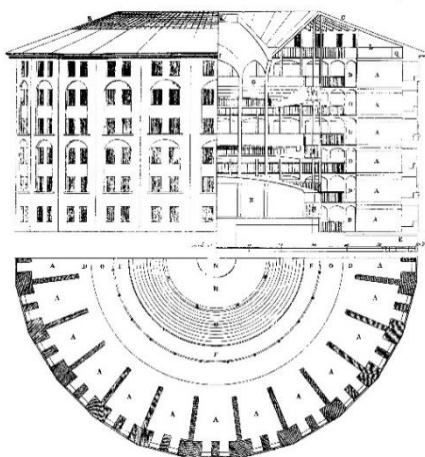
Figura 3. Planta baixa do teatro de Dioniso.



Fonte: imagem da internet sem identificação da autoria.

Conclui-se, por meio desses dois exemplos que mencionei (teatro de Epidauro e de Dioniso), que a configuração arquitetônica do teatro grego confere a qualquer espectador, das primeiras às últimas fileiras de assentos, capacidade de ver o que está a passar em cena e ter acesso a ela. Guardadas as devidas proporções, seria possível traçar um paralelo entre o teatro grego e o “sistema panóptico” (fig. 4), idealizado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Benthan, para a obtenção de penitenciárias ideais, o qual permite, a um único vigilante, observar todos os prisioneiros. O projeto de Benthan, em síntese, consistiria numa prisão circular, onde um observador central poderia observar e controlar todos os locais onde houvesse presos.⁹²

Figura 4. Planta da estrutura do sistema panóptico.



Fonte: desenho do arquiteto inglês Willey Reveley (1791).

No teatro grego havia uma grande diversidade de espaços para a visualização do espetáculo, sobretudo em virtude da heterogeneidade do público. É que, como falarei mais adiante, no Capítulo quinto, quando tratarei do primeiros leitores (espectadores), além da elite social, política e religiosa da cidade, também haviam espaços disponíveis para classes marginais da população, como estrangeiros, escravos, mulheres e pobres. O teatro grego era amplamente estratificado, com espaços de visualização oficiais e não-oficiais. Assim, os espectadores não podiam sentar em qualquer lugar, já que a distribuição dos assentos deveria refletir sua posição social. O direito a lugares especiais era instituído pelo Estado e garantido pela *proedria* (προεδρία) a determinados grupos privilegiados como arcontes e sacerdotes, cujos assentos ficavam nas seções inferiores, à frente da *orkhestra*. Geralmente eram feitos em mármore e ornamentados com elegantes baixos-relevos. No meio dos assentos da primeira fila, ficava o trono do sacerdote de Dioniso. No entanto, como ensina Roselli, mesmo nas áreas oficiais não havia homogeneidade, já que “alguns escravos e (mais provavelmente) sacerdotisas

misturavam-se a funcionários cívicos e dignitários agraciados por *prohedria*” (some slaves and (most probably) priestesses were mixed in with civic officials and dignitaries granted *prohedria*, p. 196), além de mulheres pertencentes às famílias mais ricas. A parte superior era reservada ao grande público, à “visão popular”, abrangendo os cidadãos pobres que não desejavam ou não podiam pagar por assentos no teatro e os não-cidadãos (escravos, estrangeiros e mulheres). A segregação entre as diversas classes sociais que demarcavam o público era feita por barreiras físicas, corredores e lances de escadas inacessíveis entre si. A construção do espaço e o arranjo dos assentos, portanto, estava nitidamente relacionada à estratificação cívica e social reinante na sociedade grega, bem como à instituição de barreiras financeiras na forma de taxas de entrada. Segundo Roselli, a elite social e política “estava claramente separada dos cidadãos comuns e não-cidadãos, promovendo assim uma visão particular da sociedade no teatro” (were clearly separated from regular citizens and noncitizens, thus promoting a particular view of society in the theater; p. 196). Essa representação física do público no teatro, determinada em parte pela organização do espaço, serviu para criar e gerar reflexões sobre as relações sociais na cidade, pois a existência de assentos especiais para indivíduos honrados e funcionários públicos revelavam para o grande público as hierarquias sociais e o mapeamento da comunidade política (ROSELLI, p. 63-64).

Afirma Vovolis que a própria arquitetura do teatro permitia a união do público em um corpo comum, possibilitando, a todos os presentes, atores e espectadores, “contemprar juntos um espaço baseado na unidade de pensamento e emoção”. Os atores permaneciam “em pleno contato com o público e obtêm energia dele sem estar em posição dominante, mas em união com o público, abraçado por ele”.⁹³ Roselli destaca a complexa relação que o teatro grego estabelece entre os atores e o público ao afirmar que, durante a representação teatral, forma-se uma via de mão dupla, gerando um relacionamento contínuo, já que, “à medida que os atores desenvolvem um senso das expectativas do público, a audiência, por sua vez, adquire maior familiaridade com a performance dramática e seu próprio papel na formação da produção teatral”.⁹⁴

3.3.1.2 O herói e o público

No teatro grego, os atores eram todos homens e cidadãos livres que, com o auxílio das máscaras, representavam todos os papéis da peça, inclusive os femininos. No início, geralmente exerciam outra profissão, mas com o tempo, ocorreu uma gradual profissionalização da classe.

No período clássico, o elenco da tragédia era limitado a três atores, podendo os dramaturgos utilizarem-se também de figurantes, geralmente sem falas.

As personagens do drama, apesar de aparecerem em número bastante restrito, sobretudo como decorrência da tensão dramática, eram caracterizadas pela complexidade e expressão. Em sua maior parte, heróis, extraídos dos mitos relacionados à cidade de Tebas ou à Guerra de Troia. Os heróis do denominado “ciclo tebano”, pertenciam à linhagem de Laio e seus descendentes: Édipo, Antígone, Polínicos, Etéocles e, também, ao próprio Dioniso, filho de Zeus com a tebana Semele. Em contrapartida, os heróis vinculados ao “ciclo troiano” eram os participantes da Guerra de Troia, como Ajax, Filoctetes, Helena, Agamemnon e seus filhos, Ifigênia, Electra e Orestes do lado dos gregos e Heitor, Páris, Hécuba e Andrômaca, do lado dos troianos.

Em *Aesthetic experience and literary hermeneutics*, Jauss defende a ideia de que os heróis constituem-se não apenas por suas ações, mas pela identificação com o público. Enfatiza, desse modo, que o herói representa “o padrão comunicativo de uma identificação esteticamente mediada” (*apud* ZILBERMAN, p. 59). Além disso, menciona cinco possibilidades de identificação do herói com o público: a associativa ocorre quando a representação se torna uma espécie de jogo; a admirativa quando o herói corporifica um ideal, como ocorre com os heróis clássicos; a simpatética, que ocorre quando o herói se confunde com o homem comum; a catártica, que segundo Zilberman (p. 60) é típica da tragédia, com fundo liberador, fazendo com que o espectador seja “capaz de destacar-se do imediato de sua identificação, refletindo sobre o representado e analisando-o” (JAUSS *apud* ZILBERMAN, p. 60); e a irônica em que “uma identificação esperável é apresentada ao espectador ou leitor só para ser, a seguir, ironizada ou completamente recusada” (JAUSS *apud* ZILBERMAN, p. 60). Com isso, entende Zilberman que Jauss objetiva transferir “as tipologias tradicionais do herói de categorias de apresentação para categorias de recepção” (p. 59).

Dessa forma, em virtude da identificação com o público, o herói trágico, ao apresentar modelos de comportamentos próprios do espaço e do tempo da cidade, a serem ou não seguidos, educa, transmitindo uma mensagem, daí o porquê da necessidade de compreensão dos seus elementos constitutivos.

Aristóteles, para definir o herói trágico, fundamenta-se, dentre outras tragédias, no *Édipo rei*, de Sófocles (XIII, 70). Para ele, o herói trágico é aquele que pertencendo a uma família de reconhecida reputação e sendo caracterizado pela retidão de caráter, comete o erro trágico, sofrendo com a alternância da felicidade para a infelicidade. E, segundo Schiller, o “sofrimento do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente do que do depravado” (p. 20),

já que, para o primeiro, não se espera como recompensa o mal e, para o segundo, se este sobrevém é muito mais causa de prazer.

Na *Poética* (XIII), Aristóteles trata da queda do herói trágico, da fortuna para o infortúnio, por incorrer na *hamartia* (ἁμαρτία), também conhecida como “erro trágico”, decorrente do não conhecimento a respeito de algum elemento importante, desde que esse erro não decorra da falha de caráter. Os helenistas consideram a *hamartia* como o erro por ignorância. Assim, o desconhecimento poderia ser considerado pré-condição para a *hamartia*. A *hamartia*, portanto, seria uma falta irreversível cometida por ignorância, além de caracterizar-se pela involuntariedade. Uma leitura atenta de Aristóteles acena para o sentido de que o herói trágico comete erros em razão de suas próprias escolhas. Sua interpretação das tragédias é muito mais racional e ética do que divina, pois a tragédia decorreria da própria ação humana, ou seja, a escolha da personagem seria determinante para o melhor tipo de tragédia:

É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior (XIII, 71).

Contudo, a solução para a definição da *hamartia* não se reduz apenas a um erro intelectual, já que, malgrado o erro decorra de uma avaliação mal sucedida por parte do herói, o desfecho trágico também pode decorrer da conduta dos seus ancestrais, da solidariedade familiar e da consequente hereditariedade do castigo.

A *hýbris* é outro conceito importante, que embora não seja mencionada de forma expressa por Aristóteles, faz parte da composição da figura do herói trágico: trata-se da confiança excessiva e da arrogância do herói, que comumente acaba sendo punida. Em outras palavras, a *hýbris* pode ser traduzida como toda ação que passa da medida, descomedimento, o exagero do herói trágico. A amplitude do termo entre os gregos parece evidenciada no campo do direito e da política. Demóstenes costumava utilizar a *hýbris* em seus discursos, como forma de construir uma imagem negativa dos seus adversários, atribuindo a eles as mais diversas condutas: ultrajes, atos de impiedade, ataques à honra alheia, vingança, agressões, homicídios, abuso de poder e desrespeito à democracia. No discurso *Contra Mídias*, emprega a *hýbris* como sinônimo de vingança e ofensa aos deuses, buscando a reparação por uma agressão que sofreu durante um ritual religioso.⁹⁵ No discurso *Contra Andrócion*, Demócrates utiliza da *hýbris* para demonstrar que o réu cometeu ultraje ao preferir o dinheiro à honra, pois teria derretido coroas dadas como símbolo mérito, sob o argumento de arrecadar dinheiro para a cidade. No discurso

Contra Conon, Demóstenes caracteriza a *hýbris* do acusado como a vontade de humilhar e constranger a vítima, pois após atacá-la e deferir vários golpes, a teria despidido. Em *Contra Aristócrates*, o acusado viola as leis relativas ao homicídio, por meio de um decreto, razão pela qual é considerado ímpio e ultrajante. Logo no início do discurso *Contra Timócrates*, dedicado exclusivamente ao processo legislativo, Demócrates indica uma série de atos que configurariam a *hýbris*: privar o Estado de uma soma considerável de dinheiro, aprovação de lei injusta e prejudicial para a comunidade, que não conferem nenhuma vantagem ao Estado, mas apenas e tão somente à camarilha que convive com o acusado e saqueiam dinheiro público em grande medida.

Assim, é possível afirmar que o herói trágico é punido por incorrer em um erro (*hamatia*) e em virtude do excesso de confiança (*hýbris*). *Hamartia* e *hýbris* constituem duas noções essenciais para este estudo, pois ambas, a bem da verdade, têm a função de tornar ainda mais aceitável a desgraça que se abate sobre o herói. Este, por seu turno, não pode ser considerado culpado, pois incorre num erro de natureza intelectual. E por não agir com culpa, o efeito final do drama sobre o espectador (ou leitor) é a catarse (καθαρσις, *katharsis*), ou seja, o terror e a piedade que tem por efeito a purificação dessas emoções (*Poética*, VI, 27). Aristóteles apresenta dois meios de se produzir o terror e a compaixão: 1) Quando os acontecimentos se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe, o filho; e 2) Quando a personagem executa o ato sem saber que comete um crime, mas só mais tarde toma conhecimento de seu laço de parentesco, como, por exemplo, o *Édipo*, de Sófocles (XIV, 79).

Portanto, os padrões de interação enumerados por Jauss entre o público e o herói, especialmente o catártico, legitimam as emoções humanas na experiência trágica, fazendo com que o espectador se coloque no lugar do herói, sentindo o que ele sentiu, por ter incorrido em *hamartia* e *hýbris*. Esse processo de comunicação, em que as ações dos heróis provocam reações no espectador, é suficientemente apto a transmitir normas de conduta a serem reproduzidas e seguidas no campo social.

3.3.1.3 Máscaras e indumentárias: projeções das personagens no público

A máscara representa um dos requisitos mais importantes da tragédia grega, desde a fase primitiva. No culto a Dioniso, a máscara desempenhava papel relevante, já que “seus adoradores usavam máscara, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse

tipo eram levadas a seus santuários como oferendas” (LESKY, p. 59). A máscara dionisíaca passou a ser instalada em um mastro no espaço do teatro e também animou as *personae*⁹⁶ do mito trágico.

O elemento básico da religião dionisíaca era a transformação, o que coloca Dioniso num patamar diferenciado em relação a outros deuses: ele é o deus-máscara, o que *transforma*. É por esse motivo que Lesky entende ser a transformação o elemento fundamental do culto, pois o “homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano”, assim como da arte dramática, por constituir “algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e diferente de uma representação mágico-ritual de demônios” (p. 74).

Dioniso é hábil na arte da transformação, modificando sua aparência a seu bel prazer. Tal circunstância pode ser notada em *As bacantes*, de Eurípides, em que o deus, logo no prólogo da peça, se apresenta diante do palácio real de Tebas na forma humana, informando que seu objetivo seria instituir seu rito e vingar o ultraje feito à sua mãe. Dioniso também apresenta-se a Penteu, rei de Tebas, na forma de sacerdote do seu próprio culto. Aparece como um jovem lídio, de voz meiga e rosto delicado. Mais adiante, Dioniso confere outra amostra do seu poder transformador, quando atua hipnoticamente sobre Penteu, fazendo com que o rei se vista de mulher, com uma longa cabeleira, empunhando o tirso e enfeitando-se com uma pele de veado.

Como disse, os atores, no teatro grego, só podiam ser do sexo masculino, os quais interpretavam todas as personagens, inclusive as femininas, mediante o uso de máscaras. A máscara tinha a função de fazer ressoar a voz do ator, a fim de que fosse bem ouvida por todos os espectadores. Nesse sentido, a máscara, funcionava como “uma câmara de ressonância extra para a voz do ator” (an extra resonance chamber for the voice of the actor; VOVOLIS, p. 166). De fato, estando a superfície de reflexão próxima da fonte de som, o tempo de reflexão é tão curto que o som refletido acaba por reforçar a fala diretamente da fonte. Isso quer dizer que o intervalo entre a fala direta e o eco é tão curto que o eco impulsiona e confere força à fala direta.

Além de amplificar e conferir clareza à voz dos atores, a máscara identificava o papel interpretado, auxiliando o público a identificar o sexo, a idade e a classe social da personagem. Além da caracterização da personagem, a máscara também possibilitava ao autor a assunção de vários papéis.

As máscaras do teatro grego, especialmente as trágicas, tinham esgar de horror e sua boca aparecia em permanente gargalhada. Provavelmente eram feitas de materiais perecíveis, como tecidos de linho embebidos em gesso e colocados em moldes. O cabelo das máscaras também era feito de linho ou de pêlo animal. São apenas suposições, notadamente, em razão de

nenhum exemplar ter chegado até nós. A propósito, ensina Vovolis que “não há uma única máscara de teatro sobrevivente dos tempos clássicos, o que indica quão frágeis elas devem ter sido.”⁹⁷ As informações que temos a respeito advêm de fontes secundárias, especialmente da arte imagética, como se pode notar no relevo de mármore abaixo (*fig. 5*). As máscaras dos integrantes do coro eram satíricas, com narizes chatos, orelhas de cavalo e rostos vermelhos. Comumente os atores vencedores dedicavam suas máscaras a Dioniso.

Figura 5. Alto-relevo em que o poeta grego Meandro (342-291) aparece segurando máscaras teatrais. Cópia romana do original grego feita entre o final do século I a.C. e o início do século I d.C.



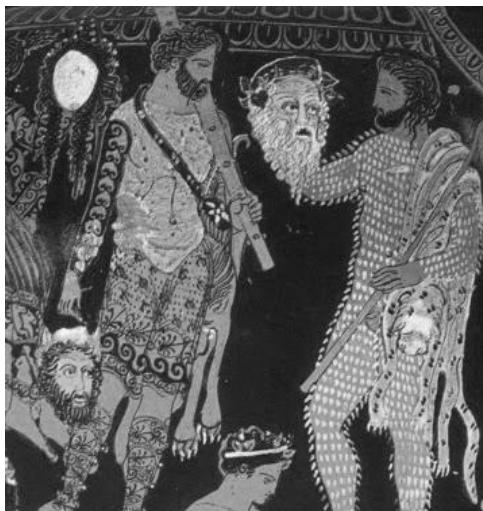
Fonte: foto do *Museo Gregoriano Profano*, Vaticano.

As máscaras, ao permitirem a identificação da personagem, suas projeções interiores e exteriores, bem como ressoando suas vozes com força e clareza, representavam importantes dispositivos destinados a implementar não apenas o processo de comunicação de ideias e pensamentos com o público do teatro, mas também proporcionar o desenvolvimento da oralidade. Em Jung, a máscara aparece com a denominação de *persona* e é utilizada pelo homem para adaptar-se à sociedade e ao mundo real, “corresponde, pois, na totalidade da sua essência a uma função de adaptação do indivíduo ao mundo real” (p.150). Aplicando-se o conceito junguiano, ao teatro grego, pode-se afirmar que a máscara tinha a função de atender a convenções, tradições, necessidades sociais e arquetípicas internas do público. Ela possibilitava ao ator, noutras palavras, a assunção de papéis específicos para situações sociais concretas, transmitindo uma impressão definitiva da personagem.

Associado à máscara, o figurino dos atores trágicos também possuía relevante função no processo de comunicação com a plateia. Em geral, era composto por uma túnica comprida, coturnos ou calçados desprovidos de saltos. A atmosfera heroica influenciava tenazmente a vestimenta dos atores. Os deuses eram representados com seus atributos simbólicos. Segundo

Giordani que “as cores mais vistosas serviam para assinalar os personagens magníficos e prósperos; as cores mais sóbrias eram reservadas para os humildes e infelizes, o negro indicava os enlutados e aflitos” (2008, p. 258). Na *figura 6*, atores seguram suas máscaras e vestem o figurino.

Figura 6. Pintura do século IV demonstrando atores, máscaras e vestimentas.



Fonte: foto do *Museo Archeologico Nazionale*, Nápoles.

3.3.1.4 O papel do coro

A tragédia grega, como afirmei, aparece associada ao canto a Dioniso. Ensina Nietzsche que o coro está no coração da tragédia, sendo a encarnação da consciência dionisíaca. Fazendo uso de suas palavras, “a tragédia grega surgiu do coro trágico” (2007, p. 49). O coro grego original era composto por sátiros, considerados como um verdadeiro arquétipo do homem, a personificação de suas emoções mais intensas.

Inicialmente, a finalidade do coro, nas encenações teatrais, era alegrar o espetáculo, cantando e dançando em unidade. Com o passar do tempo, passou a exercer papel narrativo, sendo dividido em duas seções, cada uma das quais perguntava e respondia à outra alternadamente. O cabeça do coro recebia o nome de Corifeu e tinha a responsabilidade de coordenar esse diálogo, enunciando partes isoladas do texto. Segundo Giordani, o coro, na tragédia grega, era “encabeçado por um tocador de flauta, que penetrava na orquestra,

geralmente pelo lado direito dos espectadores, e formava três filas de cinco coreutas” (2008, p. 259).

O coro tinha de doze a quinze integrantes e era composto exclusivamente por cidadãos do sexo masculino, sorteados anualmente. Poderiam estar caracterizados de anciãos, camponeses e até de pássaros. Na iconografia contida no vaso *Skýphos* (fig. 7 e 8), pintado entre 520 - 510, por Heron, o coro aparece representado por jovens e soldados. Em uma das faces do artefato, é possível ver homens trajando indumentária hoplita montados em golfinhos em frente a um auletés;⁹⁸ noutra face, vê-se alguns jovens montados em avestruzes em frente a um auletés.

Figura 7. Face A do vaso *Skýphos*, pintado entre 520 - 510, por Heron: homens trajando indumentária hoplita montados em golfinhos em frente a um tocador de auletés.



Fonte: foto do *Museum of Fine Arts*, Boston.

Figura 8. Face B do vaso *Skýphos*, pintado entre 520 - 510, por Heron: jovens montados em avestruzes em frente a um tocador de auletés.



Fonte: foto do *Museum of Fine Arts*, Boston.

Aristóteles (XVIII, 110) considerava o coro como um dos atores, que deveria fazer parte do todo e da ação. Esta vinculação com a ação em curso também se evidencia em Romilly (p. 30), quando afirma que o coro deve intervir, suplicar, esperar e suas emoções devem marcar o compasso das diversas etapas da ação. Vernant e Vidal-Naquet (2008, p. 12) entendem que o coro, na condição de personagem coletiva e anônima, exprimia os temores, as esperanças, as interrogações e julgamentos dos cidadãos. Dessa forma, o coro encontra-se, de certo modo, associado ao conjunto de valores e normas que regem o corpo social a que se encontra vinculado. Nesse sentido, o coro também funcionava, sobretudo no contexto político de transição da tirania para a democracia, como um elemento mediador entre a *pólis* e o cidadão, explicitando significados conflitantes de parentesco, poder e punição para os espectadores, abrindo novas perspectivas de interpretação. É o que explica Gagné e Hopman:

O coro capta o som dos aulos direcionado pelo passo de dança e o significado de suas palavras. Ele incorpora o espaço da localização dramática junto com outros espaços dentro e fora da cidade, o movimento das estrelas no céu e nos quatro cantos do mundo e a presença tangível e física da orquestra. Reflete-se em outras músicas. Ele negocia os significados conflitantes de parentesco, poder e punição para os personagens e o público; abre uma perspectiva de interpretação que pode ser aplicada dentro do drama para enriquecer o caráter e focalizar uma certa posição em contraste com outras, ou seja, funciona como uma ponte para o público do lado de fora que assiste a peça. O refrão combina todos esses níveis de referência numa mesma respiração. Cada nível reflete todos os outros níveis em um todo coerente, permitindo que o coro estabeleça múltiplas correspondências entre essas diferentes camadas de significado. Colocado no centro de uma complexa rede de mensagens paralelas, ele as une em um único poema.⁹⁹

Laurand (p. 112), por seu turno, faz alusão à multiplicidade de propósitos do coro pois, de ordinário, exprimia os acontecimentos ao público; mas também servia para sugerir conselhos, quando exerceria uma função prática, recomendando não encolerizar-se ou não resistir à autoridade. Dessa forma, o coro que ordinariamente tinha por função exprimir a própria ação, podia também exprimir sentimentos de alegria, ansiedades, angústias das personagens; relatar fatos que se passaram no passado, sobretudo os antecedentes míticos da peça; advertir, acusar ou absolver, como se fosse uma espécie de “consciência”, uma norma social que avalia e julga o desequilíbrio e a desmedida das personagens. Nas palavras de Frye, o coro “representa ordinariamente a sociedade de onde o herói é gradualmente isolado. Por isso o que ele exprime é uma norma social, de acordo com a qual a *hýbris* do herói possa ser medida” (p. 214-215).

3.3.1.5 Diálogo, ação e poder catártico

A composição trágica é apresentada na forma de diálogo e o sujeito dramático constituído por suas ações e falas. Aristóteles trata da *unidade da ação* (*Poética*, VIII) e afirma que, ao contrário do que se pode pensar, o que confere unidade à fábula não é a personagem principal, mas a unidade do objeto, que faz com que a fábula encene uma só ação, com princípio, meio e fim. A tragédia, na concepção aristotélica, é ação, sem qualquer intermediação de um narrador. Aristóteles teoriza que o teatro prescinde de uma instância narrativa, na medida em que existem atores que agem diretamente. As figuras do autor e do narrador são apagadas pelo diálogo entre as personagens. A imitação tem por objeto a ação de homens de caráter elevado. Portanto, o que vai revelar a personalidade das personagens e seus traços essenciais são suas ações e falas. Segundo Ball, a ação “resulta daquilo que uma personagem faz para conseguir o

que (...) quer (motivação), a despeito dos obstáculos” (p. 89). Por isso, o estudo das ações das personagens representa elemento crucial para se descortinar a personagem dramática.

O diálogo é outro elemento que contribui para a dinâmica da ação. Na tragédia clássica verifica-se a alternância entre falas extensas e expositivas, sem uma réplica imediata; e sequências dinâmicas de falas curtas e diretas entre as personagens em embate.

Segundo a etimologia grega, *diálogos* (διάλογος) significava “um em frente do outro”, “duas palavras”, “dois pensamentos”, especialmente por meio da visão e da audição, as quais constituíam a recepção do gênero teatral. Nesse sentido, esclarece Vernant, baseado em Aristóteles, que “a ilusão cênica não deve ser produzida por procedimentos de encenação, mas pela *ação e narrativa*” (2001, p. 351). O embate entre atores e as falas produziam um diálogo muito profícuo com o espectador, já que o ver e o escutar eram extremamente importantes para os gregos, pois traziam ensinamentos e sabedoria. Vovolis enfatiza que a palavra “continha poderes terapêuticos” (the word held therapeutic powers; p. 170), havendo evidências de que, desde o tempo de Homero, os gregos usavam fórmulas mágicas e mantras como forma de curar doenças e transtornos mentais e psicossomáticos. Fazendo menção ao médico e historiador espanhol Pedro Laín Entralgo, afirma que “no caso da catarse verbal aristotélica, a ação da palavra é tão intensiva que opera como se o próprio discurso fosse um medicamento real” (in the case of Aristotelian verbal catharsis the action of the word is so intensive that it operates as though the speech itself were an actual medicament; p. 170). Aristóteles, em *A política*, descreve o poder catártico da música, ressaltando que ela “pode servir à instrução, à purificação (...); finalmente, ao prazer, como meio de distração e repouso após uma atenção prolongada” (Livro VIII, 1341b), na *Poética* estende esse poder à tragédia, que, por meio do terror e da piedade, teria por efeito a “purificação dessas emoções” (VI, 27).

Vernant ressalta a relevância da palavra como meio de autoridade, comando e poder, entre os gregos, ao ponderar que “o que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os instrumentos de poder” (1977, p. 35). A palavra era considerada um importante instrumento político e jurídico no contexto grego, pois era por meio dela que os cidadãos se manifestavam na assembleia e nos tribunais, participando no destino da cidade. O objetivo da palavra, por meio de técnicas de persuasão, era promover a ação, quer no campo político, quer no campo dos procedimentos judiciais. Aristóteles, na *Retórica*, enfatiza que a retórica e a persuasão tem por principal objetivo moldar opiniões em juízo, de modo a obter o voto favorável (II, 1377b).

A tragédia ática é definida por Aristóteles como a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, produzida em linguagem ornamentada, cuja imitação

não ocorre por meio de narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (*Poética*, VI, 27). O objetivo da tragédia, segundo Aristóteles, seria a produção do efeito catártico, ou seja, a obtenção, por meio de compaixão ou temor, de uma força emotiva, causada pela proximidade com a realidade no público. A *mimesis* (μίμησις), em Aristóteles, significava tanto a imitação da realidade como o efeito de emulação, ou seja, o sentimento que conduz alguém a igualar-se ou superar outrem. A imitação passa a ser considerada manifestação fenomênica, reprodução da natureza, que por meio da verossimilhança, desperta sentimentos que purificam e educam o público.¹⁰⁰ O homem, com isso, torna-se mais bem preparado para os desafios da realidade. O teatro grego nada mais era do que uma imitação da cidade e da vida social.

Portanto, para Aristóteles, a tragédia é dotada de uma função social, pois ao suscitar terror e piedade, purga os equívocos do espectador e alerta para o “erro trágico”. A tragédia possui, assim, uma função pedagógica, educando o espectador. Ao sofrer junto com o herói trágico, o espectador aprende a moderar-se, controlando suas paixões. A empatia e o processo de identificação entre o público e o herói trágico representam uma característica essencial da arte dramática grega. A capacidade de colocar-se no lugar do outro e sentir o que o outro sentiria caso estivesse na mesma situação e circunstâncias, amplia sobremaneira, a possibilidade do aprendizado pela dor e sofrimento. O espectador, tomado por sentimentos de temor e compaixão, sofre junto com o herói e seu funesto destino.

3.3.1.6 Conflito dramático e dialética trágica

O conflito dramático caracteriza-se pela divergência de vontades entre o herói trágico e forças superiores. O livre arbítrio do sujeito trágico aparece em rota de tensão com outro poder ou influência maior, que surge com uma força imprevisível que os homens devem simplesmente aceitar. Trata-se da concepção grega da impotência humana diante do destino, à qual Lesky assim se refere:

Mas a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à potência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana (p. 165).

É possível verificar, na obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípides certa diferença no que tange à importância atribuída à vontade humana, podendo os heróis agirem livremente, tentando fugir do destino ou da vontade dos deuses, ou com ação restrita e vinculados a tais fatores. Em Sófocles, as potências divinas são aceitas, mas pouco interferem no destino das personagens. Há, portanto, prevalência da vontade humana, atuando os deuses à distância por meio de oráculos e adivinhos. Já em Ésquilo prevalece a vontade divina, agindo os deuses diretamente na vida dos homens. Em Eurípides verificamos o rompimento entre a vontade humana e divina.

O conflito ou dilema subjacente à tragédia grega geralmente não apresenta uma solução definitiva. Trata-se de “uma interrogação que não admite resposta” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, p. 15), já que, muitas vezes, o que vemos é o embate de direito contra direito, geralmente entre o direito dos deuses e o dos homens. A propósito, expõe Vernant e Vidal-Naquet:

A ação trágica supõe, com efeito, que já se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus traços próprios e que, assim, os planos humano e divino sejam bastante distintos para se oporem; para que haja trágico, é preciso igualmente que esses dois planos não deixem de aparecer como inseparáveis (p.50)

O divino e o humano constituem duas categorias que vão se digladiar nos palcos do teatro grego, exprimindo o conflito entre o passado mitológico e o presente racional. Nesse sentido, a tragédia reflete “um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, p. 10). Nem mesmo ao florescimento do direito sucumbiu à tradição mítico-religiosa. Ao reverso, ela se amolda, por meio do seu aspecto reflexivo e pelo conjunto de valores éticos, às normas que passam a reger a cidade, sobretudo atribuindo deveres aos homens, que passam a responder por seus atos. O gênero trágico, na época de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, dessa forma, caracterizava-se pela ambiguidade entre, de um lado, o passado mítico e, de outro, o pensamento político e jurídico da cidade, exprimindo a fase de transição entre os valores religiosos do espaço privado, da casa (*oîkos*) e os valores públicos e coletivos da cidade (*pólis*). Na dramaturgia grega clássica, o embate retórico entre esses valores, por meio do combate verbal das personagens, recebia o nome de *agôn* (ἄγω).¹⁰¹ Era, em tudo, um debate semelhante ao judicial, aperfeiçoado pela retórica da época, em que “cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, num grande desdobramento de argumentos que, naturalmente, contribuíam para esclarecer o seu pensamento ou a sua paixão” (Romilly, p. 41).

A “dialética trágica”, portanto, aparece nas tragédias gregas como importante instrumento destinado à elaboração do pensamento ético, jurídico e político que ecoaria nas formas de exercício de poder e da administração da justiça na cidade.

3.3.1.7 O sentido trágico

A tragédia apresenta, como característica essencial, a tensão entre um mundo feliz e seguro e um mundo de incontrolláveis forças obscuras; entre a luta humana e o governo dos deuses; entre a vontade do herói e seu destino; entre o “eu” e o “mundo”. Portanto, não basta que o herói transgrida uma lei para se tornar trágico¹⁰², sendo necessário que a sua atuação se direcione a um conflito que se abate sobre ele. O sentido trágico decorre da combinação de três elementos colhidos da teoria de Aristóteles sobre o trágico: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe.

O primeiro deles, a peripécia (περιπέτεια, *peripeteia*), consiste na situação que acarreta o inverso do que a personagem esperava. Em outras palavras, é a mudança da ação em sentido diverso ao que foi inicialmente indicado:

Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (ARISTÓTELES, XI, 60).

O segundo elemento que compõe o sentido trágico é a descoberta ou reconhecimento (ἀναγνώρισις, *anagnorisis*), a qual consiste no elemento que faz passar do estado de ignorância para o conhecimento, mudando a amizade em ódio ou a felicidade em infortúnio. É, pois, a descoberta de algo que era desconhecido previamente. Aristóteles aponta como espécies de reconhecimento: 1) Sinais adquiridos (cicatrices, tatuagens, marcas) e congênitos; 2) Sinais forjados pelo poeta; 3) Despertar de memória; 4) Silogismo (juízos que precedem a conclusão); e 5) Paralogismo (raciocínio falaz). Segundo o filósofo, o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevêm no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*:

O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo (XII, 61).

A tensão trágica conduz, inexoravelmente, à catástrofe (κατὰστροφή, *catastrophe*), terceiro elemento apontado por Aristóteles como integrante de um enredo trágico.¹⁰³ A catástrofe ocorre devido a uma ação perniciosa e dolorosa, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos.

4. ESTÉTICA PRODUTIVA: OS AUTORES

Conhecer os dramaturgos, suas histórias de vida e inclinações artísticas, filosóficas e jurídicas representa um importante passo para se reconstruir provável recepção e efeito da representação teatral nos primeiros espectadores. Por esse motivo, trata-se de aspecto que deve necessariamente compor o repertório do leitor. O estudo da história de vida dos dramaturgos, bem como das suas reais preocupações são sempre cruciais para compor um quadro sobre a visão das tragédias por meio do olhar dos próprios autores. Trata-se de estudo que fornecerá ao leitor atual substratos importantes para a melhor compreensão da obra e dos efeitos das representações originárias. Algo muito parecido com o que afirmou Nietzsche em relação a Sófocles: “Só há um meio de compreender a tragédia grega: ser Sófocles” (2005a, p. 289).

É importante ressaltar que a perquirição acerca de questões de natureza biográfica dos tragediógrafos não implica no afastamento dos delineamentos teóricos da Estética da recepção, já que não será perseguida a *intentio auctoris*. Dessa forma, sem me afastar da teoria receptiva, é importante ter em mente que o autor também deve ser considerado como um primeiro leitor: um leitor dos problemas da sociedade de seu tempo. Não me parece plausível que o “efeito” provocado pelo texto se limite apenas ao polo receptivo do processo de leitura, completamente apartado do polo produtivo. Não podemos incorrer na “falácia do texto absoluto”¹⁰⁴ e imaginar a tragédia grega como uma obra sem mundo e sem autor. Além da história e da estética trágica, o biografismo deve compor o repertório do leitor, sem que isso importe na primazia da instancia produtiva sobre a receptiva. São informações que, não raro, podem ser úteis para preencher vazios e conferir sentido aos pontos indeterminados do texto. Registre-se que Eco considera ao lado do “leitor-modelo”, a existência do “autor-modelo”, o qual também poderia assumir a função de estratégia textual ou mesmo de hipótese hermenêutica. Além dos traços textuais, os leitores também devem compreender o que “está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que quero fazer com este texto?’)” (ECO, 1985, p. 49). O próprio Jauss, no ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”, considera o aspecto autoral em sua proposta de experiência histórica e estética da literatura, ao reconhecer a *poiesis*, ou seja, a consciência como atitude produtora, como um dos três planos destinados a tornar a experiência estética emancipadora. Ela diz respeito à visão de mundo do autor e à sua experiência diante da sua própria obra.

Primitivamente, denominavam-se os poetas trágicos de “mestres” (διδασκαλος, *didáskalos*).¹⁰⁵ Os dramaturgos eram tidos como verdadeiros educadores do povo e suas obras eram consideradas como relevantes instrumentos para guiar e moldar condutas no campo social. Encontramos na figura de Homero o melhor exemplo desta concepção, já que seus versos foram utilizados por muito tempo para alfabetizar e educar os gregos. Com relação a Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a legislação de Licurgo determinava que suas peças continuassem a ser encenadas mesmo após a morte deles, o que demonstra o prestígio alcançado por estes grandes expoentes da dramaturgia grega clássica, bem como a necessidade de se perpetuar os ensinamentos e reflexões contidas em suas obras.

Com o tempo, a designação de “mestre” foi substituída por “criador” ou “poeta” (ποιητης, *poietes*). Com Aristóteles, a figura do poeta aparece associada ao imitador. Na *Poética* o estagirita diz que “o imitar é congênito no homem” (IV, 13), ou seja, a imitação faz parte da natureza humana. Nisso o homem difere dos demais seres vivos, pois, de todos “é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções” (IV, 13). Mas para imitar, Aristóteles considera fundamental que o imitador tenha visto o original, pois “se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (IV, 14). E seguindo essa linha de raciocínio, continua:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num desses três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta (XXV, 161).

A noção aristotélica do poeta como imitador, confirma a assertiva que apresentei acima, do poeta como leitor da sociedade, aquele que diz sobre como as coisas eram, são ou deveriam ser. Sendo os dramaturgos cidadãos envolvidos com os problemas políticos e sociais da cidade, é natural que por meio da representação dramática, tentassem transmitir suas preocupações ao grupo social. A missão dos dramaturgos, nas palavras de Nietzsche era “trazer os tribunais de volta ao céu aberto” (2006, p. 67). No exercício dessa tarefa, eles introjetaram em suas obras matizes e vestígios destinados a orientar o sentido e o significado da leitura, bem como deixaram certas zonas de indeterminação, compostas por lacunas e negações, que geram no receptor reflexões entre o certo e o errado, o falso e o verdadeiro, o justo e o injusto, fazendo com que repensem o mundo e questionem tudo o que subjaz ao drama.

Em suma, o fator preponderante desta tese é a relação dialética entre a tragédia grega e seus espectadores ou leitores. Noutras palavras, objetiva-se estabelecer o que as tragédias selecionadas significavam em sua recepção inicial e nas sucessivas, bem como o efeito que gerou nos seus receptores. Entretanto, longe de pretender limitar a interpretação do *corpus* selecionado a uma pesquisa de intenção autoral ou mesmo de sobrepor essa intenção ao polo receptivo, entendo que a compreensão dos sistemas de significação dos dramaturgos, podem contribuir sobremaneira para a reconstrução do efeito das representações em seus primeiros espectadores, na medida em que muito do universo dos autores, seus desejos e pulsões, tendem a pautar esse efeito.

4.1 Histórias de vida

Ésquilo nasceu em 525, em Eleuses, pequena cidade situada nas proximidades de Atenas. Era filho de uma família abastada, já que seu pai foi um eupátrida. Sobre sua vida, obra e pensamento, os historiadores sabem muito pouco.¹⁰⁶

O dramaturgo começou a compor suas tragédias muito jovem, aos 25 anos. Sua primeira vitória nos palcos ocorreu em 484, com *Os persas*. Em 467, recebeu mais um prêmio por uma tetralogia tebana da qual apenas subsistiram *Os sete contra Tebas* e, em 458, outro pela trilogia *Oréstia*, inteiramente conservada (*Agamemnon*, *As coéforas* e *As eumênides*), seguida de um drama satírico desaparecido, intitulado *Proteu*.

Ésquilo escreveu cerca de 90 peças teatrais, das quais sobreviveram apenas sete: *Os persas*, *Os sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *Prometeu prisioneiro*, *Agamemnon*, *As coéforas* e *As eumênides*. Também escreveu péans¹⁰⁷, elegias e epigramas, dos quais se conservaram apenas escassos fragmentos (HARVEY, p. 213). O dramaturgo combateu durante as Guerras Médicas contra os invasores persas e presenciou, por duas vezes, a ameaça à sua pátria: na batalha de Maratona (490) e na batalha naval de Salamina (480), respectivamente contra as forças de Dario I e Xerxes, chegando até mesmo a perder seu irmão, Cinegiro, no combate. Nas duas ocasiões, a Grécia triunfou. Por esse motivo, Ésquilo é considerado “o homem das guerras”. Esses combates influenciaram profundamente sua vida e obra. Nos versos 402-405 de *Os persas*, Ésquilo descreve o grito de guerra dos Gregos: “Ó filhos de gregos, ide, / libertai vossa pátria, libertai os vossos / filhos, mulheres, templos de Deuses pátrios / e túmulos dos pais, por todos é o combate.”

Ésquilo teve dois filhos que seguiram seus passos, dedicando-se ao teatro: Eufóron e Euáion. Conta-se que era um poeta crente que procurou demonstrar seu profundo sentimento religioso em suas peças. Iniciado nos mistérios de Elêusis, um culto devotado à Deméter cujos integrantes eram detentores de conhecimentos míticos secretos, revelou alguns desses segredos em suas tragédias, como conta Aristóteles:

Mas é possível ignorar o que se está fazendo: costumamos dizer, com efeito, “ele deixou escapar estas palavras sem querer”, ou “não sabia que se tratava de um segredo”, como se expressou Ésquilo a respeito dos mistérios, ou como aquele homem que disparou a catapulta e desculpou-se alegando que só queria mostrar o seu funcionamento e ela disparara por si (2015, Livro III, 1).

O dramaturgo buscou o equilíbrio religioso em todos os seus escritos, nos quais encontramos papéis de deuses e titãs¹⁰⁸ ao lado de heróis. Problematizou também diversas questões jurídicas e políticas por meio de seus dramas. Por esse motivo, tornou-se uma importante fonte para a elucidação do seu momento histórico.

A grande importância de Ésquilo, entre os poetas trágicos, foi destacada por Aristófanes, na comédia *Rãs*, em que o dramaturgo é apresentado como o poeta que voltará com Dioniso do Hades para salvar a cidade: “Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos, que lá não faltam!” (v. 1500-1501).

Os historiadores ignoram como Ésquilo morreu em 456, em Gela.¹⁰⁹

Assim como ocorre com Ésquilo, muito pouco se pode afirmar, com alguma certeza, sobre a vida de Sófocles.¹¹⁰ Sófocles nasceu em Colono, burgo ateniense, em 496. Pertencia a uma família abastada, sendo filho de Sófilos, um rico fabricante de armas. Por essa razão, recebeu educação tradicional e de elevada qualidade.

Contam os estudiosos que Sófocles, além de belo e afável, era bom músico, tendo regido, quando jovem, em 480, o coro executado em honra à vitória marítima dos gregos sobre os persas na batalha de Salamina. Mais tarde, passou a se dedicar ao teatro e em 468, quando contava 28 anos, concorreu com Ésquilo num concurso trágico (*Grandes Dionísias*) e obteve sua primeira vitória, com *Triptólemo*. Desde então, passou a ser aclamado pelos atenienses como o maior de todos os poetas trágicos. Tornou-se, dessa forma, um dos mais importantes escritores de tragédia da Grécia antiga, ao lado de Eurípides e Ésquilo. O dramaturgo trabalhou como ator em duas peças de sua autoria: *Nausícaa* e *Tamíris*.

Sófocles compôs aproximadamente 120 peças e obteve sempre o primeiro ou o segundo lugar nos concursos trágicos dos quais participou. Dessa vasta produção, apenas sete tragédias sobreviveram ao passar dos anos e chegaram aos nossos dias na íntegra: *Aias*, *Antígone*, *Édipo*

rei, Traquinianas, Electra, Filoctetes e Édipo em Colono. Os Sabujos, um drama satírico, sobreviveu de forma incompleta.

Sófocles, a bem da verdade, ficou mais conhecido pela posteridade por *Édipo rei*, o drama do amaldiçoado tirano que, sem saber mata o pai e casa-se com a mãe, considerado por Aristóteles, na *Poética*, a mais perfeita de todas as tragédias (XII, 61; XIV, 74; XIV, 79).¹¹¹

Sófocles viveu a época de apogeu de Atenas, ao tempo de Címon e de Péricles, dos quais era amigo. Foi também amigo de Heródoto, para quem dedicou uma ode. Mantinha, assim, estreito contato com a elite cultural ateniense. Ademais, participou ativamente da vida política de Atenas: foi tesoureiro da Liga de Delos, em 443, durante a ascensão política de Péricles e eleito estrategista (στρατηγός),¹¹² por duas vezes (441 e 428). Também exerceu funções religiosas em Atenas: foi um dos introdutores do culto de Asclépio, deus da medicina e filho de Apolo, para quem tinha escrito um péan (ROMILLY, p. 112). O dramaturgo também viveu a decadência de Atenas, notadamente após a derrota na Sicília durante a Guerra do Peloponeso, para Esparta. Por isso, durante sua longa vida, vivenciou tanto o triunfo grego nas guerras Médicas, como o terrível derramamento de sangue na Guerra do Peloponeso.

Levou uma vida feliz e bastante tranquila. Casou-se com a ateniense Nicóstrata, com quem teve um filho chamado Iofonte, que, trilhando o caminho do pai, tornou-se tragediógrafo. Sófocles teve um segundo filho, Ariston, com uma amante chamada Teorís. Sófocles era amável, brando, moderado; possuía numerosos amigos. Mas, habituado ao bom êxito, era, provavelmente, um tanto altivo. No fim da vida, conforme testifica Aristófanes, “amava muito o dinheiro” (LAURAND, p. 107). Aristófanes resume seu caráter e personalidade da seguinte forma: “satisfeito entre os vivos, satisfeito entre os mortos” (*apud* HARVEY, p. 467). Segundo Laurand (p. 107), apenas um fato causou tristeza a Sófocles: um de seus filhos quis tirar-lhe a administração de seus bens, sob o fundamento de ter perdido a razão. No dia do julgamento da causa, encantou os juízes com um coro da peça *Édipo em Colono*, que acabara de compor e venceu o processo.

Aos 83 anos, Sófocles integrou um conselho composto por dez notáveis atenienses, denominados *próbulos* (πρόβουλος), que tinham a atribuição de organizar a recuperação da cidade de Atenas, após a derrota na batalha de Siracusa, na Sicília, para os espartanos. Morreu em 406, aos 90 anos, e recebeu o culto reservado aos heróis.

Eurípides, o mais jovem dos três grandes, nasceu em Salamina, em 480, no mesmo dia da grande batalha naval travada em frente à ilha. A exemplo dos seus antecessores, são escassas as referências biográficas sobre sua vida.¹¹³ Filho de Mnesárquides, pertencia a uma família abastada. Eurípides era apaixonado pelo debate de ideias, razão pela qual alguns críticos o

chamam de “filósofo de teatro”. Estreou nos palcos em 455, ano da morte de Ésquilo, num concurso em que não passou do terceiro lugar.

Eurípides escreveu cerca de 95 obras, sendo autor do maior número de peças que chegaram até nós, dezoito no total – um drama satírico (*O ciclope*) e dezessete tragédias: *Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *As suplicantes*, *Hércules furioso*, *Íon*, *As troianas*, *Electra*, *Ifigênia entre os Tauros*, *Helena*, *As fenícias*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulida* e *As bacantes*. Fragmentos significativos de outras quatro tragédias (*Erecteu*, *Télefo*, *Faetonte* e *Hípsile*) permitiram sua reconstituição parcial. Obteve apenas quatro vitórias em concursos trágicos.

Durante sua vida, Eurípides foi considerado um poeta marginal, sendo, inclusive, satirizado por Aristófanes na comédia *Rãs*, ao enfatizar que pessoas desonestas e malandras preferiam o dramaturgo. Aristóteles, em contrapartida, reconhece o valor de Eurípides na *Poética*, ao enfatizar ser ele “o mais trágico de todos os poetas” (XIII, 1453a, 28-29).

Conta Romilly que sua vida não foi tão feliz quanto a do seu antecessor Sófocles. Sua família foi depreciada muitas vezes e os seus casamentos foram infelizes. Ressalta, ainda, que sua carreira literária deu muito que falar, como demonstram as alusões incessantes de Aristófanes, mas “ela nunca se traduziu numa aprovação incontestada, visto que, em toda a sua vida, ele só foi declarado o primeiro, ao todo, quatro vezes” (p. 115). Eurípides não exerceu função pública, nem tampouco se imiscuiu na política. Foi pupilo de Anaxágoras e do sofista Protágoras. Também era amigo de Sócrates.

Ao final da vida, desiludido com a natureza humana, viveu recluso na corte de Arquêlaos, rei da Macedônia, morrendo em 406. Faleceu, antes mesmo de ver a representação da sua peça mais consagrada, *As bacantes*. Segundo Harvey ele teria sido “despedaçado acidentalmente pelos cães de caça de Arquêlaos” (p. 218).¹¹⁴

4.2 A questão da autoria

Por vezes, a discussão acerca do polo produtivo da recepção, ou seja, sobre o autor, remete a outros conceitos, como o de “autoria”, “originalidade” e de “fidelidade” do texto. Questões de suma importância, mas que, não raro, são desprezadas dentro da experiência estética. Entende-se por autoria “a qualidade ou a condição de autor”, sendo, portanto, “o fato de uma pessoa ter feito determinada obra” (CANDIDO, 2005, p. 80).

Candido (2005, p. 90), chama de “determinação de autoria”, o conjunto de critérios destinados a averiguar quem é o autor de uma determinada obra, distinguindo as hipóteses de “autoria duvidosa”, quando existem indícios que permitam supor a autoria; de “autoria ignorada”, diante da ausência de indícios nesse sentido. A autoria duvidosa, a que mais nos interessa, pode decorrer, segundo Candido (p. 91-93): 1) do fato de haver se perdido a referência certa e inequívoca do autor; 2) por anonimato original; 3) por nome falsamente alegado; 4) por pseudônimo não identificado; 5) por fraude, decorrente da falsificação da obra e atribuição de autoria a outrem; ou 6) por suspeita quanto à validade de originais atribuídos a autores conhecidos. Para os casos de autoria duvidosa, Candido (p. 101-112) aponta diversos “critérios de atribuição” (assertiva de que uma obra realmente foi escrita por determinado autor), separando-os em materiais (existência do manuscrito, elementos grafológicos, papel, tinta e tipos de composição tipográfica), externos (históricos e biográficos, testemunho do autor e de terceiros) e internos (referências internas sobre a autoria, estilo e provas do texto).

Os problemas de autenticidade, de certa forma, se confundem com os de atribuição, pois dependem da verificação da autoria e do tempo da composição. Sobre a autenticidade é importante ressaltar que, durante o processo de tradição dos textos trágicos, certos desvios podem ter ocorrido.

A passagem das tragédias gregas até nós teve início ainda no século V, quando Ésquilo, Sófocles e Eurípides assumiram posturas de destaque em Atenas, como os melhores dramaturgos. Conforme Marx (p. 160), o político e legislador Licurgo de Atenas (396 - 323) mandou erguer estátuas em bronze em homenagem aos “três grandes” expondo-as no teatro de Dioniso, bem como ordenou que uma cópia de referência de suas tragédias¹¹⁵ fosse conservada nos arquivos públicos, de modo que todas as futuras representações obedecessem o exemplar. Documento esse, que mais tarde, acabou sendo depositado na Biblioteca de Alexandria, fundada na Macedônia, com o escopo de difundir a cultura helênica, por Demétrio de Faleros (350 - 280), estadista ateniense exilado sob o governo de Ptolomeu I Sóter (366 - 283), sucessor de Alexandre, o Grande (356 - 323). Durante o reinado do seu neto, Ptolomeu III Evergeto (280 - 221), as cópias de referência das grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram solicitadas ao governo de Atenas que, a princípio, se mostrou reticente em atender ao pedido. Os documentos somente foram cedidos após a concessão de caução que assegurasse a posterior devolução. Ptolomeu III Evergeto acabou optando por perder a caução e manter os originais em sua biblioteca. Conta-nos Lesky, que Aristófanes de Bizâncio (257 - 180), um dos mais importantes diretores da biblioteca, empenhou-se para a transmissão e conservação das tragédias dos três grandes trágicos. Seu trabalho “englobou o estabelecimento de um texto

seguro, a divisão das partes corais”, bem como “a explicação, de que ainda encontramos vestígios nas notas de comentário dos manuscritos, nos escólios” (LESKY, p. 284). Após a incorporação de Alexandria aos domínios romanos, o prestígio da cidade, assim como da sua famosa biblioteca, diminuiu gradualmente. Segundo Marx (p. 160), durante o século II da nossa era, educadores romanos editaram uma antologia contendo sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dez de Eurípides. Foi essa antologia que, segundo o referido autor, “copiada e difundida, salvou a maior parte do que conhecemos a respeito da tragédia ática” (p. 160-161). A biblioteca de Alexandria foi incendiada durante a guerra civil romana entre Pompeu e Júlio César (48 d.C.), remanescendo o Serapeu, um templo em homenagem a Serápis, protetor de Alexandria, construído por Ptolomeu III Evergeto, que abrigava parte da coleção da biblioteca. O fortalecimento da crença e da teologia cristã gerou o rompimento da unidade cultural greco-romana, sobretudo nos últimos séculos do Império Romano, fazendo com que o Serapeu fosse destruído em 342 d.C. por ordem de um bispo de Alexandria, quando o imperador Teodósio I (346 - 395 d.C.) decidiu fazer do cristianismo a religião oficial do Império, proibindo cultos pagãos.

A partir da antologia romana, copistas começaram a reproduzir e transcrever os manuscritos¹¹⁶, acarretando o surgimento dos primeiros desvios, por acréscimos e modificações, e gerando dúvidas sobre a legitimidade dos textos.¹¹⁷ O ressurgimento pela literatura grega ocorreu apenas no século IX, durante a Baixa Idade Média, quando as obras passaram a ser estudadas e compiladas pelos bizantinos. Essa atividade resultou no surgimento de inúmeros manuscritos das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Lesky, com base nos testemunhos diretos de Quintiliano em seu *Institutio Oratoria*, chega a mencionar alterações ocorridas no próprio período que sucedeu ao auge da tragédia ática, destacando “modificações que uma tragédia de Ésquilo sofreu, em Atenas, quando de sua representação, como se isso fosse um costume aprovado pelo público” (p. 282). Portanto, desde a representação originária e o depósito dos originais na Biblioteca de Alexandria, inúmeras versões e manuscritos podem ter-se originado, de modo que não se pode descartar a supressão de partes ou a inserção de acréscimos e modificações aos textos, muitas vezes decorrentes de fatores ideológicos ou culturais, acarretando dúvidas fundadas sobre a legitimidade das obras. A propósito, Lesky relata que os copistas bizantinos, a partir do século XIII, “interferiram à sua vontade nos textos transmitidos e os alteraram arbitrariamente” (p. 285). A autenticidade das tragédias, dessa forma, aparece afetada pelas sucessivas revisões que receberam ao longo do tempo, de modo que a “questão sobre quais passagens da tradição, tal como ela se nos apresenta, encerram com certeza semelhantes intromissões é extraordinariamente difícil” (LESKY, p. 282).

Quanto à autoria, parece não existir dúvidas entre os estudiosos sobre o fato de as tragédias *Antígone* e *As bacantes* terem realmente sido escritas, respectivamente, por Sófocles e Eurípides, ressalva feita aos problemas de autenticidade acima especificados, que podem afetar a determinação de autoria de uma ou outra passagem. Por outro lado, não existe, entre os especialistas, consenso quanto à autoria de *Prometeu prisioneiro*. Alguns se recusam a atribuir a autoria a Ésquilo com base em análises de elementos estilísticos e métricos da obra. Griffith, em *The authenticity of Prometheus Bound*, acena para a existência de aspectos sofoclianos na peça, bem como diferenças formais em relação às outras tragédias esquilianas. Griffith reuniu uma ampla gama de dados métricos e estilísticos, fazendo uma análise minuciosa do vocabulário, da técnica dramática, da sintaxe e das expressões insertas na peça e aplica o mesmo procedimento a outras peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a fim de demonstrar a eficácia do seu método. Para o mencionado autor, o estilo simples e o tom coloquial de *Prometeu prisioneiro* contrasta com a linguagem empolada e metafórica das outras seis tragédias esquilianas que sobreviveram ao nosso tempo. Conclui que a tragédia provavelmente não seria obra de Ésquilo. A propósito da presença de argumentos sofoclianos na tragédia, Knox afirma que a recusa por parte de Prometeu da ajuda do titã Oceano lembra o conselho de Antígone a Ismene, no sentido de salvar-se (1996, p. 45 e ss.). Além disso, Vieira (2007, p. 136-137) menciona o fato de que Ésquilo teria se utilizado de um terceiro ator, uma inovação atribuída a Sófocles. Contudo, ressalva que Ésquilo “poderia ter sofrido influência não apenas de Sófocles, como também da retórica sofisticada emergente em Atenas no final de sua vida” (2007, p. 137).

No outro polo da discussão, Hubbard, contestando as conclusões de Griffith, entende que padrões métricos “são às vezes deliberadamente escolhidos por razões contextuais, meras contagens passam a ser de menor valor, a menos que cuidadosamente coordenados com esses parâmetros contextuais”.¹¹⁸ Hubbard (p. 445) acusa Griffith de não fazer uso do teste qui-quadrado (*chi-square*)¹¹⁹ ou de qualquer outro índice de precisão estatística, já que seu estudo foi baseado em evidências dessa ordem. Enfatiza que o ônus da prova acadêmica contra a tese da autoria deve “repousar com aqueles que argumentam que os desvios métricos de Prometeu não podem ter sido devidos a fatores contextuais ou experimentação consciente, mas devem ter sido o puro reflexo das preferências inconscientes e distintamente individuais”.¹²⁰

Segundo Herington, critérios científicos não seriam suficientes para identificar os diversos níveis estilísticos de um grande dramaturgo. Nesse sentido, questiona “por qual método científico se pode definir a capacidade estilística ou métrica de um poeta dessa estatura?”¹²¹ Sottomayor (p. 19) acrescenta que apenas nos foi legado um décimo das peças de Ésquilo, quantidade insuficiente para se elaborar análise estilística abrangente de toda sua obra.

Ainda, segundo a tradutora portuguesa, os fragmentos da peça *Níobe*, também de Ésquilo, revelam traços estilísticos comuns aos de *Prometeu prisioneiro*.

A “questão da autoria” também é fomentada pela personalidade e caráter de Zeus na peça, a qual difere de outros trabalhos de Ésquilo, em virtude do exercício implacável e desarrazoado do poder, notadamente o castigo cruel imposto a Prometeu. A imagem negativa, sob a pecha da tirania, do rei dos deuses não apareceria tão destacada em outras composições do dramaturgo. Verifica-se, ademais, uma incompatibilidade entre o pensamento de Ésquilo, que era partidário da justiça divina, e a falta de justiça e de razoabilidade do castigo imposto por Zeus a Prometeu. Já tive a oportunidade de defender o posicionamento de que “a explicação para a severidade do castigo poderia ser solucionada por meio de elementos biográficos e pertencentes ao horizonte sociocultural do autor” (Gardesani, p. 57). De fato, como já salientei quando do estudo da biografia de Ésquilo, o dramaturgo sentiu na pele o horror da guerra: lutou contra os persas na batalha de Maratona e em Salamina, respectivamente contra as forças de Dario I e Xerxes. Acrescento a esse argumento, o fato de que a oposição entre deuses antigos e novos, um matiz esquiliano, também aparece evidenciada na tragédia, assim como ocorre na *Orestéia*. Ressalte-se que não apenas a tragédia *Prometeu prisioneiro* sofreu influências do horizonte sociocultural de Ésquilo, pois o dramaturgo trata do tema da guerra em outras tragédias: *Os persas*, por exemplo, cuida da guerra entre os gregos contra o exército de Xerxes; *Os sete contra Tebas* retrata o drama de uma cidade sitiada; a *Oresteia*, por sua vez, tem como pano de fundo a Guerra de Tróia e o regresso de Agamemnon. Em todas elas é descrito o horror do combate e a carnificina.

Desse modo, os elementos biográficos e contextuais da vida de Ésquilo que aparecem evidenciados na tragédia reforçam minha posição em favor da autoria esquiliana. Embora tal fato possa não constituir prova absoluta da autoria, ao menos, pode ser somado aos muitos argumentos favoráveis a ela.

4.3 Inclinações estéticas, ideológicas e jurídicas

As obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides refletem inclinações artística, ideológica e jurídica diferentes.

Ésquilo foi o precursor da tragédia e responsável pela consagração do estilo trágico, ao elevar a importância do diálogo, diminuir a do coro e introduzir o segundo ator em cena (ARISTÓTELES, 1979, IV, 20), já que antes havia apenas um ator que dialogava com o coro

e desempenhava vários papéis. Tal fato tornou possível o diálogo e o desenvolvimento da ação dramática. A estrutura trágica em Ésquilo era costumeiramente composta de uma trilogia, retratando o destino do herói em três fases. O enredo é simples, com ação praticamente estática e estilo elevado. Segundo o parágrafo décimo quarto do manuscrito medieval anônimo *Vita Aeschyli* (Vida de Ésquilo), também se atribui a Ésquilo outras inovações que conferiram à tragédia seus caracteres específicos: pinturas e equipamentos cênicos, os coturnos, a longa túnica rastejante, dentre outros:

Ésquilo foi o primeiro que engrandeceu a tragédia com emoções de grande dignidade e decorou a estrutura multiuso cênica (σκηνὴν), e surpreendeu o olhar dos espectadores (τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξεν) com o impacto visual de coisas esplendorosas, com as pinturas (γραφαῖς), e equipamentos cênicos (μηχαναῖς), altares e tumbas, trompetes (σάλπιγγιν), aparições fantasmagóricas (εἰδώλοις), Erínias, e providenciou aos atores mangas longas em seus figurinos, dando-lhes um aspecto grandioso por meio de longos vestidos e elevando-os com coturnos (p. 58).

As peças de Ésquilo apresentam-se com uma representação profundamente religiosa de um evento lendário. Seu teatro é uma teomorfização, cujas personagens, geralmente deuses ou pessoas pertencentes à realeza, são mais gigantes que seres humanos e geralmente dotadas de ascendência divina. Os deuses eram associados a ideais de justiça e moralidade e puniam os homens sempre que suas condutas não se pautassem pela moderação. A “justiça divina” é um dos conceitos fundamentais das tragédias esquilianas. Ela recaía sobre os homens que agiam com excesso e apartados dos ditames da razoabilidade, como relata Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*: “Àqueles que se ocupam do mau Excesso, de obras más, / a eles a Justiça destina o Cronida, Zeus longevidente / Amiúde paga a cidade toda por um único homem mau / que se extravia e que maquina desatinos” (v. 237 - 240).

O direito grego primitivo, como visto, baseava-se na *Thémis*, de modo que os deuses eram os únicos e verdadeiros legisladores. O direito divino, assim, era a única razão do direito humano. A *Thémis* foi substituída pela *Diké*, a justiça baseada em leis, que tomaram corpo a partir dos usos e costumes. Ésquilo demonstra na trilogia *Oréstia* a transição da justiça divina para justiça dos homens. Nas duas primeiras tragédias da trilogia (*Agamemnon* e *As coéforas*) retrata o desejo de vingança e a justiça divina e na última (*As eumênides*) a justiça da cidade e a fundação mítica de um Estado de direito. As Erínias perseguem Orestes por ter vingado a morte de seu pai, Agamemnon, às mãos de sua mãe, Clitemnestra e respectivo amante, Egisto, com o objetivo de usurparem o poder e vingar o sacrifício de sua filha Ifigênia por Agamemnon em honra a deusa Ártemis, em troca de ventos favoráveis para chegar a Tróia. O júri é presidido por Atena, assessorada por doze atenienses e Apolo foi o advogado de Orestes, ao passo que as

Erínias¹²², foram as acusadoras. Após o debate, a votação termina empatada. Coube a Atenas o voto de desempate, pela absolvição (o voto de Minerva).

Ésquilo acreditava na justiça divina, já que segundo ele, a cidade de Atenas teria sido salva pelos deuses. Em *As eumênides*, após o voto de Atena que liberta Orestes, as Erínias, furiosas com o resultado do julgamento, ameaçam lançar uma peste sobre a cidade. A deusa Atena consegue conciliá-las, prometendo-lhes a guarda da cidade. Assim, as Erínias, derrotadas, mas ávidas de homenagens e de glórias, tornam-se eumênides, as benevolentes. É uma nova época para a cidade, a era da *Díke* (direito novo) em lugar da *Thémis* (direito antigo).

O dramaturgo também apresentou, em suas tragédias, temas relacionados ao destino coletivo de cidades e à interferência dos deuses (*Os sete contra Tebas*); à necessidade de evitar a *hýbris* e ao caráter nocivo do despotismo e da tirania (*Os persas*); à luta pela liberdade, à necessidade de se pautar condutas pela moderação e aos perigos da tirania (*Prometeu prisioneiro*); e ao embate entre liberdade e escravidão e às benesses do governo democrático (*As suplicantes*).

A influência religiosa também se apresenta de maneira bastante clara na tragédia *Prometeu prisioneiro*, o drama do titã que roubou o fogo dos deuses e o entregou aos homens, motivo pelo qual foi injustamente castigado por Zeus. Como leciona Grimal, a democracia ateniense “diviniza as atividades quotidianas; Atena não é só a deusa da razão e da equidade, é também a protectora dos tecelões e de todos os que exercem um ofício”. Ainda, a “redenção” de Prometeu simbolizaria o novo mundo, “oposto ao das antigas cosmogonias, onde as divindades se abandonam a combates sangrentos: um mundo apaziguado, feito para os mortais, orientado não pelo orgulho, mas pela moderação e pela honestidade diligentes” (p. 42-43).

Ésquilo acreditava no coletivo, na *pólis*, pois na Atenas de seu tempo, a democracia substituiu a tirania e os atenienses deviam obediência à soma de sentimentos coletivos, isto é, à *pólis*. Também vemos em Ésquilo a fatalidade cega (*moira*), gerada pela *hýbris* e pela *hamartia*, que faz da tragédia algo inevitável. Ademais Ésquilo, como dito alhures, foi “o homem das guerras” e o mundo de violência das batalhas que viveu marcou profundamente sua obra.

A tragédia de Ésquilo, quando comparada à de Sófocles e Eurípides, apresenta-se muito mais próxima da realidade ateniense do momento. Como ensina Romilly, a tragédia *Os persas* “era consagrada a uma recente vitória nacional” e *As eumênides*, “terminava com a criação do Conselho do Areópago, cujo papel Atenas se preparava para modificar” (p. 117).

Esteticamente, Sófocles foi o responsável pela invenção dos cenários pintados (cenografia), bem como pela inclusão de um terceiro ator às cenas (tritagonista), conferindo

ainda mais dinamismo à tragédia, conforme informa Aristóteles na *Poética* (IV, 20). O estilo de Sófocles é variado. Primeiro imitou Ésquilo. Depois se filiou a uma estética lacônica e abrupta, bem como tentou experimentar novas maneiras de suscitar a sensação de estar fora de uma audiência. Na sequência, procurou temperar as duas fases anteriores, conferindo mais atenção à dicção das personagens e à expressão de seus sentimentos. Suas tragédias retratam deuses e nobres como personagens. A ação em Sófocles é muito mais dinâmica, com rígido desencadeamento de causa e efeito, que permite a progressão da peça, o que o diferencia do teatro estático de Ésquilo e de Eurípides.

No teatro de Sófocles nota-se o desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter em uma situação determinada e os deuses fazem-se agir por intermédio da voz dos oráculos e dos adivinhos. Prepondera a razão (*logos*), já que a moira, fatalidade cega, aparece como causa segunda. Seu teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, vale dizer, o homem aparece no centro de tudo, sendo dotado de vontade livre para agir, pouco importando quais as consequências, e os deuses agem à distância. A bem da verdade, o racionalismo sofista substitui a importância dos deuses conferindo prevalência à vontade dos homens. Sófocles acreditava na força do indivíduo e na consciência humana. Aliás, seus heróis são profundamente humanos: amam, odeiam, sofrem etc. O próprio Sófocles costumava dizer: “pinto os homens quais devem ser” (LAURAND, p. 111). E isso ocorre em virtude de o dramaturgo ter vivido “numa época em que o prestígio dos homens cresce em detrimento dos deuses” (SCHÜLER, p. 15).

As potências divinas são aceitas por Sófocles, mas pouco interferem no destino das personagens. Sófocles, nas palavras de Grimal, é “o poeta do Destino e da luta do homem contra esse poder que o ameaça sem nunca o esmagar” (p. 43). Pode-se dizer que o teatro de Sófocles é um “drama de escolhas” (κρίσις, *krísis*) e de concausas: “o homem, o herói é um concausante do destino. Este atua, mas o homem concorre, concausa, para que o mesmo se cumpra e se realize” (BRANDÃO, p. 62).

A temática sofocliana é centrada em discussões sobre relações familiares permeadas por incestos e parricídios, culpa inconsciente e autopunição, noção de verdade e jogo do poder (*Édipo rei*); no conflito entre família e Estado ou entre lei humana e divina (*Antígone*); no estatuto do herói, na loucura, desonra e suicídio (*Ájax*); no amor, na fragilidade do conhecimento humano e na imponderabilidade do destino (*As traquínias*); na fúria e no desejo de vingança (*Electra*); em mentira, traição e crise de consciência (*Filoctetes*).

Dentre todas as tragédias de Sófocles que nos foram legadas, sem dúvida, o exemplo mais completo da luta contra o poder é a *Antígone*: inobstante as ordens do rei Creon¹²³, ela

decide sepultar Polínice, morto num combate singular com seu irmão Etéocles. Sófocles, portanto, coloca o homem “no centro de tudo e enche as suas tragédias com deveres opostos, com discussões sobre comportamentos. Acredita na importância do homem e na sua grandeza” (ROMILLY, p. 82).

Nas tragédias de Sófocles, no entanto, não se pode ignorar o retrato da impotência humana diante do destino e da maldição familiar. Apesar de conferir grande importância à vontade humana, tendo-se em vista que seus heróis agem livremente, eles sempre se ocupam de fugir da fatalidade. O livre arbítrio do sujeito trágico aparece em rota de tensão com outro poder ou influência maior, que surge com uma força imprevisível que os homens devem simplesmente aceitar. *Édipo rei* seria o exemplo mais completo da influência do destino na ação humana. Harvey entende que a tragédia de Édipo “ilustra a concepção grega da impotência humana diante do destino, que pode lançar um homem, sem nenhuma culpa de sua parte, do auge da prosperidade à mais terrível desgraça” (p. 180).

O teatro sofocliano adota o conceito de herança criminosa, baseada na noção religiosa de pessoas ligadas por laços de sangue. Nesse sentido, é importante enfatizar que até as reformas de Drácon e de Sólon, famílias inteiras se exterminavam, aplicando a *Thémis*. Nas palavras de Brandão “qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* (γένος) recai sobre o *guénos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes” (p. 44). Baseia-se na transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo, como serve de exemplo o vínculo existente entre a ascendência de Édipo e os nefastos acontecimentos que acometeram sua família e a cidade de Tebas.

Aliás, a maldição que contaminou a linhagem dos Labdácidas (Polidoro, Lábdaco, Laio e Édipo), se estendeu também a Antígone, filha de Édipo. Noutras palavras, há também em *Antígone*, o pagamento pela maldição familiar: os irmãos Etéocles e Polinices morreram um às mãos do outro e a heroína, por sua vez, foi enterrada viva por ter descumprido as ordens de Creon.

Em comparação com seus antecessores, Eurípides foi o dramaturgo que mais se preocupou com o ponto de vista do espectador, especialmente pela adição do prólogo à peça, parte na qual é apresentado ao público o que será encenado e a criação do deus *ex machina*, que passou a ser um recurso muito utilizado pelos dramaturgos. Se em Ésquilo e Sófocles o coro é um verdadeiro ator coletivo e um confidente, em Eurípides os Coreutas são porta-vozes do poeta, quando não meros intensificadores das impressões do momento.

Em Eurípides vemos a dicotomia entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses. Seus enredos são, em geral, pessimistas e mais complexos do que os de Ésquilo e Sófocles. De

fato, o dramaturgo sempre conferia aos mitos uma faceta nova e instigante. Algumas características marcantes da sua obra são o emprego de coloquialismos, efeito didático e pedagógico do prólogo, diálogos vívidos, cantos corais curtos e beleza lírica.

Prevalece na tragédia de Eurípides a força da paixão, que se arrastam em seu teatro: “todas as espécies de violências devidas ao desejo de retribuir um golpe com outro golpe, de fazer sofrer porque se sofre” (ROMILLY, p. 129). Dessa forma, suas personagens são governadas por ideias fixas, como o desejo de vingança. É o que ocorre com Clitemnestra, no *Agamemnon*, que em conluio com o seu amante Egisto, mata seu marido que acabara de retornar vitorioso da Guerra de Tróia, assim como a vidente Cassandra, vingando, com isso, a filha Ifigênia, sacrificada pela vitória na guerra.

A questão da filiação de Eurípides à religião ou ao racionalismo não é pacífica entre os estudiosos. Para alguns, denominados de racionalistas, como Verrall (1895), Norwood (1908) e Foley (1980), o dramaturgo promoveu a dessacralização do mito e um completo desligamento entre as influências divinas e a vontade humana, bem como a denúncia do fanatismo e dos excessos e abusos cometidos pela religião dionisiaca. Outros, chamados “palinodistas”, como são exemplos Dodds (1973), Jaeger (2001) e Winnington-Ingram (2003), defendem a ideia de que Eurípides, reconhecendo o erro do racionalismo da época¹²⁴, se converteu, no fim da vida, à crença nos deuses. Eurípides, nesse sentido, procurou transmitir a seus espectadores os benefícios da religião, principalmente da dionisiaca, em *As bacantes*, sendo certo que a recusa a Dioniso acarretaria, para o ímpio, a ira divina e o castigo.

Considera-se Eurípides um poeta “mais moderno” em relação a Ésquilo e Sófocles, pois foi muito mais sensível às “correntes contemporâneas do pensamento filosófico, então representadas pela sofística, a arte de falar com subtileza e de reflectir sobre a condição humana” (GRIMAL, p. 37-38). Sua tragédia também é mais realista do que a de seus antecessores, pois seus heróis são muito mais próximos aos homens. É exatamente por esse motivo que, na *Poética*, Aristóteles (XXV, 166) afirmou que Sófocles dizia que pintava os homens como deveriam ser e que Eurípides os pintava como eram. Este realismo, segundo Romilly “ressente-se naturalmente na sua psicologia”, tornando os heróis de Eurípides “vítimas de todas as fraquezas humanas: alguns obedecem às suas paixões, e esta influência da paixão é descrita como realismo; outros cedem ao seu interesse, e são medíocres” (p. 126).

Ao contrário de seus predecessores, as peças de Eurípides não trazem apenas deuses e nobres como personagens, pois coloca em cena pessoas reais, pertencentes às mais baixas classes da sociedade e aos excluídos, como velhos, escravos e mulheres.¹²⁵ Humanizou, dessa forma, as personagens, conferindo o mesmo peso e voz a elas. A presença dos deuses, em muitas

das peças do dramaturgo, é menor, como se pode perceber, por exemplo, na *Ifigênia em Áulis*, quando Ártemis é somente mencionada. Contudo, os deuses não estão de todo ausentes. Em muitas das suas peças, as divindades têm participação direta na trama, interagindo com os homens. São emblemáticas dessa tendência as peças *As bacantes* e *Hipólito*. Eurípides apresentou questões relativas à ética e à moral individual (*Medeia*); aos malefícios causados pela guerra (*Os Heráclidas*, *Hécuba* e *As troianas*); e pelo poder tirânico (*As fenícias*); à veneração da democracia (*As suplicantes*); discussões sobre o poder (*Orestes*); e ao conflito entre a esfera humana e a esfera divina, entre a religião e o racionalismo (*As bacantes*).

Encontramos também na obra de Eurípides inúmeras referências ao sacrifício humano, em que a vítima é oferecida a um deus em troca de uma dádiva. Segundo Ribeiro Junior, o sacrifício humano foi “um dos mais eficazes recursos utilizados pelos poetas trágicos para a obtenção do ‘efeito trágico’ preconizado por Aristóteles” (2010, p. 194). Eurípides recorre ao argumento do sacrifício humano em *Hécuba* (sacrifício de Polixena), *Heráclidas* (sacrifício de Macária), *Ifigênia em Áulis* (sacrifício de Ifigênia), *Fenícias* (sacrifício de Meneceu) e em *As bacantes* (sacrifício de Penteu). Nesta última tragédia, Eurípides inovou ao apresentar um sacrifício humano masculino dedicado a Dioniso.

Pode-se dizer, em síntese, que não obstante a contemporaneidade, certos acontecimentos específicos que marcaram a vida de cada um dos dramaturgos fizeram com que seus pensamentos e ideologias se distanciassem sob determinados aspectos, os quais especifico, de forma resumida, no quadro seguinte:

Quadro 4. Quadro-resumo das inclinações estéticas, ideológicas e jurídicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Ésquilo	Sófocles	Eurípides
Estilo elevado, arcaico e religioso. Enredo simples e ação estática.	Estilo variado e dividido em três estágios. Enredo simples, mas elegante e ação dinâmica.	Estilo coloquial e psicológico. Enredo complexo e pessimista. Ação estática.
Deuses e nobres como personagens.	Deuses e nobres como personagens.	Deuses e nobres ao lado de pessoas pertencentes às classes baixas da sociedade e excluídos como personagens (humanização das personagens).
Prevalência da vontade divina (teatro religioso).	Prevalência da vontade humana, atuando os deuses à distância (teatro humanizado).	Dicotomia entre vontade divina e humana (polarização da tragédia).
Teomorfização.	Antropocentrismo.	Dessacralização do mito (crítica à tradição mítico-religiosa).
Os deuses agem diretamente na vida dos homens.	Distanciamento dos deuses que agem por meio de oráculos e adivinhos. A <i>moira</i> age como causa secundária.	Rompimento total entre deuses e homens.
Fatalidade cega (<i>moira</i>).	Razão (<i>logos</i>).	Paixão (<i>éros</i>).

Ésquilo	Sófocles	Eurípides
Força do coletivo e da <i>pólis</i> .	Força do indivíduo e da consciência humana.	Força interior passional: personagens dominadas por ideias fixas, como o desejo de vingança.

Fonte: elaborado pelo autor.

Ésquilo, em seus combates em Maratona e Salamina, conquistou o direito à liberdade valendo-se da força, mas sempre agradecendo aos deuses. A influência das ações dos deuses sobre a vida dos homens depende das boas ou más ações dos seres humanos. A conduta do homem afeta a sua vida, assim como a vida dos seus herdeiros e de toda a cidade. Sófocles, em contrapartida, foi influenciado por um ambiente em que o homem ático se sente especial e merecedor das suas conquistas; são conscientes de sua grandeza e heroísmo, mas devem respeitar os deuses e aceitar suas decisões, assim como o destino. Aceitar o destino, para Sófocles, é o ato máximo de coragem e heroísmo. E nenhum esforço humano que se faça pode conduzir à salvação. O fim será sempre o mesmo. Assim aconteceu com Édipo e, mais tarde, com Antígone. Finalmente, em Eurípides, podemos verificar uma ruptura na própria forma de construção da tragédia, pois a mesma passa a não mais reger-se pelos mitos, mas pelo potencial criativo do dramaturgo. As obras sofistas, de Protágoras, Górgias, Pródico e Leontinos influenciaram profundamente o teatro de Eurípides. O mundo, antes marcado pela reverência aos deuses, passa a centrar-se na figura humana, como medida de todas as coisas. A impossibilidade de verificação leva à ideia de não ser possível afirmar a existência dos deuses. Em síntese, enquanto que em Ésquilo, os homens ainda se despertavam das amarras dos deuses e do destino, em Sófocles e em Eurípides, ganharam maior autonomia, libertando-se dessas influências e caminhando para uma maior participação política.

4.4 Diálogos intelectuais e articulações ideológicas

É importante observar que, embora haja diferenças na forma de pensar dos “três grandes”, existe um rico intercâmbio, influência recíproca e intenso diálogo entre eles. A propósito, Serra ensina, com muita propriedade, que a constatação das vigorosas diferenças entre Ésquilo, Sófocles e Eurípides, “já não impede de reconhecer a interação, a profunda comunicação que entretiveram criativamente - até mesmo opondo-se uns aos outros, por conta das inclinações distintas de sua arte e de seu pensamento” (2018, p. 6).

As tragédias de Eurípides sobre o ciclo troiano e as de Ésquilo, especialmente *Agamemnon*, *Sete contra Tebas* e *Prometeu prisioneiro*, apresentam profundas relações entre si. É possível constatar a presença de muitos elementos esquilianos nas tragédias de Eurípides, como, por exemplo, os excessos cometidos pelos gregos na guerra de Tróia e descritos no início de *As troianas* que também ilustram os relatos insertos em *Agamemnon*. Além disso, a estrutura moral de ambas as peças são bem próximas: a falta individual, a saciedade, conduzem à *hýbris* e esta à destruição. Existe também certa similitude no desencadeamento das ações, que se sucedem conforme aumenta a tensão dramática. Em *Prometeu prisioneiro*, por exemplo, temos a ação inicial consistente no acorrentamento do herói na rocha e a ação final, no anúncio por Hermes de um novo castigo a Prometeu: uma águia viria diariamente comer-lhe o fígado, que se recomporia durante a noite. No decorrer da peça, o titã recebe a visita de Oceano, que se solidariza com ele e Io, uma linda jovem por quem Zeus, se apaixonara. Por outro lado, em *As troianas*, de Eurípides, *Poseidon*, na ação inicial, chega das profundezas do mar Egeu; assim como Atena se une ao deus do mar, confabulando o tempestuoso retorno dos gregos aos seus lares. Na ação final, temos a ida das troianas para as naus gregas. Entre a cena inicial e final, surge Cassandra que sai da tenda de Agamemnon e entoa, em delírio, seu canto profético; Andrômaca, com o filho Astiánax nos braços, anunciando a Hécuba o sacrifício da sua filha Polixena; o arauto Taltíbio que também anuncia que Polixena, filha de Hécuba, será sacrificada e que seu neto Astiánax será morto. O elemento de unidade entre todas as personagens e acontecimentos da peça - como ocorre com Prometeu no drama de Esquilo - é Hécuba, a matriarca troiana, esposa do rei Príamo e mãe de Heitor, sobrevivente da guerra que matou todos homens que ela amava, o esposo Príamo, os filhos e seu infante neto Antiânax. Sófocles, no início da carreira, também procurou imitar a grandeza e a erudição o seu predecessor Ésquilo, a quem muito admirava. Aos poucos, desenvolveu seu estilo próprio e pessoal. A relação entre discípulos e mestre era natural na Grécia antiga. Havia também uma proximidade formal e de conteúdo entre Ésquilo e Sófocles, ao menos durante a primeira fase.

Outro fato digno de referência é que a ideia básica do teatro dos três grandes dramaturgos obedecia ao seguinte percurso: uma vez ultrapassado a medida (*μέτρον*, *métron*), o homem comete uma *hýbris*, desmensura ou violência, que fatalmente gera a *nêmis* (*νέμεσις*), o ciúme divino e a justiça distributiva e o castigo ou ruína (*ἄτη*, *átē*). O homem, dessa forma, tem responsabilidade pela sua própria tragédia.

A mútua irrigação entre os tragediógrafos decorre da contemporaneidade. Ésquilo apresentou sua primeira peça em 499 e morreu em 456. Sófocles assistiu tanto o apogeu político de Atenas, como sua decadência, após a guerra do Peloponeso. Eurípides, o mais novo dos três,

nasceu em 485 e faleceu no mesmo ano que Sófocles (406). Em sua primeira competição, em 468, Sófocles derrotou Ésquilo; e, provavelmente, o jovem Eurípides assistiu a essa competição, aos 17 anos de idade. Suas vidas, dessa forma, entrecruzam-se e apresentam várias partes comuns, como bem ensina Romilly:

Ésquilo nasceu em 525, Sófocles em 495, Eurípides por volta de 485 ou de 480. Muitas das obras de Sófocles e quase todas as de Eurípides foram representadas depois da morte de Péricles, durante a Guerra do Peloponeso, quando Atenas, prisioneira de um império que não soube manter, sucumbe enfim sob os golpes de Esparta. Após vinte e sete anos de guerra, em 404 Atenas perde todo o poder que conquistara a seguir às guerras médicas. Nesta altura, Eurípides já tinha morrido há três anos, Sófocles há dois (p. 8).

Serra (2004, p. 16) também enfatiza o sincronismo existente entre os dramaturgos: Eurípides teria nascido no mesmo dia da celebração da vitória ateniense de Salamina (480), batalha naval em que Ésquilo combateu. Nessa festa, o ainda jovem Sófocles, teria executado um coro em homenagem ao triunfo. É justamente a contemporaneidade, a proximidade temporal existente entre os três grandes expoentes da tragédia ática, que propiciam o diálogo artístico e intelectual e a mútua influência.

5. ESTÉTICA RECEPTIVA: OS LEITORES

O leitor, como elemento ativo e preponderante do processo literário, foi conceituado de variadas maneiras pelos teóricos da Estética da recepção: *leitor implícito* e *leitor explícito* (Jauss); *leitor real*, *leitor implícito* e *leitor fictício* (Iser); e *leitor-modelo* (Eco). Ainda, o leitor pode ser considerado em seu caráter *individual* ou *coletivo*; *sincrônico* ou *diacrônico*.

A noção de um leitor ideal, modelo ou implícito, conforme a referência teórica que se adote, apresenta-se como estratégia fundamental para a reconstrução da recepção originária da tragédia clássica grega. Utilizando a definição de Iser, o leitor implícito “encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto” (1999a, p. 36). Desse modo, o leitor implícito estaria vinculado à estrutura do texto e sua leitura teria natureza objetiva, já que o preenchimento das lacunas deve ocorrer de modo coerente com os elementos ofertados pelo próprio texto durante a leitura.

A reconstrução da recepção primária é realizada por um leitor historicamente situado, que detenha um repertório suficiente para a realização de uma leitura contextualizada e coerente, que lhe permita a apreensão do efeito que potencialmente integra a essência do teatro grego. O drama ático depende, para ter seu sentido original reconstruído, mediante o preenchimento dos espaços vazios e a correta correlação entre códigos e significados (ou mesmo para ser atualizado), da participação efetiva do seu destinatário, o qual deve ser detentor de uma bagagem composta por informações histórico-culturais e convenções estéticas a respeito da tragédia grega. A necessidade de ler a tragédia em estrita consonância com os significados históricos, estéticos e jurídicos dos seus signos, faz com que a reconstrução da recepção primeira seja detentora de natureza objetiva e vinculada.

Para reconstruir a recepção inicial, é preciso, primeiro que tudo, identificar os receptores primários da tragédia ática, isto é, os leitores sincrônicos, os diferentes grupos que frequentavam o teatro grego, bem como suas ideias e visões da sociedade, pois esses grupos se relacionavam estreitamente com a tragédia e com o seu processo de criação.

A proposta de se considerar o leitor como participante ativo na concepção do sentido do texto é bastante recente e as tragédias gregas foram escritas há mais de 2.500 anos. Daí decorre uma das mais relevantes questões desta tese, face à necessidade de se adequar uma teoria moderna a um texto antigo. Dessa forma, para melhor ajustar a teoria recepcional à tragédia grega, é importante considerar que o receptor primeiro da tragédia, deve ser entendido como o

espectador, a plateia, o leitor coletivo. O teatro encenado e seus efeitos sobre o público primeiro devem ser reconstruídos por meio do texto das peças e pelo conjunto de dados históricos, arqueológicos e literários.

O leitor, tanto individual como coletivo, sincrônico ou diacrônico, nada mais é do que um componente do processo de leitura, que tem por atribuição perceber e interpretar o texto apresentado pelo autor. É preciso convir, entretanto, que o espectador ático do quinto século, mormente a elite social e política, em virtude da identidade de repertório com a encenação, tinha maior facilidade para compreender a linguagem teatral e, conseqüentemente, assimilar a mensagem da representação. Em outras palavras, a “competência receptiva”, em se tratando de leitores sincrônicos, parece-me, de certa forma, intrínseca, ao menos, à elite que frequentava o teatro grego. O fato de políticos, magistrados e sacerdotes estarem historicamente situados, em razão da proximidade do horizonte de expectativas com a obra, o fazem presumivelmente detentores dessa competência.

Em contrapartida, quando consideramos a “recepção secundária”, ou seja, a forma como, após a recepção primária, as tragédias foram lidas e interpretadas por seus diferentes leitores dentro da cadeia de recepção, a distância temporal entre os horizontes de produção, do texto e do leitor, pode, a toda eviência, trazer limitações não apenas para a aceitação do texto, como também para a adequada compreensão e renovação do seu sentido e significado de acordo com o momento histórico do leitor.

O leitor, uma vez inserido na cadeia diacrônica, interpretará o texto de acordo com sua experiência e horizonte de expectativas, podendo conferir a ele sua subjetividade, o que não significa que não precise ser detentor de conhecimentos que lhe permitam leituras inteligentes e coerentes. Por realizar leitura de natureza subjetiva e não-vinculada ao “mundo da tragédia”, o leitor na cadeia diacrônica se enquadra na definição de “leitor explícito”.

O fundamental, portanto, é que tanto o “leitor implícito” como o “leitor explícito”, devem apresentar conhecimentos prévios para a leitura do direito na tragédia grega. Me parece bastante propícia a lição de Eco que, ao abordar os privilégios conferidos ao papel do leitor no ato da leitura, destaca os seguintes aspectos:

Se nos últimos tempos o privilégio conferido à iniciativa do leitor (como único critério de definição do texto) adquire excepcionais características de visibilidade, na verdade o debate clássico articulava-se, antes de mais nada, em torno da oposição entre estes dois programas:

- a) deve-se buscar no texto aquilo que o autor queria dizer;
- b) deve-se buscar no texto aquilo que ele diz, independentemente das intenções do autor.

Só com a aceitação da segunda ponta da oposição é que se poderia, em seguida, articular a oposição entre:

(b1) é preciso buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda;

(b2) é preciso buscar no texto aquilo que o destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios (1999, p. 6-7).

O leitor a que Eco se refere no item b1 é o implícito, que deve buscar no texto o que ele diz, levando-se em consideração a sua coerência contextual e o sistema de significação que o respalda. É pois, o leitor historicamente situado, pressuposto pelo texto e que, para efeito deste estudo, guarda correspondência com o leitor sincrônico, bem como com todo leitor diacrônico que busque reconstruir a recepção inicial das tragédias que integram o *corpus* desta tese. Por outro lado, o leitor prescrito no item b2 é o explícito, que ao realizar a leitura, pode respaldar-se em seus sistemas de significação ou em seus próprios interesses e ideologias.

A correta distinção entre o “leitor implícito” e o “leitor explícito” é de extrema importância em termos teórico e metodológico, pois os códigos que um e outro irão adotar durante o processo de leitura são diversos, já que o primeiro deve necessariamente respeitar os códigos pertencentes ao horizonte de expectativas apresentado pela tragédia grega, ao passo que o segundo, não se encontra vinculado a esse horizonte. Demais disso, reconstrução da recepção originária da tragédia grega elaborada por um leitor implícito é pressuposto para se estabelecer diferenças entre as projeções de leitura e interpretação realizadas pelo leitor explícito ao longo da cadeia diacrônica.

5.1 Os primeiros leitores

Existe muita discussão sobre a constituição do público teatral na Atenas do século V. Os primeiros estudos a respeito, pressupunham uma audiência exclusiva de cidadãos atenienses do sexo masculino, pois os dramas eram criados para eles próprios, o que reduziria o teatro grego a praticamente a um meio de propaganda. Com o passar do tempo, ficou demonstrado que o público do teatro grego antigo era muito mais amplo, abarcando, muitas vezes, pessoas colocadas à margem da sociedade e da política, como estrangeiros, metecos (estrangeiros residentes), mulheres, pobres e escravos. Como bem ensina Romilly, nos dias de representação teatral, “o povo todo era convidado a ir ao espetáculo” (p. 15).

Raras são as evidências pictóricas a respeito do público que compunha a audiência do teatro ático. Na verdade, os especialistas apontam a existência de uma única representação

imagética da plateia¹²⁶, um jarro ático do século V, mais precisamente de 420, que embora em estado fragmentário e pouco conservado, fornece alguns detalhes úteis sobre o público nas representações teatrais. Nas imagens abaixo (*figs. 9 e 10*), vê-se um ator vestido como Perseu, à direita, dançando sobre um palco baixo. A imagem se refere a uma representação cômica ou a uma pantomima.¹²⁷ A identificação do ator como Perseu, conforme estudiosos, é assegurada pela foice e pela bolsa.¹²⁸ À frende do palco, existem duas figuras ocupando assentos decorados em madeira. Obviamente representam a audiência. Uma dessas figuras é um espectador do sexo masculino, barbado, envolto por um manto. A outra, como se pode notar, está bem danificada, mas, provavelmente seja um jovem; um possível companheiro do homem mais velho.¹²⁹

Figura 9. Jarro ático do século V: “Dança de Perseu”



Fonte: foto de Hermann Wagner.

Figura 10. Reconstrução do estado original do vaso “Dança de Perseu”



Fonte: desenho de E. Malyon.

Durante a democracia ateniense, quando o teatro atingiu seu apogeu, tornou-se, além de uma celebração religiosa, um evento cívico-político. Frequentar o teatro fazia parte da educação de todo e qualquer cidadão. Todos eram incentivados a comparecer aos espetáculos teatrais, uma experiência coletiva. O teatro grego, dessa forma, reunia a maioria dos cidadãos e também não-cidadãos.

Roselli, em obra inovadora e moderna, também endossa a corrente ampliativa da audiência teatral, procurando repovoar o teatro grego antigo com estrangeiros, mulheres, pobres e escravos, desafiando, com isso, as interpretações ortodoxas sobre o tema. Segundo o

mencionado autor, pode-se considerar o teatro de Ésquilo, Sófocles e Eurípides como o “teatro do povo”, para o qual contribuía a própria diversidade física dos espaços no teatro grego:

A diversidade de espaços de visualização contribuiu para a diversidade do público. Não apenas a "visão do popular" estava disponível para os cidadãos mais pobres, como esses espaços estavam disponíveis gratuitamente para metecos, estrangeiros, escravos e mulheres. O que foi mapeado no teatro clássico antigo com seu teatro parcialmente estratificado e suas áreas de observação não oficiais foi a presença visível de diferentes grupos: a elite social e os funcionários políticos masculinos receberam assentos honorários na frente (prohedria), aqueles que pagavam por assentos sentados no theatron, e aqueles que assistiam de graça estavam em áreas não oficiais.¹³⁰

Em outra passagem, Roselli destaca a relevância do estudo da configuração do público do teatro ático em termos de compreensão da representação dramática e do horizonte de expectativa dos espectadores, na medida em que a variedade social, étnica e de gênero do público influenciava no próprio conteúdo da tragédia com o objetivo de atingir pontos de vista tão diferentes:

As implicações dessa imagem revisada do público são centrais para uma compreensão da produção dramática e do quadro interpretativo do drama em termos dos "horizontes de expectativas" dos espectadores. Um público composto por espectadores de diferentes estilos sociais, etnia, gênero e classe exigia algo mais do que propaganda partidária para manter o interesse nas produções. Também exigia algo mais do que "apelo de massa" e a afirmação contínua de um conjunto definido de valores cívicos. O sucesso de uma performance dependia, em parte, de sua capacidade de gerenciar e apelar para pontos de vista diferentes e, por vezes, opostos, compartilhados por vários grupos definidos de maneiras específicas.¹³¹

É sempre importante enfatizar, no entanto, que a audiência teatral não era representativa da população em geral, pois os não-cidadãos no teatro não representavam a mesma porcentagem que detinham na sociedade. É que, em Atenas, a maioria das pessoas não possuía direitos de cidadania. Apesar disso, embora estivessem sub-representados no teatro, “os não-cidadãos que estavam na plateia participaram ativamente de um grupo poderoso que exercia muita autoridade que operava tanto em nível cultural quanto político”.¹³²

5.1.1 Espectadores pobres

Um aspecto crucial com relação à moldagem da composição do público teatral, diz respeito às relações financeiras entre espectadores e o teatro. Segundo Roselli, “o dinheiro não

definia o público, mas tinha um papel determinante na constituição das relações entre os espectadores e no condicionamento de sua relação com o teatro e com o Estado.”¹³³

Devido à falta de lugares disponíveis durante as representações teatrais, decidiu-se pela cobrança de uma taxa de admissão equivalente a dois óbolos para cada dia de espetáculo, a qual era paga ao locatário do teatro, que se comprometia a mantê-lo em bom estado de conservação. Contudo, os cidadãos mais pobres não podiam pagar pelo ingresso, razão pela qual o Estado criou um fundo que cobria os custos daí decorrentes.

Explica Roselli (p. 87-88), que as taxas de entrada tiveram um impacto direto na sociologia do público. A barreira econômica foi minimizada para os espectadores (em certos períodos de tempo e em alguns teatros) que passaram a ter acesso a espaços não oficiais, por meio das subvenções estatais. A subvenção do Estado era oriunda do denominado “fundo do festival” ou “fundo teórico” (*theorika*) e, embora beneficiasse todos os cidadãos, claramente ajudava aqueles que não podiam arcar com os custos do ingresso.

A partir do governo de Péricles (461 - 429), a política de subsídios dinamizou-se, garantindo, às camadas mais pobres da população, a possibilidade de não trabalhar para acompanhar os três dias de espetáculos. A entrada daqueles que não podiam pagar pelo ingresso, era custeada pelo Estado, que até concedia um pequeno abono. Ademais, sob o governo de Péricles, o fundo, além de custear ingressos para produções teatrais, sobretudo aos menos favorecidos economicamente, também subsidiava festivais, sacrifícios e entretenimentos públicos dos mais variados tipos. Dessa forma, ao permitir a participação das classes menos favorecidas, a *theorika* contribuiu sobremaneira para afetar a diversidade das camadas sociais na composição da audiência.

5.1.2 Estrangeiros e metecos

Atenas, por ser uma cidade cosmopolita, acolhia muitos estrangeiros, o que era essencial para a vida da *pólis*. Estrangeiros engajavam viagens periódicas e regulares a Atenas. Essas viagens eram impulsionadas, sobretudo, pela prática da hospitalidade, recorrente entre os gregos e que representava o acolhimento de um forasteiro em suas casas. A hospitalidade consistia em “receber na *oikos*, por um tempo determinado, um hóspede conhecido ou desconhecido, com quem se estabelecerão laços duráveis se ele possuir condição equivalente à do anfitrião” (ZAIDMAN, p. 33). Fundamentava-se no dever de proteção necessária em um

mundo em que o estrangeiro está exposto às contingências e aos riscos dos encontros, além de constituir um meio de se estabelecer laços de reciprocidade.

Ensina Boff que a hospitalidade está relacionada aos mínimos cuidados humanos: abrigo, comida, bebida e descanso, sem os quais ninguém sobrevive. Complementa que a “acolhida traz luz à estrutura básica do ser humano. Existimos porque fomos acolhidos sem reservas pela Mãe Terra da qual somos filhos e filhas... pela natureza... pelos parentes e amigos... pela sociedade. Existimos porque, de uma forma ou de outra, fomos acolhidos” (2005, p. 97). Segundo Zaidman (p. 33), a hospitalidade instaurava um laço social que demandava reciprocidade, ocorrendo essa prática sob o signo de Zeus Xênios, Zeus ‘Hospitaleiro’, responsável pelos compromissos assumidos por ambos os lados. Segundo Zaidman (p. 33), a hospitalidade instaura um laço social que demanda reciprocidade, ocorrendo essa prática sob o signo de Zeus Xênios, Zeus ‘Hospitaleiro’, responsável pelos compromissos assumidos por ambos os lados. Por esse motivo, todo aquele que não respeita o direito de hospitalidade seria castigado pelo Zeus Xênios.¹³⁴ Foi graças à prática da hospitalidade, portanto, que Atenas acolheu diversos estrangeiros durante os séculos V e IV, o que veio a torná-la uma cidade cosmopolita, com favorecimento ao diálogo entre a cultura e a filosofia nacional e a estrangeira.

Os estrangeiros, em Atenas, poderiam ser gregos não-atenienses, estrangeiros não-residentes, chamados *periecos* (περίοικος)¹³⁵ ou estrangeiros residentes, denominados metecos (μέτοικος). Nenhuma dessas categorias, por não fazerem parte da cidade, tinham direitos civis e políticos.

Estrangeiros da classe dos metecos deveriam ter um cidadão ateniense como patrono, pois, do contrário, poderiam ser processados e tornarem-se escravos. Geralmente pagavam uma taxa especial, denominada *métōikon* e prestavam serviço militar. Poderiam, em virtude dos serviços prestados ao Estado, ser dispensados das obrigações especiais dos metecos e obter o direito de cidadania.

Considerando que o auge do teatro grego é contemporâneo ao desenvolvimento da democracia na cidade, todas as classes de estrangeiros eram admitidas nas representações teatrais. A presença do estrangeiro, muitos vindos de outras cidades gregas ou mesmo de outros Estados, reforçava a importância cultural do teatro de Atenas perante seus vizinhos, bem como contribuía para a heterogeneidade do público de teatro.

5.1.3 Mulheres

A participação das mulheres no teatro ainda permanece controversa. Existe, nesse sentido, uma discussão de longa história na erudição clássica. O maior impasse geralmente é gerado pelo anacronismo da posição de admitir a presença de mulheres na plateia com relação à posição social e jurídica ocupada por elas na sociedade grega do período clássico.

Durante a infância, as meninas gregas eram criadas separadas dos irmãos e confinadas em um quarto reservado, chamado gineceu, de onde apenas saíam acompanhadas dos pais. Somente poderiam receber a visita de outras mulheres ou de parentes próximos. Durante toda a vida, as mulheres permaneciam sob a tutela paterna ou marital. Caso se tornassem viúvas, a tutoria caberia ao pai ou ao filho. Na puberdade, as meninas passavam por ritos de iniciação, como forma de preparação para o casamento. O casamento, entre as famílias abastadas, era considerado uma “aliança familiar”, ajustada entre os pais dos noivos visando o acúmulo de patrimônio e a transmissão da herança aos filhos. Em caso de infertilidade da mulher, o marido poderia pedir o divórcio. Por outro lado, entre os pobres, o casamento era tido como meio de sobrevivência. Com o casamento, a mulher passava à condição de dona de casa, administrando o lar. Elas não participavam dos debates públicos e políticos. Nota-se que o estatuto jurídico e social da mulher era caracterizado pela submissão e pela dedicação à família e às atividades privadas, razão pela qual, alguns estudiosos chegaram a defender que as mulheres não teriam lugar na plateia do teatro.

Entretanto, muitas das tragédias escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, tinham personagens femininas¹³⁶, não fazendo qualquer sentido tornar defesa a presença de mulheres, se os discursos dramáticos fossem dirigidos apenas ao público masculino. No caso da comédia, ensina Roselli (p. 193), que a própria existência de piadas e referências a espectadoras do sexo feminino sugere a presença de mulheres na plateia. Ensina também que a presença de mulheres no teatro ático, foi “usada para diminuir a autoridade do público e por analogia para criticar a política democrática e a cultura em Atenas”.¹³⁷ Parece ser bastante crível, portanto, que as mulheres se faziam presentes nas representações teatrais, ainda que de modo minoritário.

5.1.4 Escravos

Os escravos representavam a grande maioria da população de Atenas. Segundo Funari (2011, p. 38), dos 310 mil habitantes da Ática (abrangendo tanto a parte urbana como rural de Atenas), em 431, 110 mil eram escravos, em sua maioria, prisioneiros de guerra.

A escravidão era considerada como algo natural e necessário entre gregos e o escravo era tido como propriedade pessoal, podendo ser comprado, vendido ou emprestado como qualquer bem material. Durante o período clássico, os escravos eram designados como *andrápodon* (ἀνδράποδον),¹³⁸ que significava “aquele com pés de um homem”, em oposição a *tetrápodon* (τετράποδον), “quadrúpede”.

Como os eupátridas desprezavam o trabalho pesado para se dedicarem a atividades culturais e políticas, o trabalho nos campos, nas minas e na construção civil era executado por escravos. A mão de obra escrava constituía, assim, a base da economia da Grécia antiga. O trabalho escravo também foi empregado no âmbito doméstico. Estima-se que cada cidadão dispunha de pelo menos um escravo, sendo que as famílias mais abastadas chegavam a ter 15 ou mais (FUNARI, 2011, p. 39).

É muito provável a possibilidade de escravos estarem presentes na plateia, sobretudo aqueles que mantinham certo nível de afinidade com seus proprietários. Segundo Roselli, “alguns escravos compareciam ao teatro como assistentes pessoais, outros como funcionários públicos e outros ainda com uma capacidade mais independente”.¹³⁹

5.2 Recepção secundária

Por “recepção secundária” devemos entender a forma como as tragédias foram lidas e interpretadas por seus diferentes leitores dentro da cadeia de recepção, após a primeira representação. Devem ser consideradas, sobretudo, as diferentes reações provocadas pelo texto nos leitores de cada época.

Dessa forma, se como leitores sincrônicos devemos considerar o público do teatro grego antigo, abrangendo cidadãos, estrangeiros e mulheres, conforme a corrente ampliativa da audiência teatral a que faço coro, como leitores diacrônicos, devemos considerar todos os grandes interpretes e leitores que se sucederam à representação primeira e que reconstituíram os seus efeitos (*leitores implícitos*) ou que conferiram aos textos renovadas interpretações de acordo com o seu momento histórico (*leitores explícitos*).

Sem a presença da encenação e da plateia o que considerarei, em termos de recepção secundária, foi o texto, apenas a literatura, principalmente pelo fato de que, em nossos tempos, a forma mais comum de contato com as tragédias gregas ocorre por meio da sua transcrição em livro e da sua tradução para as línguas europeias modernas. É dessa forma que a maioria dos leitores diacrônicos se debruçaram sobre elas.

A leitura diacrônica ou pode se referir à tentativa de reconstrução do horizonte de expectativas do passado, da representação originária, quando estará praticamente vinculada códigos e signos que se descodifica, havendo pouca margem de criatividade franqueada ao leitor; ou será relativa ao momento atual de cada leitor, apesar de receber das gerações anteriores importantes contribuições destinadas a aclarar sentidos e significados.

O leitor diacrônico deve ser considerado como figura histórica, assim como o leitor sincrônico, com o acréscimo de que, além de conhecer a história dos códigos e signos que interpreta, promove uma ruptura e confere novas perspectivas às leituras realizadas até aquele momento, incorporando à obra lida, sua própria interpretação e marca pessoal. A leitura diacrônica, resumo, encontra-se vinculada ao momento atual de cada leitor. As interpretações, portanto, sofrem mutações em virtude da própria historicidade da tragédia e das leituras que se sucederam à primeira apresentação. O texto trágico, em razão da sua estrutura aberta, interage com o leitor de forma subjetiva, fazendo com que ele arquitecte sua própria teia de associações e construa relações de interdisciplinaridade.

Acrescento que somente considerei grandes leitores e intérpretes, ou seja, aqueles que detenham um repertório capaz de lhe garantir uma compreensão engenhosa e coesa da tragédia. Ademais, adotei como critério para selecionar os leitores, a igualdade de magnitude entre as fontes citadas. Assim, procurei selecionar filósofos e literatos da maior envergadura que leram e interpretaram as tragédias que compõe o *corpus* desta tese.

5.3 Competência receptiva

O leitor sincrônico do teatro seria aquela figura detentora de identidade história, geográfica e cultural, bem como de uma experiência única do mundo, abrangendo, no caso da tragédia grega, não apenas cidadãos, mas também estrangeiros, mulheres e escravos. Em outras palavras, o teatro não refletia apenas determinada parte do corpo cívico, mas vários grupos que, em tese, eram excluídos da vida social e política da cidade. Tratava-se, portanto, de uma audiência bastante diversificada.

A prática teatral decorre de uma complexa troca de signos entre atores e público, de modo que a “competência teatral” consiste na possibilidade de decodificar esses signos, envolvendo uma série de habilidades ou subcompetências, tais como visual, linguística, comportamental, intertextual, cognitiva e cultural. Atores em suas performances geram signos, os quais devem ser recepcionados pelo público.

Nesse sentido, considerando a presença de uma audiência heterogênea e tão diversificada, uma questão que me vem à lume, tanto em nível linguístico (discurso, palavra falada), como em nível para-linguístico e visual (ritmo, música, gestos, figurino, entonação), seria como os espectadores mais ingênuos e menos educados poderiam realizar a decodificação da representação teatral. A ideia de uma audiência ideal ou universalmente educada e sofisticada era absolutamente utópica no teatro grego. O saber de um político e de um escravo era diferente, ainda que possam estar lado a lado na plateia do teatro grego. Dessa forma, o que coloco em questionamento seria justamente a habilidade, inata ou adquirida, dos espectadores menos educados cognitiva, emocional ou socialmente, para captar e compreender a performance dramática.

Entende Roselli (p. 51), que o termo “competência teatral”, abarca várias habilidades possuídas pelos membros da plateia: enquanto alguns espectadores são dotados de habilidades mais refinadas e educação adequada para decodificar a performance dramática, outros necessitariam apenas de um mínimo de habilidades (por exemplo, linguístico, visual, cultural) para entender e apreciar uma peça. Entendimento que muito se aproxima ao de Revermann, para quem, no teatro, virtualmente, todos seriam capazes de decodificar qualquer tipo de comunicação teatral, pelo menos até certo ponto, “simplesmente por ser humano, principalmente pela importância primordial do visual e pela ausência de uma barreira de acesso à alfabetização”.¹⁴⁰

O sucesso da audiência dos eventos dramáticos na Grécia decorre, ainda, do fato de que as estratégias comunicativas do teatro são diferentes, por exemplo, de um texto escrito, pois seu processo de reprodução tem o condão de ativar um conjunto de habilidades inatas, até mesmo ao público menos favorecido em termos culturais, convidando a respostas e criando camadas de conhecimento. Ao menos em um nível básico, trata-se, nas palavras de Revermann, de uma “competência fácil de adquirir em comparação com outras habilidades culturais, especialmente aquelas comumente associadas à ‘literatura’ ou à ‘alta cultura’ no sentido mais amplo”.¹⁴¹

Acrescento o fato de que, além dos mitos que eram de conhecimento de todos, muitas características da vida quotidiana eram replicadas cenicamente, o que, muito provavelmente, tornava ainda mais atrativa e compreensível a representação por parte de quase todo o público.

Os dramaturgos traziam para o palco experiências da comunidade nos mais diversos domínios. Os temas eram tratados de acordo com as condições da audiência inicial, considerando as relações sociais, os antagonismos de classes e a existência de pontos de vistas diferentes, por vezes opostos, de modo a abranger os mais diversos grupos sociais.

Outro elemento que contribuía para a recepção teatral era a expressão corporal. O corpo e a ação física são capazes, por si só, independentemente da fala, de transmitir camadas de sentidos e significados. A ação de Antígone ao enterrar o corpo do irmão revela ao espectador sua intenção de prestar as exéquias a ele e de resistir ao poder tirano; em *Prometeu prisioneiro*, a imobilidade e inércia do corpo do titã, durante o sofrimento no Cáucaso, revelam a insubmissão ao poder tirânico de Zeus e contrastam com toda a mobilidade expressa pelo coro das Oceânides, filhas de Oceano; e, em *As bacantes*, a ação de Penteu revela o desejo de repelir o culto a um deus, culminando com a dilaceração do seu corpo. Assim, ainda que o público menos sofisticado não consiga decodificar o sentido e significado final da peça, por meio da fala e do discurso, essa compreensão pode decorrer da expressão corporal e da esfera visual ou mesmo da potencialização da palavra por meio da imagem corporal construída em cena, o que demonstra o poder de recepção do teatro grego.

A experiência teatral ocorre tanto em nível individual como coletivo. O espectador determina, por si, o que é mais relevante em cada cena, fazendo juízos privado das ações e do significado pertencente a cada uma. A captação das informações visuais depende da escolha efetivada por cada espectador, ao contrário das informações auditivas que são partilhadas por todo o público. Mas mesmo informações dessa natureza podem variar de acordo com a visão de mundo e o horizonte de expectativa singular de cada espectador.

A experiência do público, em dados momentos da encenação, poderia, contudo, se unificar. A reação de um espectador, notadamente quando mais rápido do que outro na percepção de algum ato, seria capaz de influenciar os demais, refletindo na forma de recepção, consenso crítico e no comportamento geral. Tal fato tornaria comunitária a experiência teatral, sobretudo no teatro ático em que a plateia se envolvia com o espetáculo e costumava intervir aos berros e de modo barulhento, como testemunha Platão:

Será melhor que comecemos por estabelecer o seguinte: que num Estado onde os tribunais são precários e sem voz, e decidem seus casos privadamente, transformando suas próprias opiniões em segredos, ou, o que constitui uma prática ainda mais perigosa, quando tomam suas decisões não em silêncio mas envolvidos pelo tumulto, como em teatros, berrando louvores ou censuras, um orador após o outro – o seu todo, via de regra, estará diante de uma situação difícil (*As leis*, Livro IX, 876b).
(...)

Quando em grande número se reúnem, falei, nas sessões de assembleias ou de tribunais ou de teatros ou de acampamentos ou em qualquer outro ponto de encontro da multidão e, com grande tumulto, censuram ou louvam o que está sendo dito ou feito, exagerando numa e noutra coisa com vaías e aplausos, e, além disso, os rochedos e o local em que estão ressoam e tomam duas vezes maior o tumulto causado pela censura e pelo louvor (*A república*, Livro VI, 492b-c).

A partir disso, é possível afirmar que os ruídos emitidos pelas audiências teatrais eram habituais e exerciam influências positivas ou negativas a respeito da ação encenada. O teatro grego era uma experiência coletiva e qualquer tipo de reação generalizada poderia se manifestar entre o público. A plateia, como ensina Esslin, deixaria “de ser mera reunião de indivíduos isolados, transformando-se em um consciente coletivo” (p. 27). A tensão, o medo e os suspiros, então, seriam manifestação de todos, como “um monstro com muitas cabeças, porém uma só mente” (p. 28). Todos esses fatores devem ser considerados para efeito de individualização ou universalidade da recepção.

É sempre importante ressaltar que nos períodos de espetáculo, os teatros gregos permaneciam lotados, ficando os espectadores encerrados num ambiente apertado e claustrofóbico o que contribuía para aumentar ainda mais a relação de afinidade entre eles, bem como entre estes e os atores, na medida em que os primeiros transpunham para o palco a necessidade de movimento. O desejo de mover-se era dificultado tanto pela configuração do teatro como pela demarcação física das classes sociais. A construção dessa identidade, reforçada pela disposição do espaço e pelo grande número de pessoas na audiência, otimizaria o fenômeno da catarse, nos termos da definição aristotética.

O teatro grego, portanto, tinha o poder de atenuar algumas diferenças sociais e educacionais da sociedade, permitindo, graças a seus recursos de comunicação e ao fato de abordar problemas cotidianos da cidade, o consumo cultural, ainda que em menor escala, pelas classes sociais mais baixas. A competência receptiva era presumivelmente inata aos espectadores pertencentes à elite da sociedade ateniense e, até certo ponto, aos menos favorecidos culturalmente, em razão de o teatro conferir importância aos sentidos, principalmente o visual, ainda que possa sofrer variações em decorrência da visão de mundo e do repertório de cada integrante da plateia. Por outro lado, no caso das leituras em cadeia texto escrito da tragédia, sobretudo nos casos de reconstrução da recepção inicial, em virtude da ausência de elementos comunicativos próprios da performance teatral, somente aqueles leitores dotados de um repertório baseado em modelos classicistas, poderiam, em tese, realizar leituras coerentes da tragédia.

5.4 O papel do leitor: zonas de determinação e poética da negatividade

O texto trágico exerce, em determinadas passagens, certo grau de determinação sobre as reações do leitor, o que acaba por reduzir seu campo de imaginação. Isso ocorre sempre que os dramaturgos inserem em suas obras matizes e vestígios destinados a orientar o sentido e o significado da leitura. Por exemplo, quando o leitor está diante de noções jurídicas, conceitos e termos da historiografia e da filosofia de época, descrições completas e exaustivas sobre personagens e o sentido das suas ações. Embora a tragédia grega clássica possa ser definida como um “texto aberto”, é possível que os dramaturgos determinem até que ponto a cooperação do espectador/leitor deva ser controlada, bem como deixar vazios e zonas de negatividades, abertas para múltiplas, mas não infinitas, possibilidades hermenêuticas. São essas estruturas que dão forma ao leitor capaz de gerar sentidos e significados por meio da cooperação interpretativa.

Nessas hipóteses, o leitor deve recuperar as histórias de vida, inclinações artísticas, filosóficas e jurídicas dos dramaturgos, além dos problemas específicos do seu período e as instituições e normas do direito então vigente. Esses parâmetros de leitura fornecidos pelos dramaturgos, aliados ao repertório conformado do leitor, também funcionariam como importantes elementos destinados ao controle das zonas de indeterminação. Ao escrever suas tragédias, Ésquilo, Sófocles e Eurípides assumiram o conjunto de competências dos destinatários da obra, especialmente ao escolherem o léxico, fixando campos de determinação e outros de negatividade a serem preenchidos. Noutras palavras, conforme a estratégia de cooperação adotada, marcaram seus textos com zonas fechadas, que cerceiam e conferem pouco espaço ao espectador/leitor; e zonas abertas que permitem uma maior participação.

O três grandes expoentes da dramaturgia grega clássica, muito provavelmente, traçaram uma hipótese sobre como elas deveriam ser lidas, atendendo a escopos sociais, políticos ou jurídicos, bem como os caminhos que deveriam ser percorridos. É preciso considerar, para preencher os vazios deixados por Ésquilo, a temática da guerra, o caráter destrutivo e arbitrário do despotismo, através da imagem do tirano; a necessidade de moderação e razoabilidade nas ações; a oposição entre a liberdade e a escravatura. Por outro lado, as preocupações políticas e jurídicas de Sófocles, referem-se ao embate entre Estado e família, entre a lei humana e a divina, entre o espaço privado e o espaço público. A preocupação com governos tirânicos também reverbera nos dramas sofoclianos. Em Eurípides reprisa-se a condenação do poder tirano e, de igual forma, o confronto entre homens e deuses.

O leitor, em seu papel, deve ater-se tanto aos fatores externos às tragédias, como aos fatores intrínsecos ao textos, pertinentes tanto às zonas de determinação como às zonas de negatividade. Os efeitos e os sentidos da tragédia não se restringem, portanto, ao domínio único dos elementos dados pelo dramaturgo, mas também por uma face não apresentada, não escrita, que se denomina de “poética da negatividade”, compostas pelas lacunas e negações que “conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos revelando traços não explicitados” (ISER, 1999a, p. 31). Iser relaciona, portanto, os vazios e lacunas com o conceito de negatividade, na medida em que esta última é que propicia o contraste entre opções verdadeiras e falsas, entre o certo e o errado, fazendo com que o leitor questione aquilo que subjaz ao texto, transcendendo sua imanência. As lacunas e negações do texto constituem verdadeiras precondições do processo de comunicação literária. É a negatividade, aliás, que potencializa essa comunicação.

Somente o leitor que detenha competência literária e de historiografia jurídica seria capaz de colmatar essas zonas de negatividade. O jogo do preenchimento de vazios depende de escolhas entre hipóteses interpretativas, já que o texto pode permitir ao leitor diferentes opções, que devem ser cuidadosamente cotejadas com todas as outras que foram excluídas. É certo que o processo de preenchimento de lacunas tem seu caráter subjetivo e imanente a cada leitor, sobretudo em se tratando de leituras diacrônicas ou históricas, o que permitem que o texto ganhe sentido de acordo com o contexto histórico do leitor:

Tais possibilidades surgem tanto do texto quanto das disposições peculiares ao leitor: o texto permite diferentes opções, as tendências próprias do leitor, diferentes *insights*. E como não há um sentido específico do texto, essa aparente deficiência é, na verdade, a matriz produtiva que torna o texto significativo, que lhe permite fazer sentido em diversos contextos históricos (ISER, 1999a, p. 33)

É preciso reconhecer, entretanto, que a subjetividade no ato de leitura encontra-se mais restrita em se tratando de reconstrução de uma provável leitura sincrônica ou não-histórica, na medida em que, o que ela objetiva, é a reconstrução do horizonte de expectativas da recepção primeira. No caso da leitura diacrônica ou histórica, a liberdade interpretativa do leitor é maior, pois nela, o objetivo da cooperação com o autor é a atualização do texto.

5.5 Função social da recepção

A tragédia grega, para Romilly, caracteriza-se como uma “manifestação nacional”, o que explicaria a própria inspiração dos dramaturgos, que “dirigiam-se sempre a um público muito vasto, reunido para uma ocasião solene: é natural que tenham tentado alcançá-lo e interessá-lo” (p. 15). Note-se que este aspecto da tragédia grega remete a outro, relativo ao interesse do Estado nas representações teatrais.

Vimos que a partir do período clássico (séculos V e IV), o Estado passou a manter importante relação com as representações trágicas, patrocinando os eventos e promovendo concursos trágicos. O Estado promovia festivais teatrais, para os quais Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreviam suas tragédias. Além disso, a grande parte dos diálogos verificados nas tragédias invocavam argumentos apresentados nos tribunais populares de Atenas. Pode-se dizer, portanto, que a tragédia grega representa a tematização de diversos problemas políticos, jurídicos e sociais da Antiguidade clássica. Para os gregos, o direito era parte da educação e não precisavam eles de intermediários para obter o acesso à justiça, já que eram capazes de promover a própria defesa, o que reforça a ideia de que a tragédia municiava os ouvintes de reflexões, ideias e conclusões.

E qual seria o motivo pelo qual a tragédia despertava tanto interesse no Estado, arcando, inclusive, com as despesas daqueles que não pudessem pagar pela entrada e até concedendo um pequeno abono? O teatro grego não era visto apenas como arte, como um espetáculo, pois era usado como forma de manifestação política, no intuito de manter as características democráticas da Grécia em seu tempo áureo. É possível destacar que, nas três tragédias que compõe o *corpus* deste estudo, existe um traço comum, qual seja, à presença do regime tirânico. Em todos os textos, encontramos a presença de tiranos: Zeus, em *Prometeu prisioneiro*; Creon, em *Antígone* e Penteu, em *As bacantes*. É justamente dessa forma que Nietzsche compreende a tragédia na Grécia antiga, ao afirmar que durante muito tempo, o teatro grego “correu o risco de tornar-se teatro da corte, quando Pisístrato, por motivos políticos, voltou seu interesse para as representações populares de Téspis” (2006, p. 57).

Os governantes gregos viam no teatro uma grande possibilidade de influenciar a opinião pública. O espaço ocupado pela audiência, segundo Roselli, “era um meio de produzir ideias sobre a comunidade” (audience space was a means of producing ideas about the community, p. 63). Portanto, o “horizonte de expectativa”, trazido por uma nova tragédia transformava o horizonte de expectativas da plateia, passando esse horizonte atual a ser o novo marco referencial para a compreensão das relações de poder.

Nota-se, portanto, que a tragédia grega apresenta elementos que ultrapassam a mera apresentação artística. As formas pelas quais atores e espectadores interagiam constituíam uma forma de ação política. Os tragediógrafos antigos, especialmente os três grandes, moldavam palavras e versos de modo que o efeito final da tragédia sobre o leitor fosse a repercussão da dimensão jurídico-político-social nele contida, instigando o surgimento de agentes transformadores da sociedade do seu tempo. Para Esslin, a tragédia “compele o espectador a decifrar o que vê no palco exatamente do mesmo modo pelo qual busca encontrar o sentido ou a interpretação para qualquer acontecimento que encontre em sua vida particular” (p. 26-27).

Poder-se-ia questionar, todavia, qual o objetivo do Estado em incentivar a presença de não-cidadãos, na medida em que estavam à margem das relações de poder e dos regimes de governo. Nesse sentido, é relevante enfatizar que a tragédia também possuía uma função pedagógica, desencadeada pelo sofrimento e dor do herói trágico. Schiller (p. 19) entende que somente a tragédia permite ao espectador deleitar-se através da dor. O sublime, como um sentimento de padecimento, é representado ao mesmo tempo como final. Assim, para Schiller, o sublime, juntamente com o comovente, coincide “em produzir prazer através do desprazer”. Para ele “o homem está em suas próprias mãos” (p. 56) e é por meio do sublime que o homem moral se distingue do físico, pois, no lugar de sentir a própria limitação, eleva-se infinitamente sobre o sensível-infinito, colocando-se como moralmente infinito. Quando o homem representa no palco do teatro uma desgraça fictícia, entende Schiller, que ele se torna mais bem preparado para a desgraça real. A bem da verdade, Schiller destaca o caráter profilático da tragédia e considera o trágico não como um fenômeno em si, mas em função do afeto ou sentimento que a tragédia deve produzir no espectador. A tragédia alerta ao espectador para o “erro trágico” ou *hamartia*, bem como para as consequências da desmedida, falta de razoabilidade e excesso de confiança, isto é, da *hýbris*.

O mito, a matéria prima dos tragediógrafos, também auxiliava na transformação e emancipação de todos os espectadores e do próprio direito. Ressalte-se que, no mito, podemos encontrar diversos temas jurídicos, tais como a vingança e a punição, presentes entre os deuses e os homens, como bem exemplifica o mito de Prometeu e o roubo do fogo; a traição e o problema da legitimidade do amor, presente nos adultérios perpetrados por Zeus; a questão da homoafetividade existente no mito de Apolo e Jacinto; a luta pelo reconhecimento de direitos presente nos mitos de Faetonte, Dédalo e Ícaro; e a transgressão às regras do direito, que permanece evidenciada nas estórias de Dioniso.

Eliade (1972, p. 123 - 124) revela que o mito expressa *modelos exemplares de conduta*, pois nas sociedades primitivas, permitiam a “abertura” para um mundo sobre-humano, um

mundo de valores transcendentais, que foram revelados por Entes Divinos. Esses valores absolutos serviriam de modelo para todas as atividades humanas, pois seriam reconfirmados por meio dos rituais. A imitação dos eventos que ocorreram no tempo primordial ajudaria o homem “primitivo” a descobrir a verdade e o mundo real. Assim, considerando que os mitos fazem menção a um passado glorioso, repleto de feitos grandiosos, sua imitação pelo homem traria a ele um aspecto positivo, no sentido de tornar o “sagrado” acessível à sua experiência. Ademais, a função sociológica do mito, que segundo Campbell, decorre da previsão de um conjunto de códigos exemplares de conduta humana, estabelecidos com o escopo de manter a ordem social, aliada à função psicológica que faz com que o homem esteja preparado para conviver em sociedade fazendo com que obedeça aos códigos de conduta impostos pela função sociológica, também contribuem para a transformação dos espectadores (2001, p. 139-144).¹⁴²

A tragédia grega, em suma, possuía relevante função cívica e social no contexto da *pólis*, tanto com relação aos espectadores cidadãos, no que tange às questões relativas ao jogo de poder e aos regimes de governo, como também com relação aos não-cidadãos, se considerada a função social e pedagógica do drama. Era, além de um meio de entretenimento, uma forma de construção de conhecimento.

Os ensinamentos propagados pelas tragédias gregas também possuíam valor para a atualidade. Ao entrar em contato com a obra trágica, o leitor atual, por meio da atividade de preenchimento dos pontos de indeterminação e decodificação dos códigos e marcas do texto, consegue extrair do texto orientações prévias, imanentes ao texto, bem como ensinamentos para seu contexto particular, como condição da sua atualização, por meio da função emancipadora da leitura. Dessa forma, tanto a leitura realizada por um leitor implícito com o escopo de reconstruir a recepção inicial, como a feita pelo leitor explícito ao longo da série diacrônica, são leituras que se concretizam, fazendo da tragédia grega uma obra de arte de engajamento.

6. LEITURA SINCRÔNICA

A possibilidade de reconstrução do horizonte de expectativa de uma obra e dos possíveis efeitos sobre o público é tratada por Jauss na terceira tese apresentada em *A história da literatura como provocação à teoria literária*: “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (1994, p. 31).

Na interação dialógica entre leitor e texto, a informação histórica, cultural e de estética trágica funcionará como elemento imprescindível para o controle do processo de leitura e o preenchimento dos vazios. É preciso recuperar do “mundo da tragédia”, os problemas específicos da época, as instituições e normas do direito então vigente e os termos empregados. Portanto, a reconstrução da recepção originária torna defeso o uso de preferências pessoais, ideológicas ou interpretativas do leitor. Nas palavras de Zilberman, o trabalho de reconstrução do passado “impede que os juízos do crítico interfiram na avaliação da obra: esta é considerada na relação com o horizonte dentro do qual apareceu, e não a partir das preferências e critérios pessoais de quem a estuda” (p. 36).

A reconstrução da recepção originária e dos seus prováveis efeitos pelo leitor atual consiste em identificar os signos e as marcas imanentes ao texto, considerados como verdadeiros “limitadores textuais”, uma condição positiva para a leitura e correta percepção do direito na tragédia. Os mencionados limitadores impõe certas barreiras aos leitores, que podem intepretá-los amplamente, estabelecendo uma variada gama de hipóteses exegéticas, mas nunca interpretações ao infinito. Quero dizer que a reconstrução da recepção inicial das tragédias que compõe o *corpus* desta tese admitem muitas interpretações, mas não qualquer interpretação. Ao reconstituir uma provável recepção e efeitos é preciso respeitar a história de cada marca apresentada pelo texto, levando-se em conta elementos textuais e o contexto histórico, cultural e estético de produção da tragédia.

É preciso considerar também que as marcas e signos do texto são polissêmicas. O papel do leitor mostra-se primordial para filtrar a pluralidade de sentidos e limitar as interpretações possíveis não apenas de acordo com o elementos internos da obra, mas também com o seu contexto histórico e cultural. Dito de outro modo, a leitura de uma palavra polissêmica deve ser feita guardando a relação entre o texto e o contexto do qual faz parte.

Outro aspecto de relevo a ser considerado é que raros são os registros sobre a experiência da recepção teatral na Grécia clássica. Por esse motivo, muito do que exponho sobre a experiência receptiva do público do teatro ático é apenas presumida ou circunscrita ao campo hipotético. Logo, os sentidos e os significados estabelecidos pelos primeiros espectadores não passam de probabilidades, orientadas pelo texto das tragédias, bem como por estudos literários, filosóficos, históricos, estéticos e arqueológicos. Tais estudos se apresentam como relevantes meios destinados ao controle do sentido e do significado da tragédia. Não obstante, é impossível afirmar que os elementos históricos realmente aconteceram da forma como foram recuperados, de modo que a reconstituição da leitura sincrônica será trabalhada, como já afirmei, apenas no campo hipotético. Parece-me que a ambição de se conhecer a verdade sobre a história, o direito e o teatro grego não é razoável. Primeiro porque trata-se de uma cultura extinta há mais de vinte séculos. Segundo porque apenas uma reduzida parcela dos textos das tragédias gregas nos foi legada¹⁴³, devendo, ainda, se considerar que muitos deles são fragmentários, parciais e até mesmo partidários, já que os copistas e eruditos tinham seus próprios critérios estéticos e ideológicos para reescrevê-los e selecioná-los. Um ideal de probabilidade, por outro lado, é muito mais adequado quando se fala em tragédia grega e literatura antiga em geral.

É certo que não dispomos de todos os elementos estéticos (canto, coro, vestimentas, iluminação, cenário etc.) da encenação originária das tragédias, motivo pelo qual, reconstituir uma apreciação completa com todos os seus significados e possibilidades expressivas se torna uma atividade praticamente impossível. Em contrapartida, com relação ao sentido e significado jurídico-ético-político me parece ser um pouco mais fácil aferir um possível resultado da primeira recepção pelos espectadores, já que o teatro grego refletia as questões candentes da realidade ateniense do momento.

Ao reconstruir provável recepção e efeitos sincrônicos recorreremos ao horizonte de compreensão do passado, obtido mediante a análise da situação histórica, jurídica e estética a que o texto trágico se refere; a biografia do autor; as marcas e signos do teatro trágico grego antigo e a caracterização dos primeiros leitores, no caso, dos espectadores da encenação. Uma técnica hermenêutica que me foi bastante útil nesse processo de reconstrução de uma provável leitura sincrônica foi a “lógica da pergunta e da resposta”, conceito desenvolvido por Jauss (1994, p. 37) a partir da hermenêutica gadameriana, que possibilita a reconstrução do diálogo do texto com seu público original, isto é, somente se pode compreender um texto a partir do entendimento da pergunta a que ele serviu de resposta.¹⁴⁴ A forma como a realidade foi apropriada pelos dramaturgos em suas tragédias é que permite compreender as necessidades da sociedade e do público. O objetivo da reconstrução do impacto sincrônico das tragédias, em

poucas palavras, seria extrair uma compreensão sobre os sentimentos, percepções, interpretações e emancipação dos primeiros espectadores provocados pela representação cênica.

6.1 As peças

A data e as circunstâncias de composição de *Prometeu prisioneiro* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) são incertas. Para aqueles que entendem que Ésquilo foi seu autor, ela teria sido composta entre 452 e 459. Por outro lado, aqueles que entendem que foi escrita por um tragediógrafo anônimo, a data de composição seria posterior, entre 450 e 425.¹⁴⁵ *Prometeu prisioneiro* integra uma trilogia, também composta por *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo*.¹⁴⁶ Somente o primeiro texto nos foi legado integralmente. Dos demais, restaram apenas fragmentos esparsos.

Prometeu prisioneiro tem como argumento o castigo aplicado ao titã Prometeu, em razão de, com o auxílio de Minerva, ter subido ao céu e acendido sua tocha no carro do sol e levado o fogo aos homens, seres ingênuos, que, a partir desse momento, ganharam lucidez: “Premiei os homens e a fatalidade / me preme com seu jugo. O oco da férula / enchi, roubei da foz furtivo fogo, que toda a técnica aos mortais ensina, / máxima fonte” (v. 108-112). Com isso, Zeus, indignado com o desrespeito e audácia de Prometeu, resolve castigá-lo e manda “aprisionar o criminoso / com fortes cabos de aço no rochedo / íngreme” (v. 4-6).

O texto tem início no pico de uma montanha deserta, quando Poder e Força trazem Prometeu manietado, seguido por Hefesto, que carrega correntes e cravos. Hefesto, o deus ferreiro, era filho só de Hera. Irritado com sua concepção unilateral, Zeus derrubou Hefesto do Olimpo, deixando-o aleijado das duas pernas. Apesar do aleijão, ele dominava o fogo e conhecia a arte dos metais. É a personagem encarregada de cumprir a vontade de Zeus, acorrentando Prometeu ao rochedo. Entretanto, Hefesto cumpre a missão contrariado: “Pregar no precipício um deus parente / exige uma coragem que eu não tenho” (v. 14-15). Poder, uma das divindades auxiliares de Zeus, ao lado de Força, obriga Hefesto a cumprir o édito de Zeus: “Mas desprezar as decisões / do pai não traz mais riscos? Não te aflinge?” (v. 40-41); “Não há remédio no lamento. Evita / gastar inutilmente tua energia” (v. 43-44); “Sem mais delonga, abraça-o com amarras. / Que o pai não presencie o teu marasmo” (v. 52-53).

Já preso, Prometeu recebe solidariedade de Oceano (v. 284 e ss.), titã dos mares, que circundavam a terra. Comovido com seu destino, Oceano oferece ajuda: “Quero te ouvir dizer:

jamais / tive um amigo mais estreito” (v. 296-297). Além disso, aconselha Prometeu a conhecer a si mesmo, adotar modos novos, abandonar a truculência que o domina e curar o coração colérico (v. 309-310; v. 314-315 e 377-378), atitudes que opõem-se à obstinação de Prometeu. Em resposta, Prometeu clama para que Oceano fique longe da querela (v. 344) e não se canse por ele, “pois o cansaço não rende fruto algum” (v. 342-343). O titã recebe, ainda, a visita de Io, a única mortal da peça¹⁴⁷, uma linda jovem, por quem Zeus se apaixonara, sendo ela castigada por sua mulher, Hera, que a transformou em uma novilha, obrigando-a a passar por todos os caminhos da terra, pois perseguida e molestada por moscardos, que não a deixam permanecer em qualquer lugar.¹⁴⁸ Io reclama de sua desgraça: “Ai! / De novo o moscardo me fere, / sombra de Argos, filho da Terra” (v. 566-568); “Ai! / Por onde o descaminho / me faz rondar sem rumo?” (v. 576-578). Ouve de Prometeu as peregrinações imensuráveis que ainda a esperam e da salvação que lhe sucederá no Egito, onde dará a luz a um filho de Zeus, Épafos (v. 786-818).¹⁴⁹ Prometeu também fala a Io sobre os seus descendentes (v. 844-870) e prediz a relação que haverá entre ela e o titã: na família de Io “o audaz / há de nascer que me livre das penas” (v. 871-872). Por último, entra em cena Hermes, o “leva-e-traz de Zeus, / moleque-de-recado do tirano” (v. 941-942), que pede a Prometeu que lhe revele o segredo sobre a queda de Zeus. Como o titã se recusa, deixando claro que não trocaria sua desgraça por uma vida escrava, preferindo “ser escravo do penhasco / a ser mero emissário do Cronida” (v. 968-970), Hermes anuncia-lhe torturas ainda mais cruéis: o “cão volátil, / a águia sanguessuga do Cronida, / arrancará um naco do teu corpo, / conviva sem convite, dia a dia. / No cardápio, roído, o negro fígado” (v. 1021-1025).¹⁵⁰

Antígone (Ἀντιγόνη) foi escrita em 441. A heroína que dá nome à tragédia nasceu de um incesto de Édipo com a mãe, Jocasta e tinha como irmãos Etéocles, Polinices e Ismene. Com a morte de Édipo, Antígone e Ismene, sua irmã, retornaram a Tebas, deparando-se com a disputa pelo trono entre seus dois irmãos. Eles até se compuseram no sentido de que se revezariam anualmente no trono da cidade, a começar por Etéocles, mas após o primeiro ano de governo, Etéocles não quis ceder o lugar a Polinices. Diante desse quadro, Polinices se retirou para a cidade de Argos, rival de Tebas, onde desposou a filha do rei Adrasto. Contou, então, com o auxílio do exército de Argos para forçar Etéocles a entregar-lhe o trono. Etéocles preparou a cidade de Tebas para enfrentar os inimigos, colocando chefes tebanos para proteger cada uma das sete portas da cidade. Houve vitórias e derrotas para os dois lados e em razão da indefinição das batalhas, decidiram que o trono de Tebas pertenceria àquele que saísse vitorioso

de um combate singular, do qual resultou a morte de ambos (v. 11-14 e 169-172). Creon, tio dos dois príncipes mortos, herdou o trono (v. 155-157 e 172-173), determinando que enterrassem Etéocles, com todas as honras e rituais fúnebres, deixando o corpo de Polínicês insepulto. Ainda, proibiu qualquer um de enterrá-lo e prestar exéquias: “Proibido / chorar por ele! A céu aberto, informe, / aves e cães degustam sua carne” (v. 204-206).

Creon fundamentou sua decisão em um édito por ele mesmo lavrado, que vedava a celebração fúnebre em honra àquele que lutasse contra Tebas, com o auxílio do exército de outra nação. Indignada, Antígone resolveu enterrar o corpo do irmão com as próprias mãos. Nem mesmo a argumentação razoável da sua irmã, Ismene, foi suficiente para desencorajá-la: “Será / terrível nosso fim, ambas sozinhas, / se, ao arrepio da lei, desafiarmos / a determinação e o poderio / tirânico” (v. 58-62).

Um guarda de Creon conta ao rei que alguém havia sepultado o defunto e, cumprindo o rito fúnebre, fugiu (v. 245-247). O guarda enfatiza não haver nenhuma testemunha do ocorrido, que ninguém se dedurou, nem tampouco colocou a mão em ferro em brasa, pisoteou o fogo ou jurou pelo divino de não ser o autor ou coautor do ato. Observe-se que as ordálias e o juramento, no direito grego antigo, eram formas de produzir a verdade e, em *Antígone*, aparecem retratados na fala do guarda: “Ninguém se dedurava, mas tirava / o corpo fora, alheio a tudo. Não / houve quem não se dispusesse a pôr / a mão no ferro em brasa, pisotear / o fogaréu, jurar pelo divino / não ser autor ou coautor daquilo” (v. 261 – 267).

Diante do turbilhão ameaçador das palavras lançadas por Creon, o guarda detém Antígone e a conduz à presença do rei (v. 377 e ss.). Na presença de Creon, Antígone confessa o delito (v. 443) e tenta justificar sua conduta na lei eterna dos deuses, que estaria acima das leis do Estado. Apegado à sua lei, o soberano determinou que se cumprisse o decreto, enterrando Antígone viva, até que o tempo se encarregasse de corroer seu corpo (v. 772-780).

Hemon, filho de Creon e noivo de Antígone, intercedeu perante o pai pela vida da amada, sem qualquer sucesso (v. 631-765). O profeta Tirésias entra em cena e adverte Creon do perigo da manutenção da sua decisão, profetizando o trágico futuro do rei (v. 898-1090). Creon é convencido pelo vate, mas antes de adotar qualquer atitude, descobre que Hemon havia se suicidado, desgostoso que estava com a pena de morte aplicada à amada. Antígone também já estava morta, pois preferiu dar cabo à própria vida, a aguardar a terrível e lenta morte na caverna. Inconformada com a morte do filho, Eurídice, esposa de Creon, também se mata. Ao ver toda a sua família morta, Creon se lamenta profundamente dos seus atos.

A tragédia *As bacantes* (Βάκχαι) foi escrita em 405 por Eurípides, já no fim da vida, durante o exílio na Macedônia e encenada nos palcos do teatro ático pouco depois de morrer, pelo filho, Eurípides, o Moço, nas Dionísias Urbanas, em trilogia também composta por *Ifigênia em Áulis* e *Alcméon em Corinto*. Obteve o primeiro lugar na competição teatral da qual participou. A peça retrata os primeiros marcos do culto de Dioniso na Grécia. Dioniso, filho de Zeus e da princesa tebana Semele, retorna do Oriente, onde seu culto triunfou, para a cidade de Tebas, com a pretensão de fazer-se conhecer pelos tebanos como um deus.

No prólogo da tragédia, Dioniso apresenta-se diante do palácio real de Tebas, mencionando o caminho que percorrera, desde a Lídia, a Frígia e outros lugares, a Ásia Menor até a cidade de Tebas. Diz aos tebanos que tomou a forma humana¹⁵¹ (v. 4 e 53-54) para vir à cidade, onde Zeus o gerou, com o objetivo de instituir seus ritos, vingar o ultraje feito à sua mãe, Semele, filha de Cadmo, em razão da difamação proferida por suas irmãs, que afirmavam que Dioniso não era filho de Zeus e, portanto, não seria um deus (v. 1-3; 26-31; 43-54). Contudo, o culto é repellido por Penteu, rei de Tebas e filho de Agave, irmã de Semele. Dioniso se enfurece em razão de não receber, por parte do soberano, as devidas homenagens. Dessa forma, o deus hipnotiza as mulheres da cidade, fazendo-as cair em piedoso êxtase. Elas fogem da artificialidade da cidade e seguem, em cortejo, para as montanhas, no seio da vida selvagem. Vestidas com roupas de linho, trazendo sobre os ombros peles de animais, carregando o tirso¹⁵² e embriagadas pela música, as mulheres regressam à unidade da natureza.

As bacantes, portanto, constituem o conjunto de seguidoras de Dioniso, que se deslocavam para onde quer que o deus fosse. A tragédia demonstra todos os atos do culto dionisíaco: os participantes entravam em êxtase e experimentavam a catarse violenta das emoções; dançavam freneticamente (v. 114-116; 147-150); matavam e dilaceravam animais e os comiam crus (v. 138-139; v. 739-747).

O chamado de Dioniso é ouvido por Tirésias, o adivinho cego e por Cadmo, o fundador de Tebas (v. 170-214). Os dois velhos, também dançam em honra do deus do vinho e precisam se amparar mutuamente para não caírem: “Sem mais delongas, pega a minha mão! / Eis a minha: compomos um conjunto!” (v. 197-198). Penteu, apesar das advertências de Cadmo, seu avô, e de Tirésias, opõe-se ao culto, sob o fundamento de Dioniso ser um deus hostil à ordem e à razão.

Com o escopo de convencer Penteu e animado pela necessidade de salvaguardar interesses familiares, Cadmo, recorda o mísero fim de Actéon¹⁵³, seu neto, primo de Penteu e filho de Aristeu e Autónoe, que por se achar melhor caçador que Ártemis, acabou sendo castigado pela deusa (v. 337-340). Tirésias, no esforço de fazer sobreviver a tradição religiosa,

adverte Penteu sobre a necessidade de prudência diante do divino. Penteu não se convence e ordena que as bacantes tebanas sejam capturadas e presas (v. 226-232). Determina, ademais, que os soldados prendam o profeta de Dioniso (v. 252-356). Dioniso, entretanto, dá provas de sua força: no cárcere público, onde estavam presas as bacantes, as correntes e os ferrolhos se soltaram por si, permitindo a fuga (v. 443-448).

Dioniso, sob a forma humana, fez-se passar por um celebrante e missionário do próprio culto. Os guardas trazem o sacerdote (Dioniso) preso e Penteu pede para que lhe soltem a mão, pois “já caiu na rede” (v. 451). Dioniso aparece perante o rei como um jovem lídio, de voz meiga e rosto delicado (v. 453-459). O rei inicia o interrogatório do prisioneiro (v. 460-518), que responde mansamente, com frases ambíguas (v. 497-502).

O disfarce jungido às respostas do deus, o auxiliam a ocultar sua verdadeira identidade. Irritado com as respostas desafiadoras, Penteu manda prender o deus nos “estábulos equinos” (v. 509). Subitamente a terra treme (v. 585), o “paço de Penteu logo estremece e se espedaça” (v. 587) e “o raio olho-de-fogo relampeja!” (v. 594). A chama incendeia a casa de Penteu e se ergue em torno da tumba sacra de Semele (v. 596-599). Dioniso rompe as correntes e caminha para o palácio. O coro das bacantes cai aos pés do deus e o adora.

Penteu permanece indiferente aos milagres, mas aborrecido, quer marchar com soldados para a montanha, com a pretensão de reduzir o sobrenatural à razão. Dioniso, diante das pretensões do soberano, passa a atuar hipnoticamente sobre ele, fazendo com que se vista de mulher, com uma túnica de linho (v. 821), uma peruca longa (v. 831), empunhando o tirso e a nébria tigrada (v. 835). Penteu transforma-se numa Bacante e torna-se um brinquedo sem alma, ridículo e lastimável, nas mãos de Dioniso. Com o senso totalmente desajustado, o rei passa a ver dois sóis, duas cidades e Dioniso como touro (v. 918-922). Dioniso incute no cérebro de Penteu a ideia de espionar as bacantes e o leva para as montanhas para ver o que acontece em seu mundo.¹⁵⁴ Sinistro, Dioniso diz a Penteu: “Retornas carregado” (...) “Nas mãos da própria mãe” (v. 970 e 972).

Penteu é descoberto pelas bacantes e Agave torna-se a *longa manus* de Dioniso, executando sua horrenda vingança de matar o rei, que chegou a recuperar o equilíbrio e se arrepender: “Mãe, sou eu, Penteu, teu filho, / geraste-me no paço com o Ofídio- / -Equíon. Deixa eu viver! Por erros meus, / não imoles a mim, que sou teu filho!” (v. 1118-1121). Penteu teve o corpo dilacerado pelas Bacantes: “O corpo desmembrado jaz em ásperas / pedras, no denso matagal do bosque, / duro de achar” (v. 1137 – 1139). Suas partes são oferecidas em banquete (v. 1183). Agave, sob o delírio báquico, carrega a mísera cabeça do filho: “aos olhos / dela é um leão montês” (v. 1141 – 1142) e a oferece a Dioniso (v. 1144 – 1147).

É Cadmo quem conduz Agave à descoberta ou reconhecimento (*ἀναγνώρισις*, *anagnorisis*): “De quem é a fronte que entre os braços trazes?” (v. 1277). Agave diz tratar-se de um leão (v. 1278), mas Cadmo insiste: “Fixa-te bem e saberás melhor” (v. 1281) e, então, Agave volta a si e percebe que tem nas mãos a cabeça do próprio filho. Cadmo regressa da montanha com os restos do neto mutilado. Dioniso proclama a perdição da casa do rei Cadmo. Cadmo e Agave, revoltada contra o culto a Dioniso, iniciam a jornada para o exílio.

6.2 Fontes e antecedentes míticos

As narrativas envolvendo deuses e heróis sobejavam entre os escritores e poetas gregos, que encontravam na tradição mítica a inspiração para compor suas narrativas e poemas. Os escritores não criavam o mito, mas resgatavam as ideias que haviam sido formuladas pelo conjunto de histórias do passado mítico e as reescreviam. O mito, como expressão da própria realidade, funcionava como referente para os dramaturgos na composição das suas tragédias.

Com relação às fontes utilizadas por Ésquilo para compor o seu Prometeu, entende Trousson (p. 23-24), que não se pode limitá-las aos poemas de Hesíodo (*Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*), porque Atenas oferecia ao dramaturgo o culto local de Prometeu, patrono dos oleiros e dos ferreiros, o qual era venerado conjuntamente com Hefesto, num altar comum. Contudo, apesar de Ésquilo ter, de fato, colhido elementos desse culto, não se pode olvidar que também se inspirou nos mitos cosmológicos ou de criação, os quais fazem menção a Entes Sobrenaturais, a inteligências superiores que, em um tempo primordial, criaram o mundo, assim como todas as coisas nele existentes, cuja principal fonte é a *Teogonia*, de Hesíodo. Entendo que a análise do conteúdo desses mitos é fundamental para compreender os motivos da punição de Prometeu, já que a tragédia de Ésquilo não retrata o ilícito cometido, mas tão somente o castigo.

Conta Hesíodo, que quando pastoreava nas campinas da região da Beócia, as musas lhe ensinaram a poesia que revelaria aos homens a origem do mundo e dos deuses. Os gregos acreditavam que no início, o que primeiro existiu, foi um grande vazio, um abismo escuro, onde nada se poderia distinguir, denominado Caos. Do Caos saíram Urano (céu) e Gaia (terra). Da união entre céu e terra nasceram os titãs, tidos como os ancestrais dos deuses. Prometeu era um desses titãs. Hesíodo também conta como é que Zeus chegou ao poder: Cronos, titã do tempo, foi avisado que seria destronado por um de seus filhos, razão pela qual passa a devorá-los. Zeus, o filho mais novo de Cronos, com a ajuda da mãe Reia conseguiu sobreviver. O jovem Zeus

cresceu longe dos olhos paternos e, libertando seus irmãos, travou uma luta contra seu pai e os demais titãs, com exceção de Prometeu, que auxiliou Zeus a destronar seu genitor e tornar-se governador absoluto do Olimpo. Todos os titãs, salvo Prometeu, foram castigados: Atlas, por exemplo, foi condenado a sustentar o céu em seus ombros.¹⁵⁵

Prometeu juntamente com o seu irmão Epimeteu¹⁵⁶ foi incumbido de criar o homem. Platão, em *Protágoras*, mostra como o titã fez o homem, utilizando-se de um pouco de terra misturada à água:

Era uma vez... existiam somente os deuses e não havia ainda as raças mortais. Quando chegou, então, o momento destinado a seu nascimento, os deuses modelaram-nas, no interior da terra, misturando terra e fogo e os elementos que com estes se combinam. Quando estavam prontas para ser conduzidas para a luz do dia, os deuses encarregaram Prometeu e Epimeteu de as organizar e de atribuir a cada uma capacidade que as distinguíssem. Epimeteu pediu, então, a Prometeu que o deixasse fazer essa distribuição. Depois de eu ter feito, disse, tu passas-lhes uma revista (p. 90).¹⁵⁷

Os homens não referendam Zeus, razão pela qual o rei dos deuses decide aniquilar com a humanidade. Prometeu o desaconselha e não sendo atendido em sua pretensão, comete duas faltas contra Zeus. A primeira ocorre quando ele sacrifica um boi e o divide em duas partes: uma composta de carnes e vísceras, cobertas com o couro do animal, e outra com ossos e coberta com a banha. Zeus, atraído pela banha, escolhe a segunda.¹⁵⁸ Tomado de raiva, Zeus castiga os homens negando a eles a força do fogo, pois, sem ele, não poderiam cozinhar a carne do animal sacrificado. A segunda traição praticada por Prometeu consiste no roubo do fogo e na entrega aos homens. Zeus, dessa forma, resolve castigar Prometeu e os homens.

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo conta que Zeus, como punição, enviou aos homens a primeira mulher¹⁵⁹, que havia sido moldada no céu e para qual, cada um dos deuses contribuiu com algo para torná-la irresistível (v. 47-66). Essa mulher recebeu o nome de Pandora, porque “todos os que têm olímpia morada deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão” (v. 81-82) e foi entregue a Epimeteu. Ocorre que Pandora era muito curiosa e acabou abrindo uma caixa, na qual Epimeteu guardou artigos malignos, de que não se utilizou ao criar o homem. Conforme Hesíodo, escaparam da caixa muitos males e pragas que atingiram a humanidade (2006, v. 90-95).¹⁶⁰ Uma vez punida a humanidade, resta a Zeus castigar Prometeu e, assim, manda Hefesto, o deus ferreiro, prender Prometeu em um rochedo. É neste ponto que se inicia a tragédia *Prometeu prisioneiro*.

Para escrever *Antígone*, Sófocles se inspirou no mito dos Labdácidas, síntese da visão grega da miséria e da tragédia humana. Os Labdácidas constituíam uma dinastia que reinou sobre a cidade de Tebas, sendo composta pelos descendentes de Lábdaco, pai de Laio e avô de Édipo. Rosenfield, entretanto, explica que a casa dos Labdácidas possui ascendência ainda mais remota, chegando ao lendário herói Cadmo, fundador de Tebas: “descendem dos *spartoi* (homens semeados), monstros que brotaram dos dentes de dragão que Cadmo, o fundador, semeou no solo” (2016, p. XXX).

Édipo rei, trata do drama de Édipo, que se cega após descobrir ter matado o pai e desposado a mãe. *Édipo em Colono*, se passa durante o exílio do rei, sob o cuidado de suas filhas, Ismene e Antígone, após recusar o pedido de Creon de retornar a Tebas, cidade atormentada pela guerra civil. Protegido pelo rei Teseu, o herói encerra sua jornada de maneira misteriosa em um bosque, onde foi tragado pela terra. *Antígone*, terceira peça do ciclo tebano, tem início após o desfecho da guerra em Tebas.

Pode-se dizer, portanto, que os antecedentes míticos de *Antígone* encontram-se vinculados com a própria origem da cidade de Tebas, fundada por Cadmo, o qual, segundo o mito, após ter consultado o oráculo de Delfos a respeito do paradeiro de sua irmã Europa, que havia sido raptada por Zeus, foi aconselhado a seguir uma vaca e fundar uma cidade onde ela caísse de cansaço. Antes, contudo, para obter água, teve que matar a pedradas um dragão que guardava um bosque sagrado onde havia uma fonte. Seguindo o conselho de Atenas, semeou os dentes do dragão morto, dos quais nasceram os primeiros habitantes de Tebas. Cadmo casou-se com a deusa Harmonia e encabeçou a linhagem dos Labdácidas (Polidoro, Lábdaco, Laio e Édipo), ou seja, da casa dinástica que fundou e governou a cidade de Tebas. Laio é filho de Lábdaco e bisneto de Cadmo. Casou-se com Jocasta e tornou-se rei de Tebas. Certa feita, consultou o oráculo para saber sobre a fertilidade do seu casamento e o oráculo lhe anunciou que seu filho com Jocasta o mataria, como castigo por ter violado o dever de hospitalidade na corte de Pélope, em razão da relação amorosa mantida com seu filho, o jovem Crísipo. Não obstante a predição oracular, Laio gera um filho e, para fugir ao prenúncio, manda Jocasta entregar o recém-nascido a um pastor de rebanhos, a fim de que fosse abandonado no cume do monte Citerón. Piedosamente o pastor de rebanhos não abandona o infante e resolve entregá-lo a um companheiro de profissão que trabalhava para Pôlibo, rei de Corinto. Como ele e sua esposa Mérope não tinham filhos e desejavam ter um, resolvem adotar o menino que recebe o nome de Édipo.¹⁶¹ Certo dia, Édipo foi insultado por um bêbado, que o chama de filho adotivo. Édipo, assim, consulta o oráculo de Apolo, em Delfos, sobre sua origem. Então, ele recebe como resposta que um dia mataria seu pai e se casaria com sua mãe. Dessa forma, supondo que

Pôlibo fosse seu pai e Mérope sua mãe, dirige-se de Delfos para Tebas. No caminho da fuga, em uma “encruzilhada de três caminhos”, Édipo encontra o rei Laio, que fazia o caminho inverso, ou seja, deixava Tebas em direção a Delfos, com o objetivo de consultar o oráculo sobre um terrível monstro que ameaçava a cidade. Ocorre que, nessa encruzilhada, não era possível passar dois carros lado a lado. Laio entende que o seu cotejo real tem prioridade e, por outro lado, Édipo se considera um príncipe, filho do rei. A arrogância de um e de outro gerou um conflito e Édipo, sem saber que Laio era seu pai, o mata. Chegando a Tebas, Édipo salvou a cidade de um terrível flagelo: a esfinge, que devorava as pessoas que não conseguissem resolver seus enigmas. Com isso, tornou-se rei da cidade e casou-se com Jocasta, sua mãe e viúva de Laio. Da união incestuosa resultaram duas filhas (Antígone e Ismene) e dois filhos (Polinices e Etéocles). Após ser expulso de Tebas, Édipo deixou a coroa para seus dois filhos, os quais entraram em disputa pelo trono da cidade. Após a morte de Édipo, Antígone e Ismene retornam a Tebas na tentativa de evitar a carnificina entre irmãos. Polinices e Etéocles se matam mutuamente, subindo ao poder Creon. Sófocles extraiu do mito o que considerava mais peculiar e interessante para sua composição, concentrando-se no embate entre Creon e Antígone a respeito do sepultamento de Polinices.

Para escrever *As bacantes*, Eurípides se inspirou no mito de Dioniso e na introdução do culto dionisiaco em Tebas. Os especialistas divergem se Eurípides teria entrado em contato com o culto dionisiaco, em sua forma primitiva, durante o exílio na Macedônia ou na própria Atenas de seu tempo. No início, o culto a Dioniso era clandestino, pois o Estado opressor recusava-se a aceitar o culto de um deus forasteiro, que incentivava a embriaguez, a quebra das regras da civilização e tudo aquilo que era oposto aos ideais de beleza. Dessa forma, desde a primeira aparição de Dioniso na Grécia até a época em que Eurípides escreveu *As bacantes*, o culto era controlado pelo Estado e foi perdendo muito de suas características originais, sobretudo em Atenas. A forma primitiva do culto não correspondia à praticada em Atenas na época da encenação da tragédia e ao tempo de Eurípides, sendo que os fiéis atenienses já não praticavam a *oreibasia*, o *sparagmós* e a *omofagia*. A *pólis* limitava-se a enviar mulheres ao monte Parnasso e honrar o deus dentro dos seus muros por meio de diversas festas anuais: Antestérias, Leneias, Dionísias Rurais e Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias. Além do escopo propriamente religioso, os festivais objetivavam, acima de tudo, demonstrar a grandeza cívica e cultural do deus. Dessa forma, muito pouco do culto ateniense teria inspirado Eurípides nas descrições contidas em *As bacantes*. Ele teria escrito a peça com base em eventos passados. Por

esse motivo, alguns especialistas, como Dodds (1986, p. XXII-XXIII), entendem que Eurípides teria tomado referências da religião dionisíaca durante sua estadia na longínqua Macedônia, onde o culto ainda incluía resquícios da sua forma primitiva.¹⁶² Vieira (2010, p. 41) também entende que não havia sinais de menadismo¹⁶³ na Grécia antiga. Dessa forma, Eurípides teria presenciado o fenômeno durante seu exílio na Macedônia, onde colheu elementos da tradição dionisíaca e os inseriu em sua tragédia. No entanto, Kraemer (p. 64-65), com base em pinturas presentes em cerâmica grega dos séculos VI a IV, que reproduzem atos do culto, entende que na Atenas de Eurípides, ainda praticavam-se ritos dionisíacos, como nos tempos primórdios do culto. As *figuras 11 e 12* constituem exemplos de imagens que retratam mênades em transe, dançando com sátiros e o êxtase dionisíaco.

Figura 11. Mênade. Fragmento de cerâmica grega dos séculos VI a IV



Fonte: foto do *Musée du Louvre*, Paris

Figura 12. Sátiro e Mênade. Fragmento de cerâmica grega dos séculos VI a IV



Fonte: foto do *Staatliche Antikensammlungen*, Munique

A tese de Kraemer, além das representações iconográficas, parece ser reforçada pelas descobertas de Michael Ventris, arquiteto inglês interessado por línguas antigas, que decifrou a linear B, uma língua primitiva micênica falada na Grécia continental, que substituiu a linear A, empregada pela civilização minoica.¹⁶⁴ A partir daí, diversas inscrições do período micênico arcaico da história grega antiga puderam ser lidas, demonstrando que Dioniso estava presente nas primeiras narrativas mitológicas gregas. O nome de Dioniso era venerado desde os tempos micênicos. Escavações na ilha de Ceos também comprovaram a prática do culto desde o século XV.

O culto a Dioniso constituía-se de ações frenéticas e os participantes entravam em êxtase e experimentavam a catarse violenta das emoções. Matavam e dilaceravam animais e comiam-

nos cru em honra ao deus. Os versos 105-170 da tragédia demonstram todos os atos do culto, representando um importante relato histórico. Portanto, independentemente de Eurípides ter se inspirado no culto realizado em Atenas ou na distante Macedônia, o fato é que o dramaturgo incorporou inúmeros elementos míticos-rituais do culto a Dioniso, como a *oreibasia*, a corrida pelas montanhas e danças frenéticas (v. 114-116; 135-136; 147-150); o *sparagmós*, a dilaceração de animais; e a *omofagia*, a deglutição de carne crua (v. 138).

6.3 Prognoses de leituras sincrônicas

A reconstrução de um provável horizonte de expectativa, bem como da leitura sincrônica das tragédias que compõe o *corpus* desta tese, demandam do leitor, um esquema mental ou um sistema de referências que alberguem um conjunto de elementos históricos, culturais e de estética trágica, sem prejuízo do conhecimento de elementos biográficos e da configuração do público da tragédia ática.

Quero aqui ressaltar a importância de determinados elementos que devem ser incorporados ao repertório do leitor, pois imprescindíveis para a reconstrução de uma possível leitura das tragédias sob o aspecto sincrônico. Nesse sentido, a resistência obstinada aos excessos e abusos da tirania durante o período clássico, a ascensão do pensamento racional e sua oposição à tradição mítico-religiosa, os critérios da “justiça divina” e o sistema de punição dos gregos, ao lado de questões biográficas relativas à participação de Ésquilo nos conflitos externos dos gregos contra invasores persas, me parecem fundamentais para uma provável reconstrução dos impactos sincrônicos de *Prometeu prisioneiro*.

Com relação à *Antígone*, merecem destaque os aspectos relativos à condição jurídica e social da mulher na Grécia antiga; ao sistema de punição dos gregos, marcadamente influenciado pela religião e baseado na noção de transmissão da falta e hereditariedade do castigo; o tratamento conferido aos mortos pela cultura grega; e as consequências da ausência de sepultura e honrarias fúnebres, bem como a fase de transição da tirania para a democracia. O conflito entre *nomos* e *nomia*, *oîkos* e *pólis*, entre o direito antigo (*Thémis*) e o direito novo (*Dike*), originam na tragédia, um complexo emaranhado de outros conflitos: família e Estado, humanidade e autoridade, feminino e masculino, democracia e tirania, religião e lei.

O contexto social, político, religioso, jurídico e histórico, de igual forma, deve nortear qualquer prognose de leitura sincrônica de *As bacantes*, sobretudo em razão de a tragédia retratar um evento histórico: a introdução na Grécia de um novo culto, um culto que aparece

ligado não apenas à religião grega, mas também à própria cidade. O conhecimento da natureza de Dioniso, da religião dionisíaca e seus principais aspectos míticos-rituais são fundamentais para dinamizar os possíveis sentidos e significados da tragédia para o espectador ático. A leitura em conformidade com o tempo em que *As bacantes* foi escrita deve levar em consideração, de um lado, a tradição do discurso mítico e, de outro, a crescente ascensão do pensamento racional. Racionalismo e religião são duas tendências que estão presentes na tragédia de Eurípides, já que o contexto histórico de produção da obra traduz a oposição entre o mito e o racionalismo. No caso específico de *As bacantes*, outra questão não menos relevante que se apresenta, seria se a atividade de reconstrução da recepção e efeitos sincrônicos da tragédia, dependeria ou não do pensamento religioso de Eurípides. É extremamente difícil aferir uma intenção do autor em transmitir alguma mensagem específica, mas, em contrapartida, é possível, mediante a adoção de um criterioso preenchimento dos vazios do texto e uma postura de coerência histórica e cultural, identificar possíveis significados da peça para o público ateniense. O dissenso em torno de ser Eurípides um racionalista ou um irracionalista tem importância relativa, pois mesmo diante de um posicionamento sobre a questão, é possível notar que a tragédia ora pende para o dionisismo, sobretudo nos momentos em que o poder do deus é glorificado, ora para o racionalismo. O dramaturgo pode também não ter tido, ao longo da vida, um único pensamento teológico, imutável, que se refletiria em sua obra.

A reconstrução de uma possível leitura sincrônica das três tragédias também exige que o repertório do leitor seja integrado pelos conceitos fundamentais da estética trágica grega, tais como *hýbris*, *hamartia*, *catastrophe*, *mímesis* e *katharsis*. A “dialética trágica” e a “polarização de valores e direitos” representa outro importante recurso encampado pelos trágicos para elaborar pensamentos éticos, jurídicos e políticos e despertar nos espectadores, reflexões sobre o exercício do poder e a administração da justiça na *pólis*. Constituem aspectos que fazem com que a representação cênica se torne altamente instrutiva para o espectador histórico, gerando exemplos de conduta a serem seguidos. Todos são aspectos que devem fazer parte cabedal de conhecimentos do leitor para a recomposição da leitura sincrônica ou não-histórica.

6.3.1 *Prometeu prisioneiro*

O teatro de Ésquilo refletia as questões candentes da realidade ateniense do momento. Da efervescência democrática, o dramaturgo explorou a experiência da liberdade e diversas questões de direito; da guerra, retirou catástrofes inevitáveis e uma brutalidade extrema. Seu

teatro é uma teomorfização e suas personagens são mais gigantes do que seres humanos. O drama esquiliano, representa a luta entre o terror e a agonia.

Por ser considerado “o homem das guerras”, um importante elemento biográfico, cujo resgate pelo leitor para a reconstrução de uma provável recepção inicial, ganha especial relevo para a análise da obra de Ésquilo, notadamente os conflitos externos dos gregos contra invasores persas, que marcaram o período clássico da história da Grécia antiga. As guerras Greco-persas ou Médicas (490 - 479) ocorreram devido a um conflito de interesses expansionistas e imperialistas entre os dois povos. No primeiro confronto, denominado de Primeira Guerra Médica, os gregos, liderados pelo ateniense Milcíades, conseguiram obstar o desembarque da frota persa, liderada por Dario I, na costa oriental da Ática, vencendo-os na batalha de Maratona (490). Após a morte Dario I, os persas passaram a ser liderados por seu filho, Xerxes, que obteve algumas vitórias na Tessália e em Termópilas, assim como destruiu a cidade de Atenas, dando início à Segunda Guerra Médica. Os gregos, liderados por Temístocles, derrotaram definitivamente os persas na batalha naval de Salamina (480). Essas aventuras marcaram profundamente a vida e a obra de Ésquilo, especialmente *Prometeu prisioneiro*. A tragédia tem como argumento o castigo aplicado ao titã Prometeu em razão de ter roubado o fogo de Zeus e entregue aos homens. A amplitude da sua significação e a grandeza do pensamento nela inserto podem ter conduzido os primeiros espectadores a promoverem sérias reflexões sobre como o cidadão deveria agir em sociedade, quer para sua manutenção, quer para sua continuidade.

O primeiro tema que desponta da tragédia é o da resistência obstinada contra a tirania. Vimos que os gregos do período clássico entendiam que o poder político não poderia estar concentrado na figura de nenhum governante, nem mesmo ser concedido a ninguém, a não ser ao cidadão. Os cidadãos deveriam governar em favor de todos, de maneira autônoma e livre, sem qualquer submissão ao poder paterno dos genos (γένοϋς) ou ao rei do período arcaico ou, ainda, ao tirano do período de transição. Ésquilo captou o período de transição do poder tirânico para o poder democrático. Não havia mais espaço para tiranos que ditavam as regras sociais e submissos. A cidade reclamava mais liberdade e participação política dos cidadãos.

Tudo leva a crer que Ésquilo descreveu, na obra estudada, o processo de transição ocorrido na Grécia clássica, influenciando na formação política e jurídica do cidadão, como instrumento pedagógico e didático. O dramaturgo vivenciou o período de transição entre a tirania e a democracia. Nesse sentido, nos conta Lesky que, quando Ésquilo nasceu, “ainda não haviam desaparecido para Atenas os graves abalos causados pela dissolução e transformação do antigo Estado aristocrático.” Ao fim dos seus anos de adolescência, em 510, “se encerrou a época da tirania, época que, apesar dos longos anos de calma e florescimento da cidade, não

logrou proporcionar a solução definitiva dos conflitos” (p. 94). A nova ordem instalada por Clístenes exigia a educação do cidadão em conformidade com os valores democráticos, a fim de que se integrasse adequadamente a ela. Ao lado da transição de regimes, o combate ao poder aristocrático interno em favor da maioria e a necessidade de o povo ateniense defender seu espaço contra a ameaça persa, constituem o contexto histórico-social em que Ésquilo e o seu Prometeu estavam imersos.

Ésquilo, muito provavelmente, se valeu da força educativa da tragédia e do mito de Prometeu para mostrar aos espectadores o processo de transformação do homem em sociedade, evidenciando, no palco, que a religião foi substituída por uma nova forma de pensar do homem. Valeu-se, dessa forma, da história mítica para demonstrar que o homem não deveria mais se consorciar com os deuses ou divindades, nem tampouco se submeter ao poder tirânico.

A oposição entre o espaço privado, a casa (*oîkos*) e o espaço público, a cidade (*pólis*) deve ser aqui resgatada, de modo a permitir a reconstrução do efeito da tragédia entre os primeiros espectadores: a tragédia demonstra a insustentabilidade do direito divino aplicado pelos senhores patriarcais ao julgar seus descendentes e dependentes, nos espaços privados, o que, de certo modo, equivalia ao mesmo poder que os tiranos exerciam sobre seus súditos. Não havia, nesse contexto, liberdade nem sequer igualdade. A instituição da *pólis* trouxe aos gregos um novo direito, fundado nos ideais de racionalidade, liberdade, igualdade e justiça, que não mais deveria ceder espaço ao regime de direito divino, tirânico, caracterizado pela submissão e desigualdade.

Entretanto, qual teria sido o efeito da metáfora do fogo sobre o público ateniense? Noutras palavras, para eles, o que Prometeu teria roubado que deixou Zeus tão irritado e enfurecido? Evidentemente não era um simples facho de fogo, uma manifestação visual de um processo de combustão. Assim, o fogo parece ser dotado de um significado simbólico na tragédia. O fogo representaria a vida, a esperança ou o amor? Ou a dualidade destruição-renovação? Significaria o renascimento? Fênix, a ave mitológica, de tempos em tempos, queimava a si mesma e renascia das cinzas. Trousson (p. 21), ao comentar a significação do fogo no Prometeu hesiódico, ressalta a divergência de opinião entre os especialistas: George Dumézil entende ser simplesmente “o fogo que aquece”; H. Turch entende que o fogo seria o mais elevado pensamento que anima o homem prometeico; e Georges Méautis vê no fogo a “chama viva da inteligência”. Após reconhecer o excesso dessas interpretações, Trousson desenvolve suas próprias conclusões:

Não sendo o poema de Hesíodo absolutamente simbólico e << abstracto >>, ele não é contudo uma simples anedota, não nos podendo nós esquecer que o autor introduziu o mito numa obra moral e didática. Por outro lado, conceder à história de Prometeu um simbolismo tão elevado, é de algum modo fazer um vaticínio acerca da evolução posterior do mito e projectar o futuro no passado. Na realidade, julgamos poder situar a obra de Hesíodo no ponto exacto em que o abstrato se vai libertar do material. Não há dúvida de que o fogo ainda é aqui << o fogo que aquece >>; mas porque ele ilustra dois princípios essenciais e porque pretende explica-los e justifica-los, o mito de Prometeu é já, nos Trabalhos, o princípio da condição humana (p. 21).

Mais adiante, e desta vez tratando especificamente do Prometeu de Ésquilo, Trousson enfatiza que nele o fogo já não pode ser considerado como “o fogo que aquece”, devendo ser entendido como “o símbolo das artes e ciências, numa palavra, o símbolo da civilização” (p. 26).

Daí concluímos que, na tragédia esquiliana, o fogo representa a racionalidade, pois como conta Prometeu, os homens, em seus primórdios, “se olhavam algo, eles nada viam / não escutavam nada que ouviam. / Ao longo de sua vida, embaralhavam / tudo ao acaso, símiles oníricos” (v. 447 - 450) e, com o fogo, passaram a ter conhecimento da ciência da elevação e do crepúsculo dos astros (v. 457 - 458), dos cálculos (v. 460) e das letras, da qual origina-se as demais artes (v. 460 - 461). Os homens também passaram a domesticar animais selvagens (v. 462 - 464), construir embarcações destinadas a percorrer os mares (v. 467 - 468) e a fabricar misturas salutareas capazes de curar inúmeras doenças (v. 478 - 483).

Os deuses distinguiam-se dos homens pela racionalidade, pelo poder de distinguir entre o justo e o injusto, o bem e o mal, o certo e o errado. Com o domínio do conhecimento, o homem se aproximou do divino, elevando-se ao mesmo patamar dos deuses. Nas palavras de Diel, Prometeu “é o símbolo da humanidade, ao representar o caminho que conduz da inocência animal (inconsciente), intelectualização (consciente) e do perigo de seu desvio (subconsciente), até a eclosão da vida mais elevada (supraconsciência): o Olimpo” (p. 23). Nietzsche compartilha o mesmo entendimento, ao afirmar que o homem “alcançando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se alienarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta” (2007, p. 63). O pensamento racional apresenta-se aos espectadores na figura de Prometeu, que pode ser considerado como verdadeiro protótipo do cientista ou do próprio sofista. O próprio texto associa o titã ao sofismo. Primeiro, no verso 59, quando Poder enfatiza que nenhuma amarra deve ser deixada frouxa, salientando que o titã “desfaz o emaranhado cego”; segundo, quando nos versos 944 e 945, Hermes se refere a Prometeu como “Azedume sobreazedo, / que lesa os nubes”, em benefício da humanidade, atribuindo a ele atributos próprios dos sofistas, mormente o privilégio da razão sobre valores religiosos e o poder divino e sobrenatural. O saber, em *Prometeu prisioneiro*,

acena para a vitória sobre a prepotente tirania, bem como para a tomada de decisões por parte dos cidadãos, sem se prender aos preceitos e crenças divinas. O progresso trazido por Prometeu poderia bem representar a cultura racionalista de Atenas.

Knox (p. 94), ao tratar da evolução humana, desde a ignorância primitiva até o poder civilizado, enfatiza que o potencial humano, o poder que o homem tem para dominar o meio em que vive e instituir as suas próprias leis e instituições jurídicas, é uma invenção do século V.¹⁶⁵ Portanto, pode-se dizer que o próprio direito é fruto da racionalidade humana. A chave para a compreensão desta faceta jurídica da tragédia e do efeito sobre o público está no próprio nome da personagem principal, cuja origem etimológica deriva de *pró* (προ), que significa “antes de” e *mêthos* (μηθεύς), que tem o sentido de “saber, ver”: Prometeu (Προ-μηθευς) é o providente, aquele que pensa ou percebe as coisas com antecedência. O progresso das ciências jurídicas e da própria democracia no contexto ateniense se deve à capacidade de pensar do homem.

A simbologia do fogo, muito possivelmente, passou ao público a mensagem de que a humanidade não deveria se prender a crenças que não mais faziam parte da vida democrática da *pólis*, nem tampouco consorciar-se com as divindades. Os gregos vivenciavam a transição do sistema mítico para o logos. Os espectadores, muito provavelmente, enxergaram na tragédia sua condição de seres racionais, com possibilidade de conduzir suas vidas com base na razão, bem como afastar a ameaça do poder dos tiranos, que impunha suas próprias regras e obstavam a racionalidade. Zeus, na tragédia, representa o papel do tirano, que “reina com leis próprias” (v. 403). A luta contra a tirania, deveria passar pela dor, pelo desolamento, pela crise e críticas alheias, com o escopo de abrir as mentes dos cidadãos para o alvorecer da experiência democrática, para a necessidade de maior participação política, bem como para o transmutar da irracionalidade em racionalidade.

Prometeu deve ter despertado a atenção do público primeiro da tragédia, pela sua coragem, altruísmo, resistência e insubordinação contra o poder tirano e arbitrário. A plateia certamente ficou impressionada com a obstinação do herói em seguir em frente, ainda que conhecedor do seu suplício.

Por meio do castigo, os deuses se vingam das ofensas contra eles irrogadas. A justiça divina, entre os gregos, era personificada por meio das Erínias, que tinham a função de punir os homens por suas faltas. O sistema de punição era marcadamente influenciado pela religião, que considerava o delito uma mácula que enquanto não fosse purificada, se comunicava a outras pessoas ligadas ao culpado e até mesmo à cidade que o abrigasse.

O castigo aplicado a Prometeu, representado imagéticamente pela figura 13, uma taça espartana feita entre os anos 560 e 650, é caracterizado pelo extremo rigor e crueldade, sobretudo em razão do sentimento humanitário do titã e da nobreza da causa por ele defendida. Na tragédia, o castigo aparece descrito com contornos extremamente brutais:

PODER

Com toda a força envolve bem os punhos;
bate o martelo, prende-o firme às pedras,

HEFESTO

Pronto. Não falta nada à minha obra.

PODER

Não deixes nada frouxo, vai!, mais forte;
ele desfaz o emaranhado cego (v. 54-59).

(...)

PODER

No meio do seu peito encrava agora
o dente afiado desta cunha de aço.

HEFESTO

Ai, Prometeu, deploro a tua pena (v. 64-66).

(...)

PODER

Vejo-o recebendo o merecido.

Aperta mais a cinta em torno aos rins (v. 70-71).

(...)

Minha voz tem o timbre de um açoite.

Embaixo! Cinge com vigor a coxa (v. 73-74).

(...)

Perfura agora os pés com arrebites!

Quem alivia teu labor é duro (v. 76-77).

Outra ideia que necessariamente deve fazer parte do repertório do leitor que pretenda reconstruir a leitura sincrônica das tragédias de Ésquilo e especialmente *Prometeu prisioneiro* é a da “justiça divina” presente em grande parte das tragédias esquilianas.¹⁶⁶ A aplicação do direito, para o dramaturgo, estava subordinada à incidência de um critério divino de justiça, no sentido de que os deuses organizavam e interferiam a ordem das coisas e de todo o universo. Entretanto, a meu ver, em *Prometeu prisioneiro*, parece que Ésquilo não reafirmou o mencionado princípio, na medida em que o titã foi apresentado ao público como vítima do poder tirânico de Zeus. Ademais, a brutalidade e a desproporção do castigo imposto a Prometeu mostra-se, em tese, contraditória à noção de justiça divina.

Romilly (p. 56) ensina que o fato de Ésquilo crer em uma justiça divina não significa que pregava um mundo ordenado. Ao contrário, o dramaturgo retratou um mundo onde reinava a violência, mas aspirava a ordem. Nas tragédias de Ésquilo, o sangue derramado não desaparece, pois adquire vida e os homens são vítimas de horríveis pesadelos com as Erínias,

monstros com olhos que escorrem sangue. O horror faz-se presente em todos os momentos: “mata-se e é-se morto. Os animais devoram-se mutuamente. É-se perseguido, acossado. Grita-se de medo” (ROMILLY, p. 56-57). Daí o porquê da crueldade do castigo infringido a Prometeu. A justiça divina era defendida pelos pensadores da época de Ésquilo, notadamente em razão de a Grécia, e principalmente Atenas, estarem confiadas à proteção dos deuses e saírem vitoriosas durante os períodos de guerra contra os persas:

Atenas, evacuada pelos Atenienses, ameaçada pelos bárbaros, fora confiada à guarda dos seus deuses; fora salva, e o invasor, depois de se ter mostrado sacrílego, fora severamente punido. Isto só podia confirmar a ideia, cara aos pensadores do século anterior, de que havia uma justiça divina, que se manifestava com estrépito. E o facto é que, em Ésquilo, esta fé é ardente e obstinada (ROMILLY, p. 55).

Hefesto, no verso 69, parece convidar os espectadores presentes a juntarem-se à cena do castigo e perceberem como ela “corrói a vista”. A ação, importante componente teatral, foi substituída pela imutabilidade física do herói que permanece preso ao rochedo do início ao fim da peça. A imutabilidade de Prometeu não é apenas física, mas também ideológica, pois o herói mantém tenazmente seu posicionamento, mesmo diante das pressões de Zeus e da crueldade da punição. Manteve-se silente e irredutível durante o aprisionamento ao rochedo e ulterior aplicação do castigo. Somente se manifestou a partir do verso 88. Segundo Taplin, o entendimento acerca do silêncio de Prometeu é fundamental para a adequada interpretação da tragédia, devendo, por esse motivo, ser “objeto de atenção direta” (object of direct attention; 1972, p. 94), para que questões sobre o “por que a pessoa está calada e como e quando ela quebrará seu silêncio” (why the person is silent, and how and when he will break his silence; p. 94) possam se aflorar na mente do espectador. O silêncio e orgulho do herói, durante a passagem do castigo, possivelmente fez com que sua imagem de insubmisso ao poder tirânico e benfeitor da humanidade eleve-se, ainda mais, diante da plateia. É bem provável que os espectadores da época identificaram-se com Prometeu e compartilharam sua comiseração. Testemunharam todo o excesso e a falta de razoabilidade da pena, sobretudo considerando que Prometeu, nos antecedentes míticos da tragédia, auxiliou Zeus na vitória contra Cronos, o que deveria ser de conhecimento do público.

Figura 13. Detalhe de uma taça espartana, feita entre os anos 560 e 650, em que Atlas aparece sustentando a abóbada celestial e uma águia come o fígado de Prometeu.



Fonte: foto do *Musei Vaticani*, Vaticano.

Outra explicação para a brutalidade do castigo poderia residir no fato de Zeus ser um soberano novato e, portanto, inexperiente. Em diversas passagens do texto, o rei dos deuses é descrito como um rei novo, dando a entender que a justiça seria fruto do tempo, da experiência: “é duro quem exerce poder novo” (v. 35); “Piloto novo rege o Olimpo/ Com normas novas Zeus governa / sem parâmetro algum” (v. 147-149); “há um novo chefe em meio aos deuses” (v. 310); “Junto a quem goza de um mandato novo?” (v. 388); “Mas não falo com novato” (v. 373); “Além de mim, alguém mais definiu / prêmios a cada um dos novos deuses?” (v. 439-440). Lesky também deduz que Zeus é um soberano novato, por punir desmedidamente um delito (p. 133) e o próprio Prometeu diz a Hermes: “O tempo nos ensina enquanto vai passando” (v. 1303).

A generosidade dos sentimentos de Prometeu, sua grandeza de espírito, intento de alcançar a confiança dos homens e dotá-los de sentimentos elevados por meio do poder da razão, a toda evidência, fortaleceu a luta contra o regime tirânico opressor. Quando o herói age dessa forma, referindo-se a Zeus como o “novo soberano” (v. 966), questionando a violência e arbitrariedade de Zeus (v. 252-253), o que vem a ser reforçado pelos dizeres do Coro, que enfatiza que Zeus governa com normas novas, exerce “poderes absolutos e destrói / a majestade das antigas leis” (v. 193-194), lançou sérias inquietações na mente do público, mormente com relação à fragilidade do regime democrático, ressaltando a natureza aberta da peça e o papel da recepção. Considerando a ideia negativa da tirania, compartilhada entre os gregos do período clássico, o emprego do termo τύραννος (*týrannos*), “tirano” em grego, nos versos 222, 310 e 736 da tragédia¹⁶⁷, presumivelmente construiu uma imagem desfavorável do rei dos deuses perante o público.

Aristóteles ressalta que esses recursos tirânicos e outros de igual natureza, também são empregados pelos persas (*A política*, Livro V, Cap. IX, 1313b). Nesse sentido, além da imagem do legítimo tirano, Zeus também carrega a imagem de Xerxes e da sua tirania oriental. Dessa forma, a considerar a proximidade dos ideais de Prometeu aos anseios da democracia ateniense e a identificação de Zeus a Xerxes, a tragédia poderia também aparecer ao público como uma alegoria contra o despotismo asiático. Aliás, como bem ressalta Vieira “o traço mais típico do titanismo, a violência, passa a pertencer a Zeus, e o conhecimento e a justiça, atributos tradicionais de Zeus, a Prometeu” (2007, p. 133).

Ao recuperar dados biográficos de Ésquilo, é possível observar que ele tirou experiências da luta pela democracia e da luta na guerra, fazendo com que as suas tragédias e, especialmente, *Prometeu prisioneiro*, centrem-se no aspecto libertador e na fé no direito. O diálogo final entre Prometeu e Hermes, demonstra que Prometeu resiste à tortura do tirano e não revela o futuro de Zeus:

HERMES

Não deves esquecer que a truculência
já te ancorou no porto da ruína

PROMETEU

Deixo bem claro que eu não trocaria
minha desgraça por tua vida escrava.
Prefiro ser escravo do penhasco
a ser mero emissário do Cronida.
Urge insultar quem surge com insultos (v. 964-970).

A passagem demonstra o embate entre a liberdade de falar de Prometeu, mesmo preso ao rochedo e o aprisionamento da liberdade de quem está solto, pois submisso ao tirano. Um verdadeiro convite aos espectadores para refletir sobre a importância da resistência civil contra pretensões tirânicas e autoritárias.

Quando o leitor atual, na reconstrução da leitura sincrônica, considera as características do regime tirânico entre os gregos, é possível inferir que as personagens da tragédia aparecem vinculadas à tirania, ainda que em níveis diversos: Hefesto reluta em obedecer o tirano; Poder e Força são sádicos; Oceano é pragmático; as Ocêanides lamentam as arbitrariedades tirânicas; Io foi vítima do poder tirânico de Zeus ao ser metamorfoseada em uma vaca; e Hermes denota uma cumplicidade cínica ao soberano. Exibiu-se ao público, com cores muito fortes, os meandros e os efeitos da tirania sobre o conjunto da vida social. A realidade contemplada pela platéia poderia se tornar fato, caso a cidade não albergue os preceitos e valores democráticos.

O que fez Prometeu cair em desgraça, passando da felicidade ao infortúnio (*anagnorisis*), foi o fato de ter violado as leis de Zeus e ter dado falsas esperanças aos humanos. O titã é o herói trágico por excelência, sendo caracterizado pela retidão de caráter e que comete o erro trágico (*hamartia*), bem como incorre em *hýbris*, representada na tragédia pela arrogância de Prometeu, pois se recusa a revelar o futuro de Zeus, motivo pelo qual todas as demais personagens da peça procuram resolver a situação por meio da conciliação entre o titã e o deus dos deuses.¹⁶⁸ A soberba e a inflexibilidade do herói me parecem bem claras nas seguintes passagens:

PODER

Que aprenda a dar valor à voz de Zeus
e refreie seus gestos filantrópicos (v. 10-11).

OCEANO

Eu vejo, Prometeu; embora não
te falte sutileza, ouve um conselho:
conhece-te a ti mesmo, adota modos
novos (...) (v. 306-309)
(...)
Infeliz! Abandona a truculência
que te domina, livra-te das penas (v. 314-315)
(...)
Se me adotares como mestre, deixas
de desferir teus murros no agulhão.
Verás que o duro rei não presta contas.
Eu digo adeus. Não medirei esforços
para te libertar desse castigo.
Fica quieto e teu ímpeto refreia.
Com tua mente refinada, ignoras
que o castigo persegue a língua solta? (v. 322-329).

O coro, formado pelas Oceânides, ninfas do mar e filhas de Oceano, aparece a todo tempo, como verdadeiro ator coletivo, narrando o sofrimento do herói, bem como lamentando seu triste destino. Enfatiza também a *hamartia* e a *hýbris* do titã:

CORO DAS OCEÂNIDES

Sofres o imerecido. Em falso giras,
No desatino perdes o equilíbrio.
Como doutor medíocre adoecido,
falhas ao prescrever a autocura (v. 472-475).
(...)
Não nos parece que Hermes seja arauto
de absurdos, em vez do destemor
aconselha prudência. O sábio perde
o seu valor perseverando no erro (v. 1036-1039).
(...)
Muda de tom. O teu conselho
escuto se trouxe alívio.
É intolerável teu discurso.
Propor-me a infâmia, é só o que sabes?

Que a agrura dele seja a minha.
 A traição me inflama o ódio.
 A essa doença eu aprendi
 a responder com meu desdém (v. 1063-1070)

A resposta de Prometeu às ponderações do titã Oceano, em tom irônico, reforça a incidência do titã em *hýbris*: “Teu zelo toca fundo, eu não esqueço. / Hei de louvá-lo sempre, eis meu intento. / Mas não canses por mim, pois o cansaço / não rende fruto algum, se é o que pretendes” (v. 340-343).

Seria, portanto, precipitado supor que a plateia ateniense adotasse uma visão preponderantemente positiva de Prometeu. Mas é possível notar, por outro lado, que Zeus também incorre na *hýbris*, ao impedir que o homem participe dos níveis de poder e ao impor uma punição impiedosa e violenta a Prometeu. E nesse sentido, a pretensão de Zeus pode ser comparada à ambição de Xerxes que tencionou derrotar o exército grego e foi esmagado pela fatalidade cega. Tal assertiva poderia ser confirmada pelo fato de o próprio Ésquilo, em *Os persas*, se referir aos persas e a seu rei Xerxes, como personagens trágicas. A peça, nas palavras de Vernant e Vidal-Naquet, é “evidentemente escrita por um ateniense para a glória dos seus e dos gregos em geral” (p. 235-236).

Sob essa óptica, a imagem de Prometeu foi reforçada como benfeitor da humanidade, que resiste ao injusto castigo e, por meio desse processo de elevação trágica, a plateia provavelmente se identificou com o herói. A nobreza da causa defendida por Prometeu fez com que o efeito final do drama sobre o público da época seja a catarse, sentimentos de terror e de compaixão. Pode-se dizer que a tragédia é dotada de um caráter profilático, pois tem o condão de purgar os equívocos do espectador e alertar para o “erro trágico”.

O público que testemunhava semelhante antítese na realidade ateniense, estava em boas condições de decidir, ao menos cenicamente, pelos polos em disputa: de um lado, as tradições religiosas e a submissão ao poder paterno dos genos no âmbito doméstico ou arbitrário do tirano na cidade e, de outro, uma nova forma de pensar racional e democrática. A louvável ação do titã, contra um deus arbitrário e egoísta, associada às personagens que se solidarizaram com a causa, certamente conduziu o espectador a um sentimento de piedade e compaixão diante da gravidade do castigo, à reflexão sobre as relações entre tirania e violência e uma propensão à defesa dos ideais democráticos e racionais.

6.3.2 *Antígone*

A tragédia sofocliana baseia-se na polarização. *Antígone* não é diferente. E é justamente esse embate de valores, essa dicotomia, que provavelmente catalizou os primeiros espectadores. Para eles, o choque entre posições estava na composição do próprio nome de *Antígone* (Ἀντιγόνη) que, em grego, significa “antinata” ou “antigerada”, ou seja, aquela nascida “à contracorrente, isolada no seio da própria família” e que “morre sem deixar descendentes, exceto a voz contrária que continua a ressoar” (VIEIRA, 2009, p. 17).

A tragédia sofocliana apregoa um distanciamento dos deuses em relação aos homens, de modo que os deuses atuam por meio de oráculos ou de adivinhos, ao contrário do que ocorre nas tragédias de Ésquilo, em que os deuses agem diretamente na vida dos homens e nas de Eurípides, em que se verifica um rompimento total entre deuses e homens. Dessa forma, a posição intermediária ocupada por Sófocles, em relação aos seus contemporâneos trágicos, manifesta-se em sua tragédia relações de embate, não apenas entre divindades do Hades e do Olimpo, mas entre as próprias personagens em si.

A tensão entre opostos parece dominar toda a estrutura trágica, do início ao fim, já que aparece nas quatro principais cenas:

- 1) no início, Antígone se opõe à irmã, Ismena (v.1- 99), denotando o conflito entre a concepção familiar e o poder tirânico (v. 58-62), bem como entre o feminino e o masculino (v. 62-67);
- 2) no meio, Creon opõe-se a Antígone (v. 441-525), inserido o conflito entre *nomia* e *nomos*; casa (*oîkos*) e cidade (*pólis*); *Thémis*, um direito antigo e *Diké*, direito novo decorrente da *pólis*, os quais dão origem a um complexo emaranhado de outros conflitos: família e Estado, humanidade e autoridade, feminino e masculino, democracia e tirania, religião e lei;
- 3) em seguida, Creon se opõe ao filho, Hemon (v. 631 - 765), revelando o embate entre democracia e tirania e entre a razão do Estado e a consciência e vontade do indivíduo;
- 4) no fim, Creon se opõe ao adivinho, Tirésias (v. 988 - 1090), apresentando o conflito entre religião e lei.

Muito se discute quais os valores que preponderantemente estariam em jogo na tragédia. Grande parte dos especialistas entendem que o tema principal de *Antígone* é o embate entre o direito natural¹⁶⁹, defendido por Antígone, e o direito positivo, defendido por Creon. Para tanto, afirmam que Aristóteles, na *Retórica*, ressaltou que a pretensão de Antígone encontrava-se amparada pelo direito natural:

(...) há na natureza um princípio comum do que é justo e injusto, que todos de algum modo adivinham mesmo que não haja entre si comunicação ou acordo; como, por exemplo, o mostra a Antígona de Sófocles ao dizer que, embora seja proibido, é justo enterrar Polinice, porque esse é um direito natural:

Pois não é de hoje nem ontem, mas desde sempre que esta lei existe, e ninguém sabe desde quando apareceu (Livro I, 13, 1373b).

(...) a equidade é permanentemente válida e nunca muda, como a lei comum (por ser conforme à natureza), ao passo que as leis escritas estão frequentemente a mudar; donde as palavras pronunciadas na Antígona de Sófocles; pois esta defende-se, dizendo que sepultou o irmão contra a lei de Creonte, mas não contra a lei não escrita:

Pois esta lei não é de hoje nem de ontem, mas é eterna [...] Esta não devia eu [infringir], por homem algum... (Livro I, 15, 1375b).

Infere-se das lições do filósofo grego que a lei natural e universal é associada aos princípios da equidade, que são permanentes e imutáveis, ao contrário da lei convencional e escrita, que muitas vezes muda. Afirmou textualmente que o direito de enterrar Polinices é da ordem natural.

Tenho dúvidas se a concepção aristotélica seria no sentido de que o direito natural corresponderia ao direito divino, bem como se estaria acima das leis convencionais e escritas. Primeiro porque a *Retórica* não é uma obra de ética, mas de persuasão, não estando Aristóteles preocupado em expressar a verdade, mas convencer, mudar opiniões. Segundo porque Aristóteles, em nenhum momento estabelece qualquer hierarquia entre as leis imutáveis ou não escritas e as leis mutáveis ou escritas. Com base nisso, a lei natural não corresponderia a uma noção absolutamente correta de justiça a balizar ações particulares.¹⁷⁰

Entre os especialistas no assunto, encontrei a posição de Burns, manifestada no artigo “Sophocles’ Antigone and history of the concept of natural law”, para quem, a pretensão de Antígone de prestar homenagens fúnebres ao irmão, não se fundamenta em uma lei natural, mas na lei divina, em razão de não haver evidências na obra aristotélica de equiparação entre a lei divina e a lei natural. Burns afirma que talvez Aristóteles tenha compreendido equivocadamente ou representado mal as intenções de Sófocles ao escrever a tragédia, pois o tragediógrafo, em verdade, estava preocupado com a questão política de Atenas, especialmente sobre os dois perigos que poderiam ameaçar a ordem política e social: a tirania, representada por Creon e a anarquia, representada por Antígone. A própria defesa de Antígone, na tragédia, parece confirmar a tese de Burns, ao afirmar que o decreto de Creon não teria “força suficiente para negar preceitos divos, ágrafos” (v. 453-454). Remow, em resposta à tese de Burns¹⁷¹, defende no artigo “Aristotle, Antigone and Natural Justice”, que Antígone recorre à lei natural que, para ele, seria mutável. A autora entende que a prática de sepultar familiares é divina e ao mesmo

tempo natural. Por ir contra o texto aristotélico, que afirma que a lei natural é imutável, entendo que a visão de Remow é bastante controversa, razão pela qual me filio a Burns.

A posição de Antígone, portanto, não se fundamenta no direito natural, mas no direito divino dos primeiros tempos do período arcaico da história grega. Em contrapartida, parece que Creon não defendia um direito da cidade, mas a legislação por ele mesmo editada, cuja forma de aplicação também se baseava no direito antigo arraigado no poder do chefe de família. Assim, pode-se dizer que Creon também ancorava sua pretensão no mesmo direito de Antígone, mas sob outra perspectiva. Enquanto Antígone o fazia sob o viés da família e da religião, Creon baseava-se no poder despótico e dominador do senhor patriarcal. Ambos, portanto, defendiam um direito arcaico e estavam igualmente errados, pois tratava-se de um direito contrário ao direito novo, baseado na isonomia, o direito da cidade.

Seria muito mais condizente ao horizonte histórico da leitura, considerar o conflito entre *nomos* e *nomia*, dois conceitos que devem compor o repertório do leitor: *nomos*, a lei escrita que encontram fundamento na vontade do governante e *nomina*, a lei de origem divina, não escrita e não sujeita a revogação, que encontram fundamento de validade na consciência do homem. É o que se pode verificar do diálogo entre Creon e Antígone abaixo reproduzido, cena que também aparece retratada em um vaso da segunda metade do século V (*fig. 14*):

CREON:

Tens o desprazer de pisar em normas?

ANTÍGONE:

Quem foi o arauto delas? Zeus? Foi *Dike*,
circunvizinha das deidades íferas?
Não ditam norma assim, nem penso haver
em teu decreto força suficiente
para negar preceitos divos, ágrafos,
perenes, que não são de agora ou de ontem,
pois sempivivem. Quem nos assegura
sua origem? Não pretendo submeter-me
ao tribunal divino por temor
à petulância de um mortal. Sabia
que morreria, mesmo sem o anúncio;
o inverso me surpreenderia. O fim
precoces é um benefício a alguém que sobre-
vive num ambiente sem escrúpulos.
Impossível não ver na morte um ganho.
Quase indolor é a moira derradeira,
se comparada à dor de relegar
ao relento o cadáver de um irmão.
não sofro dessa dor. Se alguém julgar
insano o modo como agi, bem mais
insano que esta insana é quem me diz (v. 449-470).

CREON:

(...)

Não me interessa
 lhufas se é filha de uma irmã, se mais
 do que os demais fiéis a Zeus larário
 é minha consanguínea, pois nem ela,
 nem sua irmã, com quem se irmanou
 ao planejar o enterro, a quem também
 inculpo, hão de escapar – nenhuma delas! –
 da moira amarga (v. 484 – 491)

Figura 14. Antígone escoltada por dois guardas à presença de Creon. Detalhe de um vaso grego da segunda metade do século V.



Fonte: foto do *British Museum*, Londres.

No diálogo, Antígone coloca em dúvida a fonte do direito invocado por Creon para editar sua norma e se baseia no direito antigo e na justiça divina. Argumenta que o edito de Creon não teria força suficiente para revogar leis não escritas, preceitos ágrafos (v. 452-456) e questiona a origem da lei de Creon, se estabelecida pelos homens ou pelos deuses (v. 456-457). Antígone afirma não pretender se submeter ao tribunal divino pela transgressão de uma norma ancestral, por “temor à petulância de um mortal” (v. 457-459).

Entretanto, a polarização de valores, entre *nomia* e *nomos* não parece tão simples assim. É que o diálogo entre Creon e Antígone traz implícito outro conflito. E para entendermos esse novo conflito projetado aos primeiros espectadores, precisamos retomar a distinção grega entre a casa (*oîkos*) e a cidade (*pólis*). *Oîkos* é o espaço privado, a morada da família, na qual predominava a vontade dos chefes de família que julgavam em seus respectivos espaços domésticos, de acordo com as leis reveladas pelos deuses (*nomia*) e repassadas por meio das gerações. Trata-se de um direito arcaico e de caráter religioso. Note-se que as relações familiares eram desiguais e assimétricas, pois fundadas na diferença entre o

chefe e os demais membros da família. No espaço privado não havia que se falar em liberdade, já que prevalecia um regime coercitivo, baseado no poder do chefe de família, em detrimento do diálogo entre os membros da família. Em contrapartida, a *pólis* era o espaço público ocupado pelos homens livres que se governam com base no diálogo, motivo pelo qual, pertencendo o governo a todos, as relações eram iguais e simétricas. Na *pólis* o cidadão está sujeito à *nomos*, lei escrita que encontra fundamento de validade na vontade de todos.

Thémis era o direito antigo, aplicado no âmbito da casa. Com o nascimento da cidade, local de encontro entre homens livres e iguais, houve a necessidade de um novo direito em oposição ao velho, a *Diké*. *Antígone* retrata o momento de transição da religiosidade grega (abandono dos cultos aos deuses tradicionais) em favor de um governo baseado nas escolhas e na razão humana. É por isso que afirmo ser muito provável que os primeiros espectadores tenham compreendido esse conflito entre a ordem pública e a ordem privada, já que as pretensões de Antígone e Creon, por serem baseadas em um direito arcaico, cada qual sob uma perspectiva, privilegiava o espaço privado em detrimento das leis da *pólis*.

Sófocles escreveu *Antígone* dentro do período que posteriormente foi denominado de “Século de Péricles”, quando o governo democrático de Atenas alcançou sua plenitude. O dramaturgo participou ativamente da vida política de Atenas, era amigo de Péricles, simpatizante da democracia e ocupou altos cargos no Governo: foi tesoureiro da Liga de Delos e eleito estrategista, por duas vezes. Suas peças, por isso, revelam uma preocupação bastante acentuada com a tirania e suas nefastas consequências. Apenas para se ter uma ideia, segundo Knox (2002, p. 44), as palavras tirania (τυραννία) e tirano (τύραννος) se repetem quatro vezes em *Antígone*, sendo que três dessas recorrências se referem a Creon. A primeira, aparece na fala de Ismene: “Será / terrível nosso fim, ambas sozinhas, / se, ao arrepio da lei, desafiarmos / a determinação e o poderio / tirânico” (v. 58-62); a segunda, no discurso de Antígone: “Agir, falar o que bem queira / são vantagens de que o tirano goza” (v. 506-507); a terceira, em Tirésias: “E a infâmia nutre a raça do tirano” (v. 1056). Knox enfatiza que Sófocles faz uso da palavra tirano valendo-se do seu significado histórico e político, ou seja, “um governante inconstitucional, que arrebatou o poder e geralmente dele abusa” (2002, p. 44). Essa palavra, portanto, não pode ser lida e interpretada, ao se reconstruir a leitura sincrônica, de maneira neutra e, portanto, ingênua, pois o leitor dotado do repertório histórico e cultural, deve considerá-la com o mesmo significado que teria sido atribuído pelo público do final do século V. A tirania já era um regime ultrapassado, mas que continuava a ser odiado e temido pelos gregos.

O espaço público pressupõe, portanto, igualdade entre os cidadãos, equilíbrio e moderação, o que se apresenta incompatível com a tirania. O tirano objetiva transpor para o espaço público as relações de desigualdade, arbitrariedade e coerção que ocorrem no espaço privado. Ele vê a *pólis* como uma extensão de sua própria casa (*oîkos*). Tudo indica que Creon se apegou a um direito arcaico que, como disse, também fundamenta o direito invocado por Antígone, mas sob outra perspectiva. Os espectadores históricos muito provavelmente captaram essa polarização, que pretendia demonstrar que o direito antigo, quer sob a óptica familiar e religiosa de Antígone, quer sob a perspectiva autoritária e patriarcal de Creon não tinha mais espaço no âmbito da cidade.

A tirania, na história da Grécia antiga, representou uma fase intermediária entre o regime patriarcal e a democracia. Nada mais natural que Creon pretenda resgatar certos contornos do antigo regime patriarcal e imprimi-los no contexto da cidade. Eis o grande paradoxo da tragédia. O tirano não tolera o diálogo e adota decisões com base no seu interesse pessoal. Em *Antígone*, Creon é o déspota que somente emprega pronomes em primeira pessoa: “minha amizade” (v.187), “decidi sobre os dois mortos” (v. 192-193) e “meu louvor” (v. 210). O texto da tragédia também faz alusão às indesejáveis facetas do regime tirânico, como o domínio em relação à cidade: “O general promulga / um decreto à cidade toda” (v. 6-7); a coação mediante o estabelecimento de ordens: “O rei não ordenou o enterro / de um só de nossos irmãos?” (v. 21-22); e ações injustas e ilegais: “Será / terrível nosso fim, ambas sozinhas, / se, ao arrepio da lei, desafiarmos / a determinação e o poderio / tirânico” (v. 58-62).

A preocupação de Sófocles com os efeitos nefastos da tirania fica ainda mais clara no diálogo entre Hemon e Creon, em que o primeiro intercede pela vida de Antígone, clamando para que seu pai revogue o decreto (v. 683 -739). Hemon enfatiza que o olhar do pai oprime a massa (v. 691) e que escuta “o pranto que a urbe / carpe em favor da moça, e a opinião / de que ela é vítima de uma injustiça” (v. 693-695). Aduz, ainda, que Creon não deve insistir na ideia de que ninguém mais está certo além dele, pois “quem imagina ser / o dono da razão, ter língua e ânima / acima dos demais, quando o examinam, / acham o quê? Vazio! O aprendizado / não desmerece o sábio, ou dar o braço / a torcer. A ramagem permanece / na árvore que verga” (v. 704-710). Por fim, Hemon, após reiterar que na opinião unânime da *pólis*, Antígone não padece de ser vil (v. 732 - 733), ressalta não haver cidade “que pertença a um único” (v. 737) e que o soberano “reinarias sozinho no deserto” (v. 739).

O discurso de Hemon, ao contrário do de Antígone, não recorre a elementos de direito natural, nem tampouco invoca os deuses, sendo, pois, carregado dos mais puros ideais democráticos. De fato, Hemon clama para que seu pai ceda e revogue seu decreto, empregando,

para tanto, argumentos de ordem democrática: fala de razão e da necessidade de o soberano ouvir a opinião do povo para a tomada de suas decisões.¹⁷² Nota-se que a posição adotada por Hemon é imbuída do mais elevado espírito democrático, pois prega a necessidade de o soberano ouvir a opinião do povo para a tomada das decisões. Não deve ter passado despercebido ao olhar do espectador o fato de Hemon representar a democracia e Creon a tirania.¹⁷³

O conflito entre a lei humana e a divina é outro que se dinamiza na tragédia. Por um lado, uma lei imposta pelo governante, que tornava defeso ao ser humano o direito a um enterro digno e, de outro, os rituais considerados fundamentais para o repouso dos mortos, segundo a crença religiosa vigente na época: o morto insepulto não ingressaria na mansão dos mortos e sua alma, sem repouso, cairia em desgraça e atormentaria os vivos. A retenção do morto no mundo dos vivos, sem homenagens póstumas, foi um dos argumentos adotados por Tirésias para fazer Creon mudar de ideia: “Reténs aqui um morto / sem a moira dos numes soto, sem / túmulo, sem exéquias! Esse assunto / não é da tua alçada, nem dos deuses / supra. Não passas de um violentador!” (v. 1069-1073).

É provável que a audiência original tenha se sentido provocada a refletir sobre o momento de transição da religiosidade grega, mediante o abandono dos cultos aos deuses tradicionais, em benefício de um governo baseado na razão humana e nas leis da cidade. Na democracia ateniense, as leis deveriam ser obedecidas, não apenas para evitar punições, mas por causar prejuízos ao sistema sob o qual é fundada a *pólis*, bem como pelo fato de ser devido às leis que os cidadãos existem.

Outra possibilidade de conflito, que aparece implícita na polarização entre espaço privado e espaço público, diz respeito ao embate entre o feminino e o masculino.¹⁷⁴ Antígone, como mulher grega, deveria obedecer ao tio, rei de Tebas, e aceitar a punição imposta ao irmão traidor.¹⁷⁵ Contudo, ela prefere permanecer fiel a lei divina e, transpondo os limites do decreto do tio, dar sepultura ao irmão. A mulher na Grécia antiga não participava da vida pública e do processo político, permanecendo segregada no espaço doméstico, com responsabilidade pelos afazeres do lar sob o controle dos maridos. A limitação da mulher ao espaço privado, no contexto de produção e de cuidados com a família e o lar, tinha como única finalidade possibilitar aos homens o exercício da cidadania no espaço público. Para Allen, Antígone “viola as normas políticas sobre o lugar das mulheres na política” (Antigone violates political norms about the place of women in politics; p. 391). Isso parece ficar bem claro nos conselhos dados a Antígone por sua irmã Ismene, no diálogo inicial da tragédia: “Não fomos feitas, nós / mulheres, para combater os homens. / Sob a égide dos fortes, nossa agrura / se agravará. Quem manda me constrange. / Perdão, subterreos, se me vergo ao chefe! / É pura insensatez transpor

limites” (v. 62-67). A polarização entre masculino e feminino também aparece evidenciada no diálogo entre Creon e Antígone, notadamente por meio da adoção de vocábulo contra-sublime, com o escopo de expressar o rebaixamento da condição feminina e, mais tarde, quando Creon fala a Hemon sobre a boa governança:

ANTÍGONE:

Fui feita para o amor, não para a intriga.

CREON:

Queres amar? Pois ames nos baixios!

Mulher não mandará comigo vivo! (v. 523-525)

(...)

CREON:

Um feito. Chega de matar o tempo!

Quero que alguém as leve para dentro.

De olho nelas! Serão tão só mulheres,

Não seres livres (v. 577 – 580)

(...)

CREON:

É erro

negar a ordem cósmica, vergar

à imposição da fêmea. Antes cair

aos pés de um homem, a levar a pecha

de homúnculo, submisso ao mulheril! (v. 675 – 680)

Antígone foi dotada, no espaço cênico, de voz ativa, fugindo do papel tradicional reservado para as mulheres na sociedade, rompendo a inércia e insurgindo-se contra o soberano e contra o Estado. Assim, seria até possível imaginar uma recepção, por parte do leitor primeiro, no sentido de refletir sobre a necessidade de emancipação da mulher, até então reduzida à vida do *oîkos* e submetida ao jugo do chefe de família. Essa recepção poderia ser reforçada pela presença, ainda que reduzida, da mulher na plateia durante as encenações trágicas. Ora, não haveria finalidade alguma a inserção dessa temática emancipatória feminina, ainda que de maneira inconsciente por parte de Sófocles, caso não tivesse em mente o direcionamento a uma parcela específica do público presente. A exaltação da heroína provavelmente gerou nos espectadores de *Antígone* o arquétipo da mulher grega, segregada no espaço doméstico, com atenção aos afetos e laços familiares e que defende normas divinas. Representa, em outras palavras, o arcaico, que coloca a esfera privada e sentimental dos vínculos familiares acima da esfera pública e da razão do Estado. A isonomia entre homens e mulheres realmente não ocorreu na antiguidade clássica grega, entretanto, na sociedade romana (herdeira da cultura grega) pode-se verificar maior protagonismo político e jurídico por parte da mulher.¹⁷⁶ Ressalto, no entanto, que essa hipótese de interpretação parece remota, pois como afirmei, a atuação social da mulher

na Grécia antiga era restrita ao espaço privado, aos cuidados da família e do lar. Não me parece, assim, que os primeiros espectadores promoveram reflexões sobre a questão da exclusão da mulher enquanto cidadã. Tal fato vem a ser corroborado pela tragédia que se abate sobre Antígone por não respeitar o espaço da mulher na *pólis* e intervir na vida pública e no processo político, assuntos exclusivos da esfera masculina. Dessa forma, se levado em conta o contexto histórico da tragédia, a perspectiva de enaltecimento da cidadania feminina perante o público, parece difícil de ser aceita.

Por meio da antítese entre tirania e democracia ou entre o lugar do feminino e do masculino, os espectadores áticos provavelmente compreenderam que a opção pela tirania e pela emancipação feminina poderiam fazer com que a tragédia se abata sobre a cidade. A tirania representa um governo irresponsável e arbitrário, já que atende única e exclusivamente a vontade do tirano em prejuízo da vontade comunitária. Por outro lado, a conduta de Antígone ofende a posição reservada às mulheres na *pólis* grega. Tanto Creon como Antígone estavam errados e, por isso, foram castigados. A encenação de *Antígone* muito provavelmente fez com que o público refletisse sobre dois perigos que poderiam ameaçar e corromper a ordem pública e social: a tirania (representada por Creon) e a postura ativa da mulher no campo político e social (representada por Antígone).

Além disso, a peça demonstrou, a seus espectadores, que a punição, tanto de Antígone como de Creon, serviu para controlar os vícios da *hýbris* e da *hamartia*. O coro, formado pelos anciãos tebanos, por várias vezes, alertou sobre a importância de o soberano ouvir os argumentos que lhe foram apresentados sobre a necessidade ser prudente, de adotar normas com base em uma autoridade consensual e de não agir com raiva:

CORO:
Se faz sentido o que ele diz, escuta-o,
rei, e ele a ti, pois ambos falam bem (v. 724-725)
(...)
A cólera moveu-lhe os passos. Sói
Ser grave o sofrimento nessa idade (v. 766-767)
(...)
O caso pede, Meneceu, prudência (v. 1098).

Tirésias também alertou Creon sobre o fato de ser humano incorrer no erro, mas a insitência no erro geraria a insensatez: “É da natureza humana errar, mas, se o homem / erra, deixa de ser um triste tolo, / se se empenha na ação e remedeia / o que fez. Soa à estupidez viver / submisso à ideia fixa. Vai! Concede!” (v. 1024 – 1029).

O tirano termina como vítima de sua tirania, já que Creon com a emissão do decreto arbitrário precipita uma série de acontecimentos que culminam com o suicídio da sua esposa e do seu filho. No final da tragédia, o rei se lamenta profundamente pelos seus atos e pela calamidade que atingiu sua família. Assim, aprende e ensina aos espectadores sobre a necessidade de harmonizar o direito antigo com o direito novo, com o escopo de se obter a solução ideal. Ensina, também, que a moderação, a prudência, o pensar equilibrado é sempre o melhor caminho a seguir. Nem Creon, nem tampouco Antígone, estavam dispostos a ouvir. Antígone não ouve Ismene; Creon não ouve Hemon. É a inflexibilidade de ambos que conduz ao final trágico. Como ensina Castoriadis: “a catástrofe se produz porque tanto Creonte como Antígona se aferram a suas razões, e não escutam as razões do outro” (p. 309).

A catástrofe decorre da maldição familiar, bem como da ação de Creon de proibir exéquias a Polinices e enterrar Antígone viva, consistindo na morte de sua sobrinha, filho e esposa, bem como de todo sofrimento daí decorrente. O passar da ignorância ao conhecimento (*anagnorisis*) ocorre no próprio contexto da peripécia (*peripeteia*), ou seja, da situação que acarreta o inverso do que a personagem Creon esperava: após ter sido convencido por Tirésias, acreditou que poderia recuar em sua manifestação de vontade, enterrando Polinices e desfazendo o que estava a se concretizar. Contudo, acaba tomando conhecimento da morte dos membros de sua família, passando da felicidade para a infelicidade. O erro e a desmedida, tanto de Antígone como de Creon, provocam o espectador, gerando a purificação dos seus sentidos, ou seja, a catarse (*katharsis*).

A obra de Sófocles demonstrou aos espectadores sincrônicos que se deve perseguir ajustamentos progressivos com o escopo de se realizar o bem comum. Tal busca objetiva a equidade, a temperança e a prudência. Creon poderia ter ouvido Hemon, perdoado Antígone e reconsiderado seu édito; Antígone poderia ter respeitado as normas da *pólis* sobre o lugar da mulher no campo político. Note-se que, nos versos finais da peça, o Coro conclama os espectadores para que suas vidas sejam orientadas pela ponderação: “A vida é grata se a ponderação / Prepondera. Erra quem ofende o nume. / A mega parolagem da soberba, / O mega açoite a pune; / Ensina a ponderar na senectude” (v. 1347 – 1352).

Em geral, a platéia ateniense compreendia o sentido e o significado de todos os valores em conflito, já que o conteúdo da tragédia fazia parte de seu cotidiano. A audiência primeva provavelmente se sentiu provocada, questionada e reflexiva sobre os relevantes valores da democracia e do novo direito em cotejo com a tirania e o direito arcaico; sobre as consequências de se enveredar por um ou de outro caminho; se o direito sagrado deveria prevalecer sobre as leis dos homens e da cidade; se as ações das personagens eram movidas pela raiva ou pelo bem-

estar da *pólis*; enfim, sobre as formas de se fazer justiça. Me parece inegável, portanto, as profundas transformações causadas por *Antígone* no modo de pensar e agir do espectador originário, preparando-os para os questionamentos da nova realidade democrática.

6.3.3 *As bacantes*

O culto de Dioniso representou um importante aspecto da religião grega e da própria *pólis*. Dele também se originou a tragédia grega, pois em seu período mais remoto, o teatro grego consistia num rito de natureza religiosa realizado em homenagem ao deus.

As bacantes demonstra, com riqueza de detalhes, o culto praticado pelo conjunto de mulheres seguidoras e adoradoras do deus, denominadas “Bacantes” (Βάκχαι)¹⁷⁷, representadas pelos cabelos longos e desgrenhados, vestidas de pele de veado e que usavam uma grinalda de hera, empunhando o tirso; eram selvagens e loucas. Fugiam da artificialidade da cidade de Tebas e seguiam em cortejo para as montanhas, no seio da vida selvagem.

Eurípides incorporou muitos elementos míticos-rituais do culto a Dioniso, como a *oreibasia*, o *sparagmós* e a *omofagia*. O culto tem início com a subida à montanha, ao som de flautas e tambores. O cortejo (θίασος, *tíasos*) era composto por bandos de fiéis e Ménades, já que o culto era considerado um fenômeno de massas, uma manifestação coletiva de êxtase e delírio, que arrebatava inúmeros devotos.

Uma relevante questão sociocultural que deve compor o repertório do leitor que pretenda reconstruir a leitura sincrônica de *As bacantes* está relacionada ao tema do sacrifício humano. Vimos que a prática sacrificial humana, entre os gregos, estava inserida no contexto dos usos e costumes que beneficiam a *pólis*, em detrimento do bem e dos interesses particulares de cada indivíduo. O sacrifício humano era um tema de impacto, a que os poetas trágicos recorriam com frequência, em razão do grande potencial trágico e da elevada carga dramática da representação. Por esse motivo, o sacrifício aparece em diversas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. E são femininas as vítimas que predominam na tragédia grega. A explicação mais adequada para tal fato, estaria associada ao papel ocupado pela mulher na sociedade grega. A mulher era considerada social e politicamente incapaz e, por isso, “a morte proposital de um ser tão indefeso era muito mais eficaz para a obtenção do efeito trágico e também, no caso de Eurípides, para a produção dos eventos patéticos” (RIBEIRO JUNIOR, p. 200-201). Especialmente na obra de Eurípides, encontramos o sacrifício de Polixena, em *Hécuba* e de Ifigênia, na *Oresteia*, sem prejuízo de menções sobre esses e outros sacrifícios em

Os heráclidas (Macária), *Fenícias* (Meneceu), *Ifigênia em Áulis* (Ifigênia) e *As bacantes* (Penteu). Entretanto, em *As bacantes*, é possível verificar uma inversão do papel feminino da mulher, como anota Ribeiro Júnior, já que “a grande transgressão do culto era, aparentemente, o fato de mulheres se reunirem nas montanhas, o que está associado a caçadores do sexo masculino” (p. 199). A peça inova ao apresentar o sacrifício de um homem, Penteu, por despedaçamento (fig. 15). Nos rituais primitivos em honra a Dioniso, as vítimas eram mortas pelo *sparagmós* e sua carne era ingerida crua (*omofagia*). Eurípides seguiu em suas tragédias esse padrão, utilizando-se dos elementos mítico-rituais do culto a Dioniso.

Figura 15. A morte de Penteu. Cerâmica ática de 480.



Fonte: foto do Kimbell Art Museum, Texas.

A crise em *As bacantes* envolve um conflito aberto entre a esfera humana (Penteu, o rei de Tebas) e a esfera divina (Dioniso que pretendia implantar seu culto na cidade). Há na peça relações dicotômicas, polarização típica de toda e qualquer tragédia grega, como masculino e feminino, homem e animal, homem e deus, espaço doméstico e natureza selvagem, realidade e ilusão. Tais valores opostos, em dados momentos da trama, parecem se unir, causando a destruição das diferenças de gênero, quer por meio da inversão de papéis das mulheres tebanas, que abandonam a passividade do espaço privado e doméstico do *oîkos*, para tornarem-se caçadoras, quer por intermédio da androginia de Dioniso, que possui características efeminadas.¹⁷⁸ Destroem-se, além disso, as diferenças entre gregos e bárbaros, já que Dioniso, nascido em Tebas, realiza seu culto com primazia na Ásia; entre homens e deuses, pois Dioniso foi concebido por uma mortal; e as diferenças entre homens e animais, por meio do comportamento selvático e bárbaro das bacantes. O interrogatório de Dioniso também é carregado de oposições entre dionisos e não-dionisos (v. 472), bárbaros e helenos (v. 482-483),

rituais diurnos e noturnos (v. 485), visível e invisível (v. 501) etc. O público ateniense foi convidado a retomar a crise de valores vigente na época entre o legado mítico e tradições religiosas e as novidades do racionalismo aliado ao movimento de secularização. Outrossim, foram também convidados a retomar acontecimentos históricos marcado pelos conflitos entre os seguidores de Dioniso e as famílias aristocráticas, que representavam a lei e a ordem social. Os opostos conduzem ao embate central da tragédia: o saber comandado pela razão humana e o conhecimento da essência do divino.

Penteu, na tragédia, associou os cultos e os rituais dionisíacos à quebra do comportamento civilizado e à permissividade em relação aos costumes da cidade. Dioniso, para o soberano, desencadeava em seus seguidores impulsos associados à sexualidade e à transgressão das leis, promovendo práticas de sacrifício animal e humano, cujos sangue deveria ser bebido, como forma de conexão do homem com os elementos da natureza. O culto a Dioniso atraiu, principalmente, camponeses e a camada mais baixa da população grega, o que não foi visto com bons olhos pela aristocracia grega, na medida em que a loucura e o excesso do culto poderiam ensejar rebeliões populares e o comprometimento da ordem social. O deus seria tido como inimigo do pensamento racional e da vida cívica na *pólis*, o que justificaria a luta de Penteu.

Acrescente-se, também, que Dioniso trazia insegurança e incertezas para a *pólis*. A imprevisibilidade das suas condutas e respectivas consequências incomodavam o poder estabelecido. Em primeiro lugar, Dioniso caracteriza-se como um deus errante, que não se fixava em nenhum lugar, pois como visto no prólogo da tragédia, chega a Tebas após percorrer caminhos distantes (v. 14 – 19). Em segundo lugar, Dioniso é um deus de muitos nomes. Na tragédia, é chamado de Brômio, Evoé, Baco. Essa multiplicidade de designações representa as diversas faces do deus. Ademais, é possível identificar o caráter duplo, já que Dioniso possui um sorriso ambíguo, do mártir e depois do destruidor; é macho, mas apresenta-se na peça com traços femininos, com “corpo escultural” (v. 453), “madeixas densas” (v. 455-456), cultivando o “brancor da tez” (v. 457) e encantos que cativariam Afrodite (v. 459). O duplo, como bem observado por Vieira (2010, p. 30), aparece em versos que descrevem a visão de Penteu¹⁷⁹, na saída do Palácio: “Afigura-se a mim que o sol dobrou, / Tebas também dobrou, cidade sete- / - portas, e, guia, tu me pareces touro, / os cornos projetando-se do crânio – / taurificado ou já eras, antes, fera?” (v. 918-922). A multiplicidade dionisíaca também aparece retratada nos versos finais da tragédia, quando o coro, formado pelas seguidoras de Dioniso, enfatiza que “Muitas formas revestem deuses-demos. / Muito cumprem à contraespera os numes. / Não

vigora o previsto. / O poro do imprevisto o deus o encontra. / Este ato assim conclui” (v. 1388 – 1389).¹⁸⁰

A própria identidade de Dioniso era ocultada pelo disfarce. É por esse motivo que Vernant entende não ser possível enquadrar Dioniso em nenhuma definição, já que ele está “ao mesmo tempo em todas e nenhuma, presente e ausente” (2000, p. 145). Dioniso, na tragédia, apresenta-se sobre diferentes naturezas, sendo a humana, a principal delas, como ocorre no prólogo da peça.¹⁸¹ A máscara é um dos elementos utilizados pelo deus para ocultar sua identidade e apresentar-se sob a forma humana.¹⁸² Ela envolve um aspecto duplo, contraditório e dialético da tragédia.

Penteu também se preocupa com o abandono massivo dos lares e das obrigações domésticas por parte das mulheres em prol do ritual dionisíaco: “nossas mulheres abandonam lares, / Fingindo-se inspiradas por Baco” (v. 216-217). Entendia o rei que as mulheres eram detentoras de um papel muito importante no âmbito da família e da casa. Agave, inclusive, faz menção a esse papel: “Por todas falo, mas por mim bem mais, / que abandonei, no tear, a minha roca” (v. 1235-1236). Não poderiam as mulheres, portanto, ocupar o espaço da cidade. Mulheres que figuravam em espaço público eram associadas, na Grécia antiga, à prostituição, o que reforça o pensamento de Penteu de que as mulheres que seguiam Dioniso e subiam às montanhas, estavam se entregando aos prazeres lascivos. A inversão das atribuições masculinas e femininas e a desordem criada pela vinculação da mulher ao espaço público, era considerada como causa de desarranjo social.¹⁸³

Dessa forma, para Penteu, Dioniso é imoral e irracional; seu culto representa perigo para a ordem social e desorganiza a cidade. Num período em que a religião estava sendo substituída pelo racionalismo e pela autoridade do rei, será que a tragédia procurou demonstrar ao público que a sacralidade não deveria mais ser considerada como um valor caro ao homem? Seria a pretendida emancipação do espectador histórico voltada para a impossibilidade de continuar a manutenção da aliança entre os deuses e os homens? A inserção de práticas como o *sparagmós* e a *omofagia* teria chocado o público, demonstrando que a religião dionisíaca já não poderia ser considerada benéfica ao corpo social e ao mesmo tempo incompatível com a religião cívica, o que justificaria a perseguição a Dioniso, como em outros reinos?¹⁸⁴

Na medida em que a tragédia se desenvolve perante o público, Penteu distancia-se da ideia de cidadania, revelando ataques de fúria contra Tirésias e Cadmo, sem demonstrar qualquer reverência aos deuses. Penteu e sua família duvidam da origem divina de Dioniso. O destino não só de Penteu, mas também de Agave que não educou seu filho de modo a honrar os

deuses, decorre do resultado lógico de suas ações. A *hamartia*¹⁸⁵ também consistia na circunstancia de que Penteu nem sequer atentou para o fato de seu nome ser um índice. *Penthéus* deriva do substantivo *pénthos* que significa sofrimento ou pesar. Como observa Vieira (2010, p. 32-33), se o soberano fosse mais atencioso ao jogo verbal não teria morrido. Com base nas lições de Dodds e Verdenius, Vieira entende que existe uma relação etimológica entre o nome do rei e o sofrimento, especialmente nos versos 367 (“Teu nome penoso aos teus só traz pesar: Penteu!”) e 508 (“Do nome teu, Penteu, pende o pesar”). Penteu também não se atenta ao nome de Dionisos e deus: *Dios*, “de Zeus” e *Dio-nisos*, de “filho de Zeus”, o que indicaria a sua origem divina.

Penteu incide num erro sobre a identidade do outro. A identidade de Dioniso aparece oculta durante toda a tragédia, mas, ao menos em dois versos, seria possível a Penteu encontrar a solução para o enigma: “Não o vês comigo, porque és um sacrílego” (v. 502) e “Injustificando-me, ao deus encarceras” (v. 518). O soberano não conseguiu interpretar essas passagens e identificar no profeta que interrogava o próprio deus.

Penteu também ignora outro aspecto essencial: ao negar o miracuroso nascimento de Dioniso, desconsidera que ele próprio teve uma ascendência sobrenatural, pois nascido de Agave e Equión, um dos cinco homens que brotaram dos dentes do dragão que Cadmo matou. O coro reage ao erro cometido pelo rei: “Blasfêmia desonrar deuses e Cadmo / Que os dentes do dragão semeou! Teu pai / É o Ofídio-Equión: tua própria estirpe ofendes?” (v. 263-265). Penteu, por outro lado, também não ouve o avô Cadmo, nem Tirésias, o adivinho. Ao reverso, faz acusações injustas a Tirésias e critica duramente a postura de Cadmo de referendar o culto a Dioniso.

Penteu é um rei impulsivo e violento. Pretende punir o sacerdote de Dioniso sem prudência, já que não obteve nenhuma prova acerca da sua imoralidade. O interrogatório, como se pode notar, não trouxe ao rei nenhum elemento de prova sobre as práticas lascivas com as mulheres tebanas. Ao final do interrogatório, quando determina a prisão do deus, Penteu o desafia: “Prendei-o nos estábulos equinos; / Que encare assim o breu da escuridão! / Pratica lá tua dança! Quanto às cúmplices / No cortejo nefasto, ou eu as vendo / Ou delas faço fâmulas ao tear. / Já chega de tam-tans e tamborim!” (v. 509-514).

O soberano não se atenta ao demoníaco do culto. Dioniso liberta as bacantes, causa um tremor de terra, ateia fogo na casa de Penteu e na tumba de Semele. Além disso, o sobrenatural manifesta-se na tragédia por meio do leite, do vinho e do mel que as bacantes faziam brotar da terra: “No solo / flui o leite, / flui o vinho, / flui o néctar do mel” (v. 143-144).¹⁸⁶ Todos esses milagres que provam os poderes do deus foram ignorados por Penteu. O rei também não percebe

que seus homens não conseguem capturar as bacantes, nem tampouco ouve as advertências do mensageiro sobre esse fato, que nas palavras deste último “supera o imaginável” (v. 667). Para Penteu, Dioniso não passava de “um forasteiro, um mago / impostor” (v. 233-234). Mesmo diante do terror das circunstâncias, preferiu recorrer às armas, convocando hoplitas para a expedição de caça (v. 809). Parece-me que, ao fazer menção ao mísero destino de Actéon, Eurípides pretendeu ressaltar a *hýbris* caracterizada tanto no caso de Penteu como no de Actéon pela insolência a um deus. A *hýbris* do soberano é evidenciada pelas seguintes passagens colhidas da tragédia:

TIRÉSIAS

Atenta, Penteu, peço-te:
 não penses que o poder é o dono do homem,
 tampouco creias – há doença nessa crença! –
 que saibas algo. Acolhe o deus em Tebas,
 liba, dionisa-te, coroa-te de hera!
 Dioniso não impõe moderação
 à mulher, frente à Cípris; na natura
 o moderar-se em tudo está presente.
 debes considerar que em bacanais
 não se corrompe quem é moderada (v. 309-318).

CADMO

Tirésias, filho, acerta ao criticar-te.
 Conforme a nós, aceita nossas normas! (v. 330-331)
 (...)

 Evita o seu sofrer! Coroado de hera,
 honra o deus em nossa companhia! (v. 341 – 342).

PENTEU

Insisto: o meu poder supera o teu (v. 505)

DIONISO:

Refreia o passo! Pisa calmo a cólera! (v. 647)
 (...)

 Escuta o meu conselho. Mesmo
 Maltratado, direi: contra um deus não
 Te armes! Calma! (v. 788-789)
 (...)

 Ainda podemos reverter o caso! (v. 802)
 (...)

 Sem recorrer à força, eu trago as fêmeas (v. 804)

CORO

Irreversível, Tânatos impõe
 Prudência ante o divino (v. 1003).

Esse conjunto de circunstâncias configuaram a *hamartia* e a *hýbris* de Penteu. A *Diké* aparece, dessa forma, como uma punição merecida. A aparição de Penteu travestido de bacante, no palco, seguramente passou aos espectadores a imagem do grotesco e do ridículo, a deploração do homem racional e as limitações do mundo material.¹⁸⁷ O coro, nesse sentido,

refere-se a Penteu como injusto e canta o merecimento e adequação da punição, fazendo com que o instinto de revolta do público fosse amplificado: “Reluz, ó Dike justiceira! / Porta-gládio, corta a goela / ao semi-deus, ao sem-lei, ao sem-dike” (v. 991-994 repetido no v. 1011-1014). E mais adiante: “Mas como a Moira-Morte executou / O injusto promotor de injustas causas?” (v. 1041-1042). A representação dessas consequências no palco teriam o condão de instruir o espectador histórico, gerando exemplos de conduta a não serem seguidos.

As questões da hereditariedade do castigo e da comunicação da falta também aparecem retratadas na tragédia, pois a insolência aos deuses era ingênita na família de Penteu. Cadmo, ao final da tragédia, no diálogo com Agave, reconhece que sua família não reconheceu a divindade: “A vós ele igualou-se, adverso ao deus, / que a todos nós reuniu num só castigo, / a vós e a ele, o palácio me arruinando, / e a mim, privado de um varão na estirpe. / O fruto do teu ventre agora vejo / morto, o pobre, tão torpe e tristemente!” (v. 1302-1303).

Dioniso pretendia fazer Penteu sofrer, porque almejava retribuir o golpe que recebera com outro golpe. Aparece ao público governado pela fixa ideia de vingança. O castigo imposto a Penteu, pelas mãos da própria mãe, trouxe ao público uma imagem intrépida e perturbadora. Imaginem Agave, com cabelos desgrenhados, vestida de bacante e sob o delírio báquico, carregando a cabeça do filho e oferecendo-a a Dioniso. O efeito no público deve ter sido algo extraordinário. Talvez, uma mescla entre a legitimidade do castigo, por ter Penteu agido com *hamartia* e *hýbris* e um sentimento de piedade ou de injustiça, como o assinalada por Cadmo: “Peno por teu Penteu enormemente! / Com miserandas mãos o executastes. / Aos deuses ofereces bela vítima, / e à festa nos convocas, eu mais Tebas. / Teus males eu lamento, os meus também. / O deus Rumor nos pune com justiça, / mas se excede, nascido no palácio” (v. 1244 – 1250).

A passagem do estado de ignorância para o conhecimento ocorre no exato momento em que Cadmo convence Agave acerca do que tem nas mãos: a cabeça do próprio filho Penteu, originando o despertar da memória. Com a concretização da catástrofe, realiza-se o sentido trágico aristotélico em sua plenitude. O não reconhecimento da religião dionisíaca por parte de Penteu serviu de pretexto para toda a fatalidade. O erro e a desmedida do soberano acarretam sua punição, estendida aos membros da família real. Nas lúcidas palavras de Agave: “Dioniso nos destruiu, entendo agora” (v. 1295). O arrependimento e o reconhecimento (*anagnorisis*)¹⁸⁸ das faltas por parte de Penteu, demonstra que o rei agiu mal, mas de maneira inconsciente, o que reduz o estado da sua culpa. Tal fato, quiçá, reduziria sua responsabilidade e realçaria o poder de Dioniso.

Revisitando a biografia de Eurípides, como elemento complementar à reconstituição da recepção inicial, se o considerarmos hostil ao racionalismo e ao sofismo, pretendeu fazer com que seu público enverede-se pela tradição religiosa e pelo respeito à divindade, por meio do culto, fazendo prevalecer o caráter sagrado e irracional da peça. Mas, se por outro lado, Eurípides confiasse no racionalismo, procurou demonstrar a secularização das tradições, a valorização do humanismo e do debate racional sobre os problemas da *pólis*, em prejuízo dos valores e crenças religiosas. Eurípides também pode ter sido um angustiado pelo grande enigma do mistério divino e por isso, em certas passagens da tragédia, parece crer nos deuses, noutras parece blasfemá-los. Não foi inteiramente fiel a Penteu, nem a Dioniso. Assim, a insensatez seria permanecer à margem do irracional. O “transracional” seria algo que ultrapassa a razão, para atingir uma realidade muito mais vasta, em que o racional também se insere.

A tentativa de harmonizar o irracional com a razão aparece bem nítida no discurso de Tirésias, que ao contrário do que costumeiramente ocorre em outras tragédias, ele não representa apenas o divino, mas inferioridade da natureza humana. Ao tentar racionalizar o nascimento sobrenatural de Dioniso, Tirésias procura aproximar a religião da razão:

No próprio fêmur Zeus o costurou.
E disso ris? Comigo aprende o belo:
Quando arrancou da chama do corisco
O deus infante, Zeus o pôs no Olimpo.
Hera do urânio-céu queria arrojá-lo.
Zeus contramaquinou qual faz um deus:
Um setor do céu seccionando, circum-
-térreo, fez e deu a Hera, qual penhor
Da querela, uma cópia de Dioniso (v. 286-294)

Dioniso, em algumas passagens, é retratado como benfeitor da humanidade e fonte de coisas boas. Tirésias, por exemplo, afirma que a humanidade se assenta sobre duplo pilar: a Terra ou Deméter, de quem provém o nutrimento seco e Dioniso, que trouxe ao mundo o sumo invento: o sumo da vinha, licor puro (v. 274-280). E prossegue o vate, proclamando as outras coisas boas trazidas ao homem pelo culto como o consumo da uva, “fármaco / inigualável contra a dor, oblévio / do diário dissabor, o sono de Hipnos” (v. 281 – 283). Dioniso é um deus benigno e terrível, como descrito pela tragédia: “Dioniso / ente terribilíssimo e gentil!” (v. 860-861). É, simultaneamente, benfeitor dos homens e detentor dos aspectos mais ocultos e aterrorizantes da vida. Eis o paradoxo de Dioniso.

Dioniso é um deus unificador, que encerra a razão e a loucura, o plano político e o religioso, o racional e o irracional, a vida e a morte, o pobre e o rico, o liberto e o escravo. Dioniso faz com que o homem supere as limitações próprias de sua natureza, por meio do delírio

mental, trazendo paz. Nesse sentido, Vernant ensina que a possessão dionisíaca é “capaz de fazer o homem reencontrar a saúde e reintegrar-se à ordem do mundo” além de, paradoxalmente, tornar-se um meio pelo qual ele pode escapar do mundo, saindo da condição humana e assemelhando-se ao divino, “a um estatuto de existência que as práticas cultuais correntes não podiam alcançar, mas que também não tinha nem lugar, nem sentido, no sistema da religião cívica” (2008, p. 339). Dioniso é um deus civilizador, pois inventando a vinha e o vinho, introduz nos homens “aquilo que os fez passar da vida selvagem à vida cultivada” (VERNANT, 2008, p. 350). Dioniso pode trazer, segundo o autor, a bem-aventurança do vinho, a alegria da festa, o prazer do amor e a felicidade do cotidiano, desde que “os homens souberem acolhê-lo, e as cidades, reconhecê-lo; assim como pode trazer infelicidade e destruição, se negado” (2008, p. 359).

Dioniso está relacionado ao poder político e à vida na cidade. Seus rituais, no período compreendido entre as guerras greco-persas e do Peloponeso, destinavam-se, dentre outras finalidade, a exaltar as glórias da *pólis*. Dioniso se conectava ao homem e à mulher. Ao homem por representar a imagem do falo, da virilidade e do poder e à mulher por meio de suas seguidoras, que promoviam um ideal oposto aos padrões da cultura grega. Conectando-se ao homem conectava-se, a um só tempo, ao cidadão e à própria vida democrática, permitindo que todos os cidadãos se misturassem nos cultos. A experiência do sagrado teria o condão de suspender a estrutura cotidiana da *pólis*, proporcionando a ela e aos cidadãos libertar das tensões sociais. Dioniso rompe as amarras sociais que prendem o cidadão ao caráter normativo da sociedade rigorosamente hierarquizada. Penteu parece compreender isso como um risco e uma subversão da ordem. A verdadeira sabedoria é libertadora, desconhecendo qualquer fronteira. Sem essa abertura, não há *pólis* nem poder político que sobreviva. Dessa forma, a consagração do deus faz dos seus seguidores seres humanos felizes. Creio que a peça possa também ter incutido na mente do espectador primeiro sérias reflexões no sentido saber se existe um espaço para o irracional dentro da bem estruturada e ordenada *pólis*.

Os atenienses viam a cidade de Tebas como um símbolo de atrocidades, submissão à tirania e ao poder racional. Em Tebas ocorre o incesto e o parricídio de Édipo, a morte simultânea de Etéocles e Polinices, o enterro de Antígone viva e o dilaceramento de Penteu por sua mãe Agave. Os olhos da plateia ateniense se sustentavam pela democracia e viam a vizinha Tebas como fonte de um poder autoritário e destruidor.

Os possíveis aspectos salutareis da religião dionisíaca poderiam ter incutido no espectador sincrônico uma dúvida acerca de quem estaria resguardado pelo direito: Penteu ou Dioniso? Penteu incide no erro trágico, é violento e age com desmedida. Dioniso não age de

acordo com a moral, com as leis e com a razão humana. Representa, portanto, a imoralidade e as forças instintivas da natureza.

Contudo, sendo um deus, é natural que Dioniso não respeite a moral e a lei humana. Nem mesmo a justiça ou razoabilidade do castigo poderiam ser exigida dele, pois não compartilha das aspirações e sofimentos humanos. Mas, em contrapartida, Dioniso será benéfico aos homens e à *pólis*, sempre que receber as devidas reverências. Para o rei, a experiência dionisiaca e sua peculiar visão do sagrado poderia causar prejuízos à *pólis*, subvertendo a ordem social. No entanto, a popularidade do culto dionisiaco poderia introduzir, no cotidiano da cidade, a igualdade entre todas as classes, já que o vinho é um dom oferecido igualmente a ricos e pobres.¹⁸⁹ As celebrações públicas dedicadas a Dioniso guardavam profundas ligações com a vivência democrática, tanto que Aristóteles, em *A política*, observou que Clístenes, quando quis fortalecer a democracia em Atenas substituiu os sacrifícios particulares por “festas religiosas celebradas em comum”, bem como criou meios para “misturar os cidadãos” (Livro VI, 1319b). O deus, assim agindo, estaria em consonância com a promoção dos ideais democráticos, o que confere a ele um papel político no contexto da *pólis*. A corroborar essa hipótese de leitura sincrônica, os versos 434 e seguintes da tragédia demonstram que o servo que captura Dioniso, um homem simples, pertencente à camada mais rasa da população tebana, se encanta com o deus em razão da sua mansidão, já que facilitou a prisão (v. 436-440) e, ainda, presta reverência a Dioniso, ao afirmar que “é pródigo / em prodígios” (v. 449 – 450), transferindo a responsabilidade pelo aprisionamento a Penteu: “O resto a ti compete.” (v. 450). O servo, com isso, demonstra ter a verdadeira sabedoria e a necessária ponderação de que carecia Penteu. Isso talvez justifique outra importante passagem do Coro: “Sabença não é sabedoria / pensar-se não-mortal” (v. 395-396). O conjunto dos conhecimentos do soberano não poderia ser traduzido como verdadeira sabedoria, igual à sabedoria devota do povo, que cultua e referenda Dioniso.

No verso 267, Eurípides empregou a palavra “sábio” (σοφός, *sophós*) e, segundo Vieira (2010, p. 34), ele não fez à toa, pois talvez tivesse em mente os sofistas. No verso 877, o coro questiona “Ser sábio, o que é?”, se encarregando, ele próprio, de responder:¹⁹⁰

É transcender o belo prêmio
aos mortais ofertado pelos deuses?
É impor mãos vencedoras
à testa inimiga?
O belo sempre agrada.
Moroso, mas certo,
o poderio divino move-se
pune o cultor da ignorância,

quem, com louco parecer,
não engrandece o nume (v. 877-887).

Com o objetivo de destacar a relevância dos ensinamentos do Coro, reforçando no espectador o pensamento de que sábio é aquele que se prende pela tradição religiosa e pelo respeito à divindade, Eurípides repete a mesma passagem, *ipsis literis* nos versos 897-901.

A representação da peça, também poderia ter inculcido no espectador histórico, o desejo de evasão da cidade. Segundo Romilly, o que os homens procuram, no culto de Dioniso, “é a fuga para outro sítio: a fuga para a montanha – quer dizer, longe da cidade, dos seus problemas, dos seus constrangimentos -, a fuga, também para longe de si mesmos; e que querem perder-se num contacto reencontrado com a natureza e o deus, no êxtase” (p. 141). A Guerra do Peloponeso gerou a “crise da cidade”, afastando Eurípides de Atenas, para, na longínqua Macedônia, escrever a tragédia nos últimos dias da sua vida. Na peça, o desejo de evasão é expresso nas palavras do Coro:

Pudera eu estar em Chipre,
ínsula afrodisíaca,
onde habitam Amores
fascina-corações;
ou em Pafos,
carente de interpérie, mas frutífera,
por cem bocas que jorram do rio bárbaro;
ou na Piéria pluribela,
sagrada encosta olímpia,
sede musical das Musas (v. 403-410).

Enaltecendo a natureza de lugares remotos e o desejo e evasão das bacantes para as montanhas onde o culto a Dioniso não seria perseguido por reis impiedosos, como Penteu, a tragédia parece revelar ao público um descontentamento pelas coisas da cidade. No contexto histórico, o desejo de evasão pode ser justificado pelo ambiente de desencanto provocado pela Guerra do Peloponeso (431 - 404), que teve como consequências o declínio de Atenas, o fim da vida cívica e o desgaste cultural e econômico da cidade. Acrescenta Romilly (p. 154-155), que em Atenas, tudo se desfez: Sócrates foi condenado à morte; o jovem Xenofonte partiu para servir no estrangeiro; Isócrates abriu sua escola, mas nunca falou perante a assembleia do povo; Platão sonhava em fundar algures uma cidade digna de chamar-se Atenas; e Demóstenes nunca parou de se lamentar, recordando em vão o sentido passado da grandeza.

Outro elemento biográfico que considero importante e que poderia auxiliar no descortínio, ao menos em parte, do efeito da tragédia sobre o público ateniense, consiste no fato de que o dramaturgo cortou relações com Atenas após a Guerra do Peloponeso, em razão dos

malefícios da guerra e do cansaço causado pela cidade e pelos sofistas, por quem, até então, simpatizava-se. Foi justamente por esse motivo, que terminou sua vida na Macedônia. Para Romilly, o intelectual que Eurípides era “ter-se-ia fatigado do intelectualismo” e “este culto, que se celebra longe das cidades, corresponde demasiado completamente à própria crise da cidade” (p. 148). A crise da cidade era uma crise de valores, decorrente do surgimento da sofística, na segunda metade do século V, que implicou a ruptura com a tradição mítico-religiosa: Dioniso passou a ser reinterpretado, de acordo com os interesses sóciopolíticos da *pólis*.

Quando, ao final da encenação da tragédia, ocorre a intervenção inesperada e oportuna de Dioniso, por meio do recurso do deus *ex machina*, ele dirige-se àqueles que duvidaram dos seus dons e prediz o futuro da família real tebana, que será expulsa da cidade. Neste momento, não haveria mais, entre os espectadores, nenhuma dúvida a respeito da divindade de Dioniso. A moral da história é ditada pelo próprio Cadmo - todos aqueles que desdenham dos deuses, devem, atentando para a morte de Penteu, acreditar na divindade: “Se alguém pretende sobrepor-e aos numes, / Que atente à morte dele, creia nos deuses!” (v. 1325-1326).

Os espectadores primeiros da peça, provavelmente, construíram Dioniso e Penteu pela imaginação, guiados pelas marcas que o poeta trágico deixou para a interpretação. Penso que, desde o início da tragédia, Dioniso tenha suscitado a simpatia dos espectadores, sobretudo quando ressaltou as trágicas circunstâncias do seu nascimento, o longo e vitorioso caminho que percorreu até chegar em Tebas e a difamação proferida por suas irmãs, que afirmavam que ele não era filho de Zeus. Ao reverso, Penteu foi arbitrário, conservador, excessivamente arrogante, mostrando desprezo pelos estrangeiros e mulheres, fazendo ouvidos moucos aos sábios conselhos dos anciãos tebanos, sendo indiferente à divindade de Dioniso. O coro evoca a vinda de Dioniso, Olimpo abaixo, para coibir “a *hýbris* do macho / sanguinário!” (v. 554-555). Aos olhos do público, Penteu representou a típica figura do tirano. O rei foi alvo de críticas por ter incorrido em *hamartia* e *hýbris*. No entanto, Dioniso, de igual forma, teria sido rotulado pelo excesso da sua vingança. Penteu, nos versos 810-816, afirma que empenharia seu tesouro para ver, sentado e em silêncio sob o abeto, as bacantes, um espetáculo que embora aflitivo, produzia prazer. O que o público capta é que Penteu também aparece como um deles, como um espectador guiado por Dioniso para o espetáculo (v. 1047)¹⁹¹ e, por meio desse recurso, aliado aos efeitos da catarse, Eurípides demonstra ao público, que, por vezes, também desempenha papel constituinte da ação, as implicações e os riscos de se reconhecer ou não o deus. A religião dionisiaca e o teatro habilitam o espectador a compreender a verdade por meio de uma forma simbólica.

7. LEITURA DIACRÔNICA

As tragédias gregas não se circunscrevem ao seu contexto, pois podem se relacionar com a história posterior, que constitui o conjunto de releituras e sua recepção estética. A leitura das tragédias gregas deve considerar não apenas o tempo de sua produção, mas também o distanciamento histórico e estético para que possam ser apreciadas em toda riqueza e profundidade.

A proposta teórica de Jauss considera que a história literária deve albergar tanto a recepção atual de um texto (*aspecto sincrônico*), como sua recepção ao longo da história (*aspecto diacrônico*), bem como a relação da literatura com o processo de emancipação e de experiência de vida do leitor (*concretização*). Jauss encampa como princípio fundamental do seu projeto historiográfico de literatura, a forma como as obras foram lidas e interpretadas por seus diferentes leitores ao longo da história. A primeira tese apresentada por Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, diz respeito à historicidade da literatura, que não “repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (1994, p. 24). A quinta tese, a seu turno, trata do aspecto diacrônico, ou seja, da recepção da obra literária ao longo do tempo, o que deve ser feito não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. Sob o aspecto diacrônico, portanto, é preciso considerar o experimentar dinâmico da obra por parte de seus leitores, bem como dos efeitos que daí resultam.

O cruzamento entre os horizontes sincrônico e diacrônico constitui o objeto da sétima tese, o que equivale dizer que, a recepção efetivamente histórica da literatura, deve levar em conta não apenas as sucessivas recepções de um texto, mas também a recepção em determinada época, especialmente em seu contexto de origem. Dessa forma, a tragédia grega se faz histórica não apenas porque foi produzida no século V, refletindo questões e problemas próprios do período clássico da história grega antiga, mas, sobretudo, pelo fato de poder ser novamente lida, relida e criticada, tornando-se atual a cada nova leitura. Foi nesse sentido que Jauss desenvolveu sua teoria da história da literatura: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (1994, p. 25).

Gerações ulteriores leitores atribuíram e continuam a atribuir aos textos das tragédias gregas novos sentidos e significados, delas extraindo ensinamentos para a atualidade. Dentro

da cadeia histórica da tragédia grega, é possível encontrar leitores que realizaram reconstruções de leitura sincrônica e leitores que adaptaram as obras ao seu tempo, de acordo com os respectivos repertórios ou interesses pessoais que podem determinar modos de leitura, com suas consequentes interpretações. No primeiro caso, como visto, os leitores devem recuperar e respeitar os elementos históricos, culturais e estéticos próprios do mundo grego, bem como os problemas específicos da época e as instituições e normas do direito então vigente, que funcionam como verdadeiros “limitadores textuais”. Já no segundo, o texto encontra-se subordinado ao leitor, podendo ocorrer, de modo consciente ou não, o emprego de anacronismos e alteração do sentido originário, objetivando a acomodação do texto aos interesses próprios do leitor ou de sua época. Não se trata, entretanto, de falsas interpretações, mas de modernização e atualização do sentido e significado da tragédia, por meio de recepções acumuladas no tempo.

A *aisthesis* a que Jauss se refere no ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”, chama a atenção para o valor cognitivo da consciência receptora que pode sempre renovar sua percepção e libertar-se do horizonte de origem da obra, multiplicando seus significados e adaptando-os ao contexto atual. Portanto, o leitor diacrônico, quando não reconstrói o sentido e significado original da tragédia grega de acordo com as condições histórico, culturais e estéticas de cada signo e marca imanente ao texto, pode atuar sobre ela atualizando, ressignificando e produzindo novos sentidos e percepções, de modo a adequá-la à sua própria realidade. É natural, assim, que as leituras e interpretações sofram mutações, considerando, sobretudo a historicidade da tragédia grega e das leituras que se sucederam à representação primeira. A própria estrutura aberta da tragédia grega possibilita a iteração do texto com o leitor de forma subjetiva, fazendo com que novos sentidos e significados venham a lume.

7.1 Cartografia da recepção

Em se tratando de leitura diacrônica ou histórica, não mais será considerada como instância receptiva reconstruída a coletividade, a plateia, mas o indivíduo, que em seu isolamento, promove leituras das tragédias gregas transcritas em livro, o modo mais comum através do qual, na modernidade, os leitores se debruçaram sobre os textos trágicos. Procurei me dedicar às leituras que consideraram o *enfoque ético-jurídico-político* das tragédias, ocorridas a partir do século XVIII e realizadas por grandes escritores e pensadores. Exclui

leituras de base psicológica ou psicanalíticas¹⁹², pois estranhas ao passado grego e à cultura clássica, já que motivações íntimas e subjetivas não guiavam as ações dos heróis trágicos.

Esclareço ter me dedicado primordialmente às leituras dualistas ou dicotômicas das tragédias, ou seja, aquelas focadas na dialética de opostos, bem como na contraposição entre direitos e deveres, das que são exemplos, no caso de *Prometeu prisioneiro*, as interpretações de Schlegel, Schelling e Marx que promovem a dualidade entre humanidade e divindade; no caso da *Antígone*, a interpretação hegeliana, realizada a partir da oposição entre família e Estado e a hölderliana, que enfatizou o embate genealógico entre a linhagem dos conselheiros e a linhagem tebana; e, no caso de *As bacantes*, as interpretações de Lesky concentrada na oposição entre o poder divino e humano; de Segal que abarca os paradoxos entre razão e desrazão, bom senso e loucura; e de Zeitlin que marcou a oposição entre gêneros masculino e feminino, podem ser considerados bons exemplos de leituras antagônicas da tragédia. Ademais, no caso específico de *As bacantes*, as leituras podem também se dividir em dois campos de interpretação: uma de carga antirreligiosa, de vertente cética acerca dos deuses e racionalista, portanto; e outra de natureza irracional, baseada numa possível conversão de Eurípides, no final da vida, ao dionisismo. Dentre as leituras que seguem a linha base racional, estão as de Verrall e Norwood. Por outro lado, dentre as leituras que privilegiam perspectivas religiosas e, por isso, não veem Dioniso como um impostor, encontram-se as de Jaeger, Dodds, Kitto, Winnington-Ingram e Foley. Entre os dois extremos, não deixarei de mencionar leituras temperadas, nem racionais, nem irracionais, como a de Lesky, Romilly e Pulquério.

As leituras e exegeses orientadas pelos critérios acima alinhavados, serão apresentadas seguindo a linha cronológica das publicações originais, salvo diante da necessidade de conferir coerência ao texto em virtude de leituras e interpretações que, inobstante temporalmente distanciadas, adotaram a mesma vertente de pensamento. O escopo primordial do mapeamento das leituras diacrônicas é demonstrar que a historicidade da tragédia grega ocorre no momento em que o leitor lê o texto, na medida em que a historicidade da literatura nada mais é do que atualização e construção de conhecimentos e experiências de vida.

7.1.1 *Prometeu prisioneiro*

Cada geração de leitores, conferiu à tragédia *Prometeu prisioneiro*, novos sentidos e interpretações. O embate entre o obstinado titã e o tirano inflexível, faz com que os leitores oscilem entre a justeza do castigo infringido ao titã e a crueldade da pena.

Na Antiguidade, o mito de Prometeu foi descrito por Hesíodo e aparece na *Teogonia* que conta a história de Prometeu, assim como em *Os trabalhos e os dias*, onde o mito é complementado. Prometeu é descrito como o titã que roubou o fogo de Zeus para entregá-lo ao homem. Em razão do castigo aplicado por Zeus ao titã e a seus protegidos, a humanidade passa a viver em um mundo de terríveis males e sofrimentos, onde apenas os homens honestos e trabalhadores sobrevivem. O dramaturgo Ésquilo, em sua peça teatral, descreveu o titã como o grande benfeitor da humanidade. Ainda na Antiguidade clássica, temos *Protágoras*, de Platão, que conta, em um dos seus diálogos, como o homem e todas as raças mortais foram criadas por Prometeu e seu irmão Epimeteu e *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio, onde Prometeu aparece associado ao homem por tê-lo criado, a partir do barro, à imagem dos deuses. Esse papel central de Prometeu na criação do homem, durante a antiguidade romana tardia, acabou sendo utilizado para fins de representação da criação de Adão no simbolismo bíblico¹⁹³, sendo o detalhe mais significativo adicionado ao mito na Antiguidade. No mais, não houve por parte dos pensadores e poetas da Antiguidade, nenhum contributo de relevo ao mito e à peça de Ésquilo.

Durante a Idade Média, a tragédia de Ésquilo passou a ser lida no contexto da luta entre o pensamento cristão contra a mitologia clássica. Tentativas houveram no sentido de que o mito fosse assimilado pela nova fé e, nesse sentido, Prometeu foi visto como uma espécie de Cristo, pois o sofrimento do Cáucaso, não raro, era associado à Paixão de Cristo. Prometeu aparece na *Genealogiae deorum gentillium* (*Genealogy of the Pagan Gods*), escrito a partir de 1360 por Boccaccio, onde é retratado como uma invenção dos pagãos para explicar a criação divina. Ele distingue duas versões de Prometeu: a primeira, como o verdadeiro deus, em razão de ter formado o homem da lama da terra; a segunda, como o próprio titã, que por meio dos seus ensinamentos tornou os homens civilizados. Ao imaginar esse segundo Prometeu, Boccaccio move-se das fontes medievais em direção ao humanismo Renascentista. Em Camões, Prometeu foi retratado como o culpado pelas guerras, na medida em que foi a partir do fogo que se fabricaram as armas: “Trouxe o filho de Jápeto do Céu / O fogo que ajuntou ao peito humano, / Fogo que o mundo em armas acendeu, / Em mortes, em desonras (grande engano!)” (Canto IV, 103).

No Renascimento, o titã foi lido como o herói do conhecimento, um libertador que se revoltou contra a opressão e o despotismo do soberano. Em 1566, Jean Bodin, no *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (*Method for the easy comprehension of history*) rotulou Prometeu como o grande promotor da civilização. Giordano Bruno, na *Cabala del Cavallo*

Pegaseo, de 1585, (*The Cabala of Pegasus*) inseriu Prometeu em uma atmosfera de revolta, vendo-o como um homem voltado exclusivamente para a conquista.

Durante o século XVII, as leituras e interpretações do mito de Prometeu não contribuíram com muitas novidades. Verificou-se, nas palavras de Trousson, sintomas de “uma decadência, de um definhamento, tanto na frequência da utilização da lenda, como na originalidade das interpretações” (p. 159). Francis Bacon, em 1609, na *De Sapientia veterum* (*On the Wisdom of the Ancients*), defendeu a ideia de que, graças ao crime de Prometeu, a civilização técnica e científica se desenvolveu, contudo, ele coloca o homem no centro do universo, dotado de inteligência e sabedoria e o fogo como o recurso material que possibilitou o progresso técnico. Outra leitura de caráter inovador, especialmente em termos sociais, é a de Hobbes. No Capítulo X, 3, do *De Cive* (*Do cidadão*, 1642), Hobbes trata da liberdade, da necessidade de estabelecimento de um governo estável e da religião, fazendo menção a Prometeu, visto como símbolo da rebelião, condenada pelo autor em nome da ordem política. Por meio da invenção humana, representada por Prometeu, as leis e a justiça foram imitadas da monarquia e, como um fogo removido de sua órbita natural, a multidão se fundiu numa pessoa civil, a que se deu o nome de aristocracia ou democracia.

Em 1773, Goethe escreveu *Prometheus*, um drama em que Prometeu, para alcançar sua liberdade, se rebela contra os deuses isolando-se dos demais titãs, de si mesmo e de todo o universo. Declara, com isso, sua própria autonomia e a potência dos homens frente aos deuses. Considera-se a obra como um fragmento¹⁹⁴, que se inicia com a recusa de Prometeu a uma oferta feita por Hermes, o mensageiro de Zeus: o titã reinaria sobre a Terra desde que respeitasse e reconhecesse o poder dos deuses. Prometeu recusa veemente a proposta, pois para ele os deuses não são onipotentes nem eternos, pois sujeitos ao destino. Prometeu transmite ensinamentos aos homens e a Pandora explica o mistério do amor. O fragmento, segundo Trousson, termina com a associação do amor com a morte: “ambos oferecem ao homem o êxtase supremo, a partir do qual tudo apenas pode descrever e recomeçar” (p. 256). Para Trousson, na primeira parte da obra, predomina um Prometeu criador e outro revoltado e na segunda, um Prometeu educador e um Prometeu “fundador e legislador da sociedade” (p. 257). O Prometeu goethiano representa o símbolo do poeta criador, do artista genial que expressa o mundo por si só, sem a ajuda de ninguém. A diferença central da leitura de Goethe reside no fato de que Prometeu é metaforicamente comparado ao homem, como nas narrativas do Novo Testamento.

Segundo Trousson (p. 376), Schlegel, em seu *Prometheus* (1797), homenageia a dignidade humana, descrevendo Prometeu como símbolo da liberdade. Seu crime consiste em

dar à humanidade existência livre. Já em *Courses of Lectures on Dramatic Art and Literature*, uma coleção de análises acadêmicas de dramaturgos e suas peças, escrita em 1808, pelo crítico alemão, *Prometeu prisioneiro* é considerado como “a representação da constância sob sofrimento” (the representation of constancy under suffering; p. 112), em um drama que “abrange o mundo, o Olimpo dos deuses e a terra dos mortais” (still embraces the world, the Olympus of the gods, and the earth of mortals; p. 112). Schlegel entende que o titã representa a própria imagem do homem, em seu desejo de elevação:

Pois Prometeu não sofre de um entendimento com o poder pelo qual o mundo é governado, mas expia sua desobediência, e essa desobediência consiste apenas na tentativa de dar perfeição à raça humana. É, portanto, uma imagem da própria natureza humana: dotada de uma visão miserável e ligada a uma existência estreita, sem um aliado, e sem nada para se opor aos poderes combinados e inexoráveis da natureza, mas uma vontade inabalável e a consciência da elevação.¹⁹⁵

Em 1839, Karl Marx, na *Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro*, após glorificar os méritos da filosofia epicurista, em razão do seu caráter libertador da consciência humana, enfatiza que Prometeu exerce o mister filosófico de aversão a todos os deuses: “A confissão de Prometeu ‘[numa palavra, odeio todos os deuses]’ é sua própria confissão, seu próprio dito contra todos os deuses celestiais e terrenos que não reconhecem a autoconsciência humana como divindade suprema” (p. 23).

A separação entre a humanidade e a divindade, foi retomada em 1842, por Schelling, na obra *Historical-Critical Introduction to the Philosophy of Mythology*, em que se referiu a Prometeu, como o exurgimento da compreensão do destino humano autônomo, bem como da rejeição dos deuses.

As leituras de Schlegel, Marx e Schelling têm em comum a circunstância de atribuírem a Prometeu a qualidade de grande herói do progresso, bem como símbolo da autonomia humana face à vontade e opressão dos deuses. Nota-se que, depois dos românticos, Prometeu “é a humanidade lutadora, o espírito indômito que, num corpo-a-corpo com Deus e o Mal, faz com que os céus se desmoronem e engrandece a aventura humana até as dimensões do infinito” (Trousseau, p. 390). Eles abriram as portas para leituras influenciadas pela ciência e pelo objetivismo.

Hegel, na *Fenomenologia do espírito* (1807), ao descrever o mito prometeico, rotula Prometeu como “amigo dos deuses novos” (p. 190), ao se referir ao auxílio prestado pelo titã na vitória dos deuses de Zeus; bem como “benfeitor dos homens”, pelo fato de entregar-lhes o fogo, conferindo-lhes, desse modo, “a possibilidade de cuidar da satisfação das suas

necessidades, do desenvolvimento das artes técnicas etc.” (p. 190). Sob essa segunda faceta, Hegel interpreta Prometeu como o fundador da civilização e da cultura, aquele que deu aos homens a ciência e a tecnologia para sua satisfação.

Na modernidade, Prometeu foi muito venerado pelos poetas românticos. Goethe e Byron dedicaram inúmeros poemas ao titã.¹⁹⁶ Percy Shelley¹⁹⁷, em 1820, escreveu um drama lírico intitulado *Prometeu desacorrentado* (*Prometheus Unbound*), orientado pelo idealismo e romantismo briânico prevalecente em seu tempo. Shelley admite a dívida da sua leitura à versão do mito de Ésquilo, bem como à tradição poética grega. Conta-se que Shelley era contrário ao caráter dramático do enredo e à reconciliação entre o oprimido e o tirano, por isso, alterou o final da trilogia de Ésquilo para que a liberação de Prometeu somente ocorresse após a queda de Zeus.¹⁹⁸ O Prometeu de Shelley representa uma resposta aos erros das revoluções e mudanças econômicas que atingiram a sociedade de seu tempo, assim como a defesa do livre arbítrio diante da opressão.

A tragédia de Prometeu já foi associada à paixão de Cristo e ao seu sofrimento e morte na cruz. Sob essa orientação cristã, Edgar Quinet, em seu poema “Prometeu” (1838), aproxima o mártir do Gólgota do mártir Cáucaso. Quinet transforma o Prometeu de Ésquilo “em um profeta que anuncia o fim do politeísmo grego e o advento de uma nova religião; deformando o mito, Prometeu seria um precursor pagão de Jesus” (SILVA, p. 304) e termina seus versos com a libertação do titã pelos Arcanjos Miguel e Rafael, que o acolhem entre os eleitos. A concepção Prometeu-Cristo de Quinet é típica dos poetas românticos. Por meio dela, Prometeu e Cristo, prefigurados, exurgem como aliados da humanidade contra o despotismo metafísico, sucedendo Jeová “cruel e caprichoso, responsável pelo mal e, por isso mesmo, inaceitável pela razão” (TROUSSON, p. 367). O Cristo prometeano de Quinet assemelha-se ao Prometeu de Shelley no que tange ao embate entre um Jeová autocrático e um Cristo de amor.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1872), como fervoroso inimigo das divindades, defende que Prometeu, a quem denomina “artista titânico”, mantinha a atrevida crença de que podia “criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno” (2007, p. 63). Ésquilo, ao escrever Prometeu, colocou “o mundo olímpico nos pratos da balança da justiça” (2007, p. 63). Na sequência, traça um paralelo entre o pecado original e o mito do titã, ressaltando a necessidade de um sacrilégio imposta àqueles que aspiram ao titânico. Nietzsche também vale-se da dualidade Apolo-Dioniso para definir o Prometeu de Ésquilo, salientando que o Prometeu esquiliano nada mais é do que “uma máscara dionisíaca”, ao passo

que, no profundo pendore para a justiça, Prometeu se aproxima a Apolo, constituindo sua dupla essência, “a um só tempo dionisiaca e apolínea” (p. 66).

A partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as leituras de *Prometeu prisioneiro* ganharam ares de instabilidade, fruto da decadência dos mitos e da própria tragédia grega e das incertezas entre a humanidade e o divino, entre a ciência e a religião. O individualismo heroico, o culto da expansão do “Eu” e a reivindicação de um direito de liberdade e de acreditar apenas em si próprio, gerou dois Prometeus: o Prometeu de Carl Spitteler e o Prometeu de André Gide. Spitteler, publicou em 1881, uma epopeia em prosa denominada *Prometheus and Epimetheus*. Na narrativa em versos, Epimeteu foi incumbido pelo anjo de Deus de governar o seu povo, aceitando uma consciência coletiva voltada para o bem geral no lugar de sua consciência individual. Prometeu, por outro lado, permanece solitário e fiel à sua alma. Nota-se um embate entre a consciência coletiva ou os valores morais consagrados pela tradição e a libertação individual. Ao destacar diversos erros cometidos por Epimeteu durante seu reinado, deixa clara as consequências decorrentes da falta de conhecimento sobre os elementos mais profundos da alma. Spitteler procurou, por intermédio de Prometeu, dar uma resposta espiritualidade individualista e aristocrática, aos problemas da época, pregando a distância dos demais seres humanos, ressaltando o culto do “Eu”. André Gide abordou o mito de Prometeu de forma metafórica e sarcástica, mostrando em *Prometeu mal-agrilhado* (1899), o titã como fabricante de fósforos que ao final saboreia a águia que lhe importunava num banquete:

Um dia, no alto do Cáucaso, Prometeu se deu conta que suas correntes o ancilosavam, levantou-se e foi passear num boulevard em Paris. Ao entrar num bar, onde a regra, instituída pelo garçom, era arrumar os clientes sempre em mesa de três, com uma placa diante de cada um indicando nome e profissão, Prometeu informou que era fabricante de fósforos (*apud* JABOUR; TOURINHO, p. 20).

Gide apresenta uma reflexão a respeito da luta de cada ser humano para preservar seus próprios valores individuais. Quando o Prometeu gideano devora a águia, ele reencontra a liberdade, lançando um brado à libertação das consciências e a insubordinação aos valores impostos pela sociedade. Apesar disso, Gide não defende a liberdade absoluta e anárquica, pois sabe que a ação humana deve ser responsável.

Lesky, em *A tragédia grega* (1896), retratou Zeus, na peça, como “o tirano, novato no poder, que pune desmedidamente um delito, pois é isto que vem a ser, sem dúvida, o roubo do fogo na ordem cósmica, e que se esqueceu da ajuda anterior” (p. 133). Lesky atribuiu a Prometeu a invenção de todos os bens culturais humanos: “construção de moradas, emprego

dos animais domésticos, exploração de minérios, medicina, astrologia, tudo isso deu aos homens”, elevando-os “de um estado em que vegetavam qual animais a uma existência digna” (p. 134). Esse relato estaria entrelaçado com o pensamento sofista sobre a origem da cultura humana.

O helenista alemão Jaeger, em *Paidéia* (1936), entendeu que o trabalho e os sofrimentos teriam sido evidenciados por Hesíodo “como causa a sinistra ação de Prometeu, o roubo do fogo divino, que encara do ponto de vista moral” (p. 95). Prometeu, para Jaeger, encarna “o destino da humanidade” (p. 209). A leitura de Jaeger acena para o fato de que somente pela dor e pelo sofrimento o homem pode chegar ao conhecimento. A concepção do roubo do fogo encerra “uma ideia filosófica de tão grande profundidade e grandiosidade humana, que o espírito do Homem jamais a poderia esgotar” (p. 310). Prometeu representa, dessa forma, a “heroica audácia espiritual” do homem. Jaeger celebrou o titã “pelos benefícios que trouxe à humanidade, ajudando-a no seu esforço para passar da noite ao dia por meio do progresso e da civilização” (p. 311). Ensinou, por fim, que Prometeu representa o “espírito criador” da cultura, ao enfatizar que o fogo, “essa força divina, torna-se símbolo sensível da cultura” (p. 313). Concluiu sua leitura da tragédia no sentido de haver em *Prometeu prisioneiro*, o sentido da “harmonia de Zeus”, de que “os desejos e pensamentos humanos nunca poderão ultrapassar, e à qual, em último recurso, também a titânica criação da cultura humana terá de submeter-se” (p. 314).

Albert Camus, em *O homem revoltado* (1951), ao analisar o que denomina de “revolta metafísica”, ou seja, a revolta do homem contra sua criação e condição, teceu algumas considerações sobre o titã Prometeu:

Alguns dos traços prometeicos podem ainda ser encontrados na história revoltada que vivemos: a luta contra a morte (“Libertei os homens da obsessão da morte”), o messianismo (“Neles instalei as cegas esperanças”), a filantropia (“Inimigo de Zeus... por ter amado demais os homens”). Mas não se pode esquecer que o “Prometeu portador do fogo”, último termo da trilogia esquiliana, anunciava o reino do revoltado perdoado (2011, p. 33).

Já em “Prometeu nos infernos”, um ensaio inserto em *Núpcias, o verão* (1954), Camus visualizou a impossibilidade de separar a arte e o belo da máquina, o que considerou ser o grande dilema da civilização contemporânea:

(...) o homem atual é aquele que, em massas gigantescas, sofre sobre a estreita superfície da terra, o homem privado de fogo e de alimento, para quem a liberdade não passa de mero luxo que pode esperar; e para esse homem o problema não pode residir tão-somente em sofrer um pouco mais, assim como para a liberdade e suas

derradeiras testemunhas a questão não pode ser apenas a de desaparecer um pouco mais. Prometeu, por sua vez, amou os homens o bastante para ser capaz de dar-lhes, a um só tempo o fogo e a liberdade, as técnicas e as artes. Hoje, a humanidade só necessita das técnicas e só a elas dá importância. Revolta-se de dentro de suas máquinas, considerando a arte e tudo o que ela pressupõe como um obstáculo e um estigma de servidão. O que caracteriza Prometeu, ao contrário, é que ele não pode separar a máquina da arte. Julga possível libertar, concomitantemente, os corpos e as almas. O homem atual acredita na necessidade de libertar o corpo em primeiro lugar, ainda que o espírito deva morrer provisoriamente (1979, p. 93).

Kitto destaca o embate entre Zeus, como equivalente de poder e ordem e Prometeu, que representaria a inteligência. Ambos precisam fazer concessões e assimilar algo, antes de se reconciliarem numa ordem cósmica perfeita. Como leitor e estudioso da tragédia grega, também destaca as adaptações e apropriações feitas por Ésquilo para compor *Prometeu prisioneiro*. Enfatiza que o mito de Prometeu, em Hesíodo, apresentava um titã menor, que simplesmente roubou o fogo para dá-lo aos mortais. Ésquilo, por seu turno, “transformou-o num deus que tinha dado ao homem tudo que o distinguia da criação bruta e lhe dava possibilidades de se medir com Zeus” (p. 195) Dessa forma, toda a atenção da peça gira em torno de Prometeu e tudo acontece em função do titã, o que gera o efeito de olhar “sempre a partir das personagens menores para o herói” (p. 109).

Raymond Trousson dedicou um alentado volume (520 páginas), intitulado *Prometeu na literatura*, escrito em 1976, sobre a evolução do drama do titã na literatura europeia, desde a Antiguidade até a Era dos filósofos e do Prometeu dos românticos. Não se eximiu de apresentar sua leitura da tragédia de Ésquilo. Para Trousson, Prometeu, na peça, incorpora um ideal de justiça. Nela, o dramaturgo, formulou as “exigências do direito em nome da sua consciência religiosa” (p. 23). Dessa forma, Trousson entende que a tragédia esquiliana identifica a moral com a fé e, por esse motivo, em Ésquilo, não se pode admitir que “o direito se encontre de ambos os lados, simultaneamente: a justiça é absoluta, não se divide porquanto é dada de uma vez por todas” (p. 23). Afirma que Prometeu é o “iniciador de toda a civilização” (p. 28). A tragédia tem como ponto de partida um “conflito de direitos, que a incontinência de ambas as partes irá fomentar e tornar irreduzível” (p. 34). Ésquilo admite a revolta, mas ela somente seria possível “até o momento em que passem a vigorar a harmonia e a continência” (p. 37). Em resumo, “o drama de Ésquilo não é a tragédia da revolta humana. Nele, a oposição entre homens e deuses é feita de diferenças e não de hostilidades. A liberdade e a vontade do homem deverão ser temperadas pelo temor e pelo respeito para com os Imortais” (TROUSSON, p. 38).

Walter Benjamin, no ensaio “Para uma crítica da violência”, aborda o tema da violência e suas relações com o direito e a justiça. Observa que a relação elementar de toda ordem jurídica é a de meios e fins e que a violência só pode ser procurada na esfera dos meios. Dessa forma,

entende a violência como um meio para fins justos ou injustos. Após estabelecer uma separação entre os dois direitos: o direito natural e o direito positivo, conclui que o direito natural objetiva, pela justiça dos fins, a legitimação dos meios, ao passo que o direito positivo tem por escopo garantir a justiça dos fins por meio de meios legítimos. Na sequência, Benjamin concentra sua leitura da tragédia prometeica na violência e no poder de Zeus, como tirano, como elemento crucial para a instauração do direito:

Quão pouco tal violência divina era, no sentido da Antiguidade, a violência mantenedora do direito através do castigo, fica patente nas lendas em que o herói, por exemplo, Prometeu, desafia o destino com digna coragem, luta contra ele, com ou sem sorte, e não é deixado pela lenda sem a esperança de um dia trazer aos homens um novo direito (p. 147).

Para Benjamin, o sistema jurídico deriva de um poder mítico, que em sua forma arquetípica, é mera manifestação dos deuses. Benjamin ainda traça uma distinção entre o poder mítico, de onde deriva o direito e o poder divino, que é destruidor do direito. O direito é visto por Benjamin (p. 134 e ss.) como violência mítica metamorfoseada, o que considera ser o traço demoníaco do direito. Trata-se de uma leitura que considero relevante para fins de se analisar as peculiaridades do direito em governos autoritários.

Dodds (*apud* PEREIRA, 1998, p. 411), entende que, na tragédia, Prometeu representa o saber sem o poder e Zeus o poder sem o saber, já que exercia o domínio por intermédio das divindades auxiliares Poder e Força. Já o helenista inglês Winnington-Ingram (1983) entende que a teimosia de Prometeu é equivalente ao rigor de Zeus.

Lloyd-Jones (1990) criticou aqueles que promovem leituras educativas ou pedagógicas da tragédia e que não se enveredam pelo viés dramático. Entende que Ésquilo não seria nem a favor nem contra Zeus e teria concebido o deus dos deuses da mesma forma que Hesíodo, como Justiça ou *Diké*.

Romilly (p. 63) entende que *Prometeu prisioneiro* é a única peça de Ésquilo em que o princípio da justiça divina não é afirmado e nem confirmado. Prometeu “é claramente apresentado como vítima de um Zeus soberano, que não pratica justiça” (p. 64). A tragédia, para a helenista francesa, constitui “um grande grito de dor, que soa como uma acusação” (p. 64). O protesto é parte integrante do estilo de Ésquilo e releva uma aspiração de justiça. O descontentamento com o otimismo simplista também integra o estilo de Ésquilo. Romilly (p. 64) defende a ideia de que, embora Zeus não seja um deus justo, Prometeu também não estava isento de culpa. Explica que a peça de Ésquilo revela uma espécie de grandeza trágica, na medida em que “os sofrimentos de Prometeu e os de Io, ambos situados para lá do humano,

ambos inevitáveis e, no entanto, prometidos a uma ordem que lhes dará um sentido, representam em tamanho natural a condição de todo aquele que não seja deus soberano” (p. 65).

Vernant e Pierre Vidal-Naquet interpretam a peça como uma “tragédia do mundo dos deuses”, em que Zeus “é tirano e Prometeu, escravo, mas um escravo senhor do tempo, capaz de impor a Zeus essa repetição do crime que caracteriza os Atridas e os Labdácidas: ontem Crono contra Urano; em seguida, Zeus contra Crono; amanhã, o filho de Zeus contra seu pai” (2008, p. 229). Observaram, contudo, que essa relação entre o tirano e o escravo é muito mais complexa do que se pensa, pois o par “Zeus-tirano” e “Prometeu-escravo” se reencontram entre os deuses. Além disso, Prometeu não é um escravo qualquer, por opor-se à servidão voluntária de Hermes, o criado do tirano. Prometeu é definido pelo autor como “deus-adivinho”, “deus-médico”, “intermediário entre os imortais e os homens” (2008, p. 231 e 238). Para Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2008, p. 239), se aflorariam na tragédia as relações entre o poder e o saber e entre a função política e a função técnica. Em outra obra, *O universo, os deuses, os homens*, Vernant acrescentou que Prometeu “possui um espírito de rebelião, esperto e indisciplinado, está sempre pronto para criticar” (2000, p. 60). O estatuto de Prometeu “se aproxima das criaturas humanas, pois estas também são ambíguas, têm um aspecto de divindade – no início dividiam a vida com os deuses – e ao mesmo tempo um aspecto de animalidade, de bestialidade” (2000, p. 61). O titã teria ensinado as técnicas e a vida em sociedade e anunciou à única personagem humana da tragédia, Io, qual seria seu destino. Dessa forma, enfatiza que o fogo prometeico é “um fogo ‘técnico’, um processo intelectual, que demarca a distância entre animais e homens, e consagra o caráter dos homens como criaturas civilizadas” (2000, p. 67). Em todo caso, Prometeu exerce a função de mediador na tragédia, já que “é posto entre o céu e a terra, a meia altura de um penhasco, entre dois extremos” (2000, p. 77). Já em *Mito e pensamento entre os gregos*, Vernant entendeu que Prometeu, na tragédia de Ésquilo, “parece especialmente encarregado de repartir os quinhões, de distribuir a cada um sua parte” (1990, p. 318). Ao se opor ao projeto de Zeus de repartir os privilégios entre os diversos deuses e fixar os níveis em seu império, Prometeu torna-se o único a pensar na raça humana. Enquanto o titã é visto como o grande benfeitor e amigo da humanidade, Zeus, para Vernant, representa a “antiga divindade soberana de um tempo passado”, a “tirania de um poder político que não é regulado pela lei”, bem como “tudo o que é desumano no mundo, que esmaga o homem ou contraria seu esforço laborioso e sua obra” (1990, p. 323).

Podlecki realiza uma leitura historicista da tragédia e vê no *Prometeu prisioneiro* um terreno fértil para encontrar personagens históricos da sua época de produção. Em outras palavras, a tragédia estaria vinculada ao seu tempo e, com base nisso, acredita que Ésquilo

apresentou o retrato alegórico de um tirano na tragédia. Para Podlecki (p. 111), o dramaturgo recorreu a verdadeiros tiranos que ele conhecia ou ouviu falar, associando suas características a Zeus. Além disso, Podlecki (p. 119) entende que Prometeu foi castigado em razão de sua sapiência e qualidades excepcionais e sugere haver no *Prometeu prisioneiro* a presença da luta de Temístocles contra a tirania, um líder político que Ésquilo admirava. Nesse sentido questiona-se “ao moldar seu Zeus ultra-titânico no final de sua carreira, talvez não tenha refletido - ainda que por acaso - influências a que ele havia sido exposto décadas antes pelo político que tanto admirava?”¹⁹⁹

A leitura de Hall fundamenta-se na intensidade do sofrimento trágico das personagens, na medida em que Prometeu e Io, vítimas do tirano, são colocados diante de outras personagens e do público enquanto modelos de identificação, ou seja, de um sofrimento cujo núcleo pode-se intuir, sem que desse conhecimento se tenha encontrado qualquer possibilidade de evitá-lo. Nas palavras da autora, Prometeu “é o protótipo em um sentido não só de todo sofrimento trágico, mas de outro de todo espectador: ele é de tudo sabedor, consciente do significado de seu tormento e, ainda assim, totalmente incapaz de evitá-lo”.²⁰⁰ O conhecer do sentido trágico seria para o titã absolutamente inútil. A compreensão de Prometeu é divina, mas “sua vulnerabilidade física ao confinamento e tortura o faz parecer muito humano” (his physical vulnerability to confinement and torture make him seem all too human; 2010b, p. 230).

7.1.2 *Antígone*

Antígone tem sido uma das tragédias mais estudadas e interpretadas nas mais diversas áreas do conhecimento. Desde a sua primeira encenação, muitos filósofos, literatos e juristas escreveram sobre ela, como Goethe, Hölderlin, Hegel, Kierkegaard, Heidegger e, até mais recentemente, Steiner. A fortuna crítica sobre *Antígone* é realmente muito vasta quando comparada às outras duas tragédias objeto desta tese. Como bem ilustra Carpeaux, *Antígone* “anda pelos séculos, sombra comovente, e em tempos de tirania volta ao palco para consolar-nos, fortalecer-nos pelo exemplo” (p. 652).

Pode-se dizer que a primeira leitura polarizada de *Antígone* surgiu na Antiguidade, com a *Retórica*, de Aristóteles, a qual fornece um importante contraponto entre lei natural e lei comum. Eurípedes também teria escrito uma peça chamada *Antígone*, entre os anos de 411 e 406. Os fragmentos que sobreviveram não revelam grande parte do enredo, entretanto, conforme Huddilston (p. 185), Aristófanes de Bizâncio (257 - 185), filólogo e crítico grego,

relatou que a peça de Eurípides diferenciava-se da obra de Sófocles, pelo fato da participação de Hemon no enterro de Polínicês; pelo casamento de Hemon e Antígone; e, finalmente, por terem um filho chamado Maion. Uma quarta diferença, demonstrada pelos fragmentos remanescentes da peça, refere-se a uma intervenção dionisiaca no final da trama (Eurípides, 2008, p. 156). Astidamas, o jovem, outro poeta trágico da Grécia antiga, em 341 também teria produzido uma *Antígone*, perdida com a ascensão do Império Romano. Durante a Idade Média, as interpretações de *Antígone*, assim como as demais tragédias da Antiguidade, foram conduzidas pelos filósofos e padres da igreja sob a batuta do pensamento cristão. Após a Idade Média, com o renascimento do drama clássico, a figura de Antígone foi associada à de Joana d'Arc e, da Revolução Francesa à era napoleônica, a heroína foi representada pelos escritores como símbolo do martírio político ou religioso.

Hölderlin, além de tradutor foi intérprete renomado de *Antígone*. Em sua tradução e pensamento sobre o drama, inserto na obra *Tragédias de Sófocles* (1804), procurou acentuar as ambiguidades do texto sofocleano, tornando-as palpáveis para a nossa época e cultura.²⁰¹ Segundo Rosenfield²⁰², Hölderlin foi o primeiro a “decifrar um possível sentido desse desajuste entre as estruturas míticas arcaicas e as formas modernas do pensamento clássico, cívico e racional da pólis grega” (2016, p. XXI). Sófocles, para Hölderlin, articulou com extrema maestria aspectos religiosos do pensamento grego arcaico, privilegiando o papel das emoções, com os dilemas democráticos do Estado contemporâneo. Além disso, conferiu um novo olhar sobre a personagem Antígone, restituindo a ela interesses mundanos e seu orgulho de herdeira simbólica da dinastia dos Labdácidas. Hölderlin confere a Antígone o título de “rainha” e ressalta “uma série de detalhes que realçam a rivalidade genealógica entre o tio (da linhagem dos conselheiros) e a sobrinha (descendente direta da linhagem dos reis de Tebas)” (ROSENFELD, 2016, p. XXII). Em sua análise interpretativa da tragédia, expõe o conflito entre a questão religiosa e a política estatal, apresentando o problema sucessório de forma implícita. Antígone, para Hölderlin, “não é apenas uma jovem qualquer que enfrenta a proibição do enterro com piedade exemplar. Ela é uma princesa, a última de sua linhagem, que se coloca entre o usurpador e a coroa” (ROSENFELD, 2016, p. XXIII). Rosenfield complementa que o próprio coro de anciãos se refere a Antígone como “a última raiz”, que em união com Hemon, representaria a possibilidade de dar continuidade à linhagem dos Labdácidas (2016, p. XXV-XXVI). Em seu estudo sobre a leitura de Hölderlin, Rosenfield afirma que as informações do contexto histórico da obra reforçam tal interpretação, já que na época de Sófocles, existia um instituto jurídico que assegurava um estatuto particular à filha de um chefe defunto, que recebia o nome de o *epiklerado*, o qual permitia a continuidade de uma linhagem real quando o soberano

não tivesse prole masculina (ROSENFELD, 2016, p. XXIII). Dessa forma, o *epiklerado* garantia à filha o direito de partir um sucessor para o seu pai morto, assegurando, assim, a continuidade da linhagem e do poder. Creon teria obrigação de casar Antígone, sob este regime, com seu mais próximo parente, Hemon, seu filho. Tais elementos justificariam o porquê o soberano tratava Antígone com tamanha rispidez. Além do conflito familiar e político, público e privado, haveria também em *Antígone* uma questão dinástica em jogo, notadamente sobre quais valores prevaleceriam no futuro governo de Tebas, o que foi percebido por Hölderlin como a chave da tragédia sofocliana.

No final do século XVIII e início do século XIX, Goethe e Schelegel apresentaram *Antígone* como exemplo de justiça absoluta, sobretudo pelo fato de agir em conformidade com as leis mais antigas; Creon apenas realçaria essa imagem por meio de sua *hamartia*, consistente na tentativa de imposição da sua vontade. Assim, para Goethe e Schelegel, Antígone estaria certa e Creon errado. Em Goethe, Antígone “não desempenha mais do que um papel limitado” na reflexão que o autor alemão faz do teatro trágico (STEINER, p. 64). No texto “As pinturas de Filostrato”, escrito entre 1813 a 1818, Goethe refere-se a Antígone:

Irmã de heróis, irmã heroica! Com um joelho em terra, segura e envolve o irmão morto que, tendo perecido em combate contra a cidade natal, estava condenado à decomposição insepulta. A noite esconde o seu acto magnânimo, a lua ilumina o seu desígnio. Pega no irmão com uma dor muda, a sua forma e a sua pessoa fazem-nos confiar em que será capaz de sepultar aquele herói de gigantesca estatura. Ao longe vêem-se os assaltantes mortos, cavaleiros e montadas, espalhados no chão.

Solene sinal, uma romãzeira cresce sobre a sepultura de Etéocles; adiante, vêem-se duas chamas que ardem uma em frente da outra, num sacrifício aos mortos; repelem-se as duas mutuamente. Pelo seu sumo cor de sangue, o fruto significa a origem assassina, pela sua estranha aparência, as chamas significam o ódio dos dois irmãos que permanece inesgotável até mesmo na morte (*apud* STEINER, p. 68).

Segundo Schelegel, o retrato feminino de Antígone “é caracterizado por grande austeridade, e é suficiente por si só para pôr um fim a toda a representação sedutora do fascínio grego, que ultimamente tem sido tão universalmente atual.”²⁰³ O descontentamento de Antígone quando Ismene, sua irmã, se recusa a participar do seu ousado plano; a maneira dura pela qual repele Ismene; seu silêncio e discursos contra Creon, os quais o levam a executar seu édito tirânico, “mostram toda a firmeza de propósito da mente mais masculina” (*display all the steadfastness of purpose of the most masculine mind*; p. 128). Dessa forma, Schelegel ressalta as qualidades de Antígone, enfatizando que Sófocles pintou o adorável afeto da disposição feminina em um único verso, quando ela responde à afirmação de Creon, de que Polinices era

um inimigo do país dele: “Meu amor irá com o teu, mas não o meu ódio” (My love shall go with thine, but not my hate; p. 128).

Kierkegaard, no ensaio “The Tragic in Ancient Drama Reflected in the Tragic in Modern Drama”, inserto em um dos seus primeiros livros, *Either/or*, de 1843, buscou, mediante um delicado equilíbrio dialético entre a pena e a dor, condensar o trágico antigo e o moderno em *Antígone*. Ele explica o fenômeno trágico pelo conceito de contradição entre as duas forças que se apresentam em rota de colisão na tragédia. O trágico antigo caracteriza-se pela tristeza e melancolia, ao passo que, o trágico moderno, pela angústia e desespero. Para demonstrar sua tese, o filósofo dinamarquês reescreve a história de Antígone como uma “Antígone moderna”, que conhecendo os crimes do seu pai, mergulha na angústia e no desespero. Dessa forma, Antígone aparece semelhante ao herói antigo, ancorado em uma culpa trágica, por ser filha do incesto entre Édipo e Jocasta, mas, de igual modo, assemelha-se ao herói moderno, por ser consciente e reflexiva para transmutar sua pena em dor. A leitura primordial de Kierkegaard sobre *Antígone* não apresenta uma dicotomia interna, mas externa, na medida em que traça um paralelo entre a tragédia antiga e a moderna ou entre o homem antigo e o moderno. Kierkegaard, ao diferenciar a tragédia antiga da moderna, ressalta que na primeira, “a ação em si tem um elemento épico” (the action itself has an epic elemento; p. 143), em razão de “o mundo antigo não tinha subjetividade refletida” (the ancient world did not have subjectivity reflected itself; p. 143), pois mesmo que o indivíduo se movesse livremente, ele esbarrava em certos determinantes substanciais, como o Estado, a família ou o destino. Nas palavras do autor, “a queda do herói, portanto, não é resultado apenas de sua ação, mas também é um sofrimento, enquanto na tragédia moderna a queda do herói não é realmente sofrimento, mas é uma ação”.²⁰⁴ Na tragédia moderna, ao contrário, não existe elemento épico, já que o herói “permanece e cai inteiramente em suas próprias mãos” (stands and falls entirely on his own deeds; p. 144).

Hegel, ao contrário de Hölderlin, Goethe e Schlegel, apresenta uma leitura bem mais complexa, por envolver múltiplas oposições que aparecem interconectadas na tragédia. *Antígone* é uma tragédia fundamental no universo de pensamento de Hegel e, portanto, aparece em muitos dos seus escritos, dentre os quais, destaco dois: a *Fenomenologia* (1807) e o *Curso de estética* (1835). Na primeira obra, Hegel considera o mundo grego como a mais bela harmonia ética, na medida em que os cidadãos eram regidos tanto por leis divinas, no âmbito familiar e por leis humanas, sob a tutela do Estado. Era, pois, a família que sustentava o Estado, ao fornecer novos indivíduos para a vida política e para a guerra. O Estado, por outro lado, deveria garantir a devolução dos mortos às suas respectivas famílias. A decisão de Antígone de sepultar seu irmão, para Hegel, objetivava justamente o exercício de um dever ético, respaldado

na religião, na família e na lei divina. Por outro lado, reconhece tratar-se de uma decisão subjetiva, pois adotada interiormente por um indivíduo que reivindica o exercício de um direito em sociedade. Apesar de ser uma ação subjetiva, Hegel entende que a questão pertence ao campo da consciência e, por isso, da moralidade. A consciência ética de Antígone a teria orientado para o dever de enterrar seu irmão. Optou pela lei divina em detrimento da lei humana. Entretanto, não foi sua vontade que permitiu essa escolha, mas a “essencialidade ética”, que não admite nenhum conflito, sendo para a consciência “algo imediato, inabalável e imune à contradição” (p. 320). A escolha de Antígone convolou-se em culpa que, para Hegel, consiste em “escolher só um dos lados da essência, e em comportar-se negativamente para com o outro; quer dizer, em violá-lo” (p. 324). O resultado de se infringir a lei humana é inevitável: o rompimento da “bela harmonia”. A tragédia sofocliana nada mais representa do que a tensão entre família e Estado que se manifestava no mundo grego.

Já em *Curso de estética*, Hegel ensina que há em *Antígone* um embate entre a lei divina e a lei humana, entre os deuses de baixo, venerados por Antígone e os deuses do Olimpo, que Creon invoca como protetores da cidade, entre o princípio feminino e a lei masculina. A ação das personagens trágicas seria determinada por “forças universais que regem a vontade humana e se justificam por si mesmas” (p. 647). São, em outras palavras, forças de igual potência e diametralmente opostas. Hegel também enfatiza o conflito entre dois conjuntos de princípios igualmente caros e importantes à sociedade grega, ao defender a ideia de que *Antígone* representa a contradição entre os valores morais da cidade, encarnada por um homem, Creon, e os valores morais “naturais” aos quais Antígone, na condição de mulher, defendia. O filósofo alemão considera que o confronto entre Antígone e Creon expressa o conflito entre Estado e família, homem e mulher, deuses olímpicos e subterrâneos. O escopo de Antígone é o interesse da família, ao passo que o de Creon é o bem-estar da *pólis*. A heroína, nesse sentido, apela para as leis dos deuses e o rei para a lei pública do Estado. Segundo Hegel, embora cada personagem tenha seu objetivo individual, age em nome de um interesse universal: “Antígona, Creonte etc. têm em vista fins individuais é certo, mas o substancial, que constitui o conteúdo patético dos seus atos, é legítimo e justificado e tem por isso um interesse universal” (p. 622-623). O que move Antígone são as leis divinas, que determinam o dever de sepultar os parentes. Creon, por sua vez, é movido pela lei do Estado, que impede o sepultamento e a concessão de honrarias fúnebres aos traidores da cidade. Ambos defendem leis que consideram absolutas. Para Hegel, partindo da premissa de que tanto Antígone como Creon arrogam-se representações da totalidade, negando reconhecimento à pretensão oposta, o conflito se torna inevitável:

Como só enxerga bem de um lado, e mal do outro, essa consciência que pertence à lei divina só vê do outro lado a violência do capricho humano, enquanto aquela que se atém à lei humana só vê do outro lado a obstinação e a desobediência do indivíduo que insiste em ser sua própria autoridade. Pois as prescrições do governo têm um significado universal e público, exposto à luz do dia; a vontade da outra lei, contudo, é examinada no escuro das regiões inferiores, e em sua existência externa manifestasse como a vontade de um indivíduo isolado que, como se contradiz ao primeiro, constitui um ultraje brutal (p. 253).

Como se pode notar, Hegel claramente assume o modelo de leitura polarizada da tragédia, ao identificar dois mundos que serão destruídos por meio do confronto, resultando no final trágico. Antígone pretende cumprir a lei divina e defender a família e os laços de amor fraterno; Creon busca o bem da cidade, por meio da aplicação da lei que proíbe o funeral de traidores. Ambas as pretensões, para Hegel, são justas e legítimas. Dessa forma, ele sustenta que tanto Creon como Antígone, ao defenderem princípios fundamentais, estão certos, mas sendo inflexíveis e fechados na defesa desses princípios, cometem um erro.

George Eliot, em 1856, no ensaio “The Antigone and its Moral”, interpretou a tragédia como representação do “antagonismo das alegações válidas”. A autora afirma que o conflito trágico em Antígone se dá quando “dois princípios, ambos igualmente válidos, entram em guerra” (Two principles, both having their validity, are at war with each; p. 364). Onde quer que a força, o intelecto de um homem, ou senso moral o põe em oposição com as regras que a sociedade sancionou, é renovado o conflito entre Antígone e Creon. Para Eliot, o ponto de virada da tragédia não seria, como se afirma, o argumento de reverência pelos mortos e a importância dos ritos sagrados do enterro, mas o conflito entre estes e a obediência ao Estado. Aqui está a colisão dramática: o impulso de piedade fraternal, que se alia com reverência aos deuses, se choca com os deveres da cidadania.

Bachofen (1861) entende que há em *Antígone* o conflito “pai-filho” no diálogo entre Creon, o representante do princípio autoritário no Estado e seu filho Hemon, que lhe censura o despotismo e crueldade contra Antígone. Conflito de igual natureza, segundo o autor, já estava presente em *Édipo rei*, na qual Édipo mata seu pai Laio e também em *Édipo em Colono*, tragédia em que Édipo expande seu ódio terrível contra os filhos, Etéocles e Polínice. O antagonismo e a hostilidade entre pai e filho devem ser compreendidos como uma investida da derrocada ordem matriarcal contra a vitoriosa sociedade patriarcal.

A partir do século XX, *Antígone* passou a ser utilizada como forma de dar significado ao imenso panorama da história contemporânea. As duas grandes guerras e as revoluções que a precederam, fizeram florescer novas leituras sobre *Antígone*, sobretudo aquelas que

proporcionavam a resistência a regimes totalitários e uma familiaridade reconfortante em um mundo incerto.

Jebb, em *Essays and Addresses*, uma coleção de ensaios publicada em 1907, afirma que *Antígone* apresenta um conflito entre a lei do Estado imposta com excessivo rigor e uma afeição natural colocada acima das leis. Para Jebb, Creon estaria certo na letra e errado no espírito; já Antígone estaria certa no espírito e errada na letra. Assim como Creon que ultrapassou o limite devido quando, em seu edito, infringiu a lei divina, Antígone superou os limites ao desafiar o edito.

Heidegger, em 1935, na *Introdução à metafísica* (“A delimitação do ser”, cap. 4), realizou uma leitura de *Antígone* orientada pela preocupação em compreender a experiência grega do ser. O filósofo alemão viu em Antígone o signo da transgressão. Antígone assumiria para si mesma a essência do ser inquietante, com conotações de violência e prepotência.

Jaeger (*Paidéia*, 1936) entende que o conflito entre a lei do Estado e o direito familiar presente sobretudo em Hegel, não consiste no problema que é colocado com ênfase máxima na peça para idealizar a oposição entre as duas personagens principais. Nem mesmo a *hýbris* e a desmedida se encontram no centro da obra sofocliana. *Antígone* nos dá a compreender “o afundamento do herói na dor trágica; em vez de colocá-lo judicialmente na injustiça, o que faz é revelar de modo patente, em naturezas nobres, o caráter iniludível do destino que os deuses impõe aos homens” (p. 331). Sófocles teria demonstrado a autêntica grandeza humana de suas personagens, inclusive de Antígone, “pela completa destruição da sua felicidade terrena ou da sua existência física e social” (p. 331).

Reinhart, em sua obra *Sófocles* (1947), critica as categorias que desde Hegel se procurou enquadrar *Antígone* (família contra o Estado, liberdade pessoal contra o destino, indivíduo contra o Estado) por serem critérios limitados ou muito amplos. Para Reinhart, a tragédia representaria a transcendência divina que é permanente e Creon a imanência humana e condicional. A colisão, portanto, seria entre uma ação ou poder perene e outra ação ou poder transitório. A seus olhos, não haveria conflito de normas, já que não haveria certo ou errado, justo ou injusto, mas duas dimensões do homem, que se unem pelo *daemon* (δαίμων) ou dimensão patológica e demoníaca do indivíduo.

Albert Camus, em *Homem revoltado* (1951), ao atacar os crimes praticados em nome da revolta, condenou a conduta de Antígone, classificando-a como uma “revolta reacionária”: “A própria Antígona, se é que se revolta, o faz em nome da tradição, para que os irmãos encontrem descanso no túmulo e para que os ritos sejam observados. De certa forma, trata-se nesse caso de uma revolta reacionária” (p. 33).

A leitura de Kitto baseia-se no duplo alicerce adotado por Sófocles para escrever *Antígone*, com a estrutura de um díptico, ou seja, uma contraposição de Antígone com a irmã, Ismene, de um lado e, de outro, com Creon. Ismene, para Kitto é “doce, tímida, submissa e acomodada, é o oposto de Antígona”, por seu turno, Creon “em sua oposição ferrenha à filha de Édipo, reforça nesta uma reação de obstinada resistência” (p. 60). Dessa forma, segundo Kitto, Antígone e Creon “se completam e não é possível compreender inteiramente a situação de um sem considerar a do outro” (p. 60). Eles têm alguns traços em comum e estão tenazmente ancorados em suas razões e sofrem suas conseqüências: “Pois que força teria a figura de Antígona sem a do rei contra qual ela se afirma? O mesmo se diria de Creonte. Não fora a obstinação da jovem em sepultar Polinices seu édito teria sido cumprido” (p. 60).

Knox, em *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (1964), defendeu a ideia de que o confronto apresentado pela tragédia é “muito mais do que um confronto de herói verdadeiro com um falso” (much more than a confrontation of the true hero with the false; 1992, p. 75). De fato, o conflito apresentaria, para o Knox, questões políticas e religiosas da mais elevada importância. As ações de Antígone e de Creon, no entanto, aparecem pautadas tanto por motivações políticas como religiosas, de modo que colocar um como defensor apenas de questões religiosas e outro como defensor de questões unicamente políticas, representaria uma leitura muito simplista da tragédia: “O desafio de Antígona à cidade é uma ação tanto política quanto religiosa, e a exposição do corpo feita por Creonte deriva de convicções tanto religiosas quanto políticas.”²⁰⁵

Lesky, em *Tragédia grega* (1966), concorda com Goethe, Schelegel e Eliot no sentido de haver em *Antígone* um conflito polarizante entre Creon e Antígone, fato que, aliás, é ratificado pelo próprio texto sofocliano. Entende, contudo, que Antígone representa a inviolabilidade das leis não-escritas e divinas, contra as quais a *pólis* nunca deve se opor. Mas Creon não representa de forma alguma a vontade da cidade que se mantém unânime ao lado de Antígone. Por esse motivo, a desgraça se abate sobre Creon e a cidade. A prevalência das leis divinas sobre as humanas é defendida por Lesky ao afirmar que “as leis eternas são confirmadas pelo sacrifício de Antígone, que as considerou dignas de dar a vida por elas, e pela ruína moral de Creon, que lutou contra elas” (p. 158).

Vernant e Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia antiga* (1972), entendem que a antinomia existente em *Antígone* não opõe a religião pura por parte de Antígone e uma irreligiosidade completa por parte de Creon ou mesmo um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, uma religião familiar “puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *phíloi*, centrada no

lar familiar e nos mortos” e, de outro, uma religião pública “em que os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado” (p. 18). Para os helenistas franceses, esses dois domínios da vida religiosa podem conduzir a um conflito irresolúvel. Acrescentam que das “duas atitudes que a Antígona põe em conflito, nenhuma, em si mesma, poderia ser a boa, sem admitir a outra, sem reconhecer justamente aquilo que a limita e a contesta” (p. 19).

Winnington-Ingran, no ensaio “Creon and Antígone” (1980, p. 117-149), após enfatizar que *Antígone* é uma peça singularmente difícil de ser compreendida e, ao mesmo tempo, a mais representada e bem sucedida nos tempos modernos, ressalta que a obra apresenta duas tragédias se desdobrando simultaneamente: a tragédia de Antígone e a tragédia de Creon, sendo que grande parte dos intérpretes dividem-se entre a heroína e o soberano. Winnington-Ingran interpreta *Antígone* como uma tragédia essencialmente sofocliana e entende que o castigo atinge tanto a arrogância de Antígone como a de Creon.

Romilly, em *A tragédia grega* (1982), interpreta *Antígone* como uma tragédia de deveres opostos: de um lado, temos um ato solidário e, do outro, uma repressão baseada na autoridade. É dessa oposição que decorre uma série de outras oposições e que correspondem às quatro grandes cenas da peça: “cada cena opõe duas personagens, cada cena oferece um contraste. No início, Antígona opõe-se à irmã, Ismena. No fim, Creonte opõe-se ao filho, Hemon, depois ao adivinho, Tirésias. No meio, do verso 441 ao 525, Creonte opõe-se a Antígona” (p. 84). Haveria, portanto, para a helenista francesa, um conflito central que comanda a peça e que dinamiza, para cada uma das duas personagens principais, um ou mais conflitos com as outras. Esses conflitos auxiliariam o interprete a precisar os princípios e valores que motivam as ações de cada personagem. Os princípios de Creon “giram em volta da cidade e da dedicação que ela exige: é precisamente por isso que proibiu que se sepultasse Polinices, que tinha atacado esta cidade” (p. 85). Por outro lado, os princípios de Antígone “são os grandes princípios morais que têm os deuses como garante” (p. 85). Conclui que o conflito entre Antígone e Creon não se limita ao embate dos deveres familiares contra a razão de Estado, mas a uma série de pares de deveres: família e Estado, humanidade ou autoridade, religião ou obediência às leis.

Seguindo a linha de leituras polarizadas da tragédia, Steiner, em *Antígonas* (1984), enfatiza que *Antígone* apresenta “cinco conflitos universais”, que consistem no “confronto entre os homens e as mulheres; entre os velhos e os jovens; entre a sociedade e o indivíduo; entre os vivos e os mortos; entre os homens e (os) Deus(es)” (p. 280). Esses conflitos, segundo Steiner, “não são negociáveis”, já que todos os polos em conflito “definem-se a si próprios através do

processo conflitual por que definem os seus outros” (1995, p. 280), gerando a sensação de estarmos, em muitos momentos, diante de um “diálogo de surdos” (1995, p. 298). Para o autor, entretanto, falar de “colisão” e “embate” seria recorrer a um termo monista e, portanto, inadequado, razão pela qual enfatiza que os polos em conflito “encontram-se e misturam-se nas contiguidades do amor, dos laços de parentesco, da participação e a comunhão de grupo, do trabalho, da memória e do culto” (1995, p. 281). Isso quer dizer, nas palavras de Steiner, que “as constantes do conflito e da intimidade positiva são as mesmas” (p. 281):

Quando o homem e a mulher se encontram, opõe-se um ao outro do mesmo modo que se unem. Os velhos e os jovens procuram uns nos outros a dor da memória e o simétrico reconforto do futuro. A afirmação anárquica da individualidade dá-se na intersecção com as imposições da lei, com a coesão colectiva do corpo político. Os mortos habitam os vivos e, por seu turno, esperam a visita destes últimos. O duelo entre homens e (os) deus(es) é o mais amorosamente agressivo que a experiência conhece. Na física do ser humano, a fissura é também fusão (1995, p. 281).

Após analisar minuciosamente cada uma das dialéticas em conflito: de gênero (1995, p. 283-292); de gerações (p. 292-297); da consciência individual e do bem público (p. 297-315); da vida e da morte (p. 315-319); e do mortal e do divino (p. 319-330), conclui que o enfrentamento entre Creon e Antígone é “necessário e insolúvel”, produzindo variações que chegam até os dias de hoje. É esse caráter intemporal do conflito que “nos convida a assimilarmos a condição do homem nesta terra à condição trágica” (1995, p. 330).

A filósofa estadunidense Nussbaum, em *A fragilidade da bondade* (1986), interpretou o embate entre Antígone e Creon como uma descrição de valores plurais e incomensuráveis, destacando a ambição humana de assenhorar-se da fortuna pela simplificação do comprometimento com o valor. É nesse sentido que Creon “vê as pessoas amadas como funções do bem cívico, produtores substituíveis de cidadãos” e Antígone, de outro lado, os vê como “mortos, ou servidores-colegas dos mortos, ou objetos de completa indiferença” (p. 56). O conflito entre Antígone e Creon estaria pois, representado por dois mundos práticos e estreitamente limitados ou duas estratégias de fuga e simplificação. As personagens menores como Hemon e Ismena demonstrariam maior complexidade humana, quando comparadas às personagens principais. Em resumo, Nussbaum entende que *Antígone* seria “uma peça sobre a razão prática e as maneiras como a razão ordena ou vê o mundo”. A tragédia terminaria “com a asserção de que a sabedoria prática (to phronêin) é o elemento mais importante do bem viver (eudaimonía, 1348-9) humano”, sendo também “uma peça sobre ensinamento e aprendizado sobre a mudança pessoal de visão do mundo, sobre a perda do domínio daquilo que se afigurava como verdade segura e o aprendizado de uma sabedoria mais etérea e fugidia” (p. 44-45).

Segal conduz sua leitura da tragédia no sentido de que o sofrimento de Antígone pode pertencer primariamente a intensas emoções familiares limitadas ao âmbito do lar, “mas também pode ser visto no contexto de um mundo natural aberto a poderes numinosos” (but it is also viewed against the backdrop of a natural world open to numinous powers; p. 5). Assim, o conflito subjacente à tragédia, segundo a leitura e interpretação de Segal, pode se referir ao embate entre céu e terra ou entre o mundo humano e divino:

A caverna na qual ela está imersa é ela mesma o reino sombrio de Hades e a câmara nupcial de sua união com seu ouro sombrio. A planície exposta onde ela realiza o ritual de aspersão de poeira sobre o corpo do seu irmão é coberta por uma tempestade de poeira sufocante que enche o céu como “uma tristeza do paraíso”; e essa conjunção de terra e céu, mundos humano e divino, antecipa os presságios nos altares e no ar que Tirésias pode ler como sinais de um mundo perturbado.²⁰⁶

Para Segal (1998, p. 2000), Creon estaria estreitamente relacionado à noção de Terra como espaço político totalmente sob seu controle e um significado de Terra que envolve os deuses de cima e os de baixo, as prerrogativas e o culto aos mortos e o reconhecimento da interconexão de todas as partes do mundo, dos céus ao mundo inferior.

Hall, após enfatizar que a instabilidade é a principal falha de Creon, considerando-o como “o exemplo perfeito do tipo de personagem trágico que Aristóteles descreveu como ‘consistentemente inconsistente’ (the consummate example of the type of tragic character Aristotle described as ‘consistently inconsistent’; 2010b, p. 306) e que seu decreto foi aprovado autocraticamente, em “atitude dominadora em relação às opiniões dos outros” (domineering attitude towards the views of others; 2010b, p. 307), entende que “a peça questiona profundamente a distinção entre a atuação de Creon como figura pública e como homem de família.”²⁰⁷ Enfatiza que Creon não consegue manter esses dois mundos separados, sendo que a tragédia demonstra que “eles estão tão interligados quanto os cadáveres de Antígone e Haemon, preso em uma bizarra caricatura de um abraço nupcial” (they are as intertwined as the corpses of Antigone and Hemon, locked in a bizarre travesty of a nuptial embrace; 2010b, p. 308). Haveria, nesse sentido, um forte apelo da peça “para que tanto os políticos quanto os pais ouçam vozes dissidentes” (for both politicians and parents to listen to dissenting voices; 2010b, p. 308). É, em sua concepção, a tragédia mais explicitamente política de Sófocles.

Em *O clamor de Antígona*, Butler recorre aos ensinamentos de Hegel e às leis do parentesco de Lévi-Strauss, para sustentar que a tragédia representa o conflito entre as leis de parentesco e as leis do Estado. Antígone, na sua visão, representaria uma ameaça para as leis de organização do parentesco, por carregar consigo relações incestuosas, na medida em que é

filha e irmã de seu pai e acenaria, com seu discurso, para uma possível relação incestuosa com o irmão Polinices. Antígone, ademais, romperia as regras estatais por meio da condição feminina, na medida em que “a feminilidade não age politicamente; pelo contrário, constitui uma perversão e privatização da esfera política, uma esfera governada pela universalidade” (p. 60). Ensina não ser “o tabu do incesto o que interrompe o amor que os membros da família sentem um pelo outro, mas sim a ação do estado, envolvido com a guerra” (p. 61). Creon defenderia normas civilizacionais que coloca o Estado acima da instituição familiar, com o objetivo de evitar que a maldição e as relações incestuosas parem sobre a cidade. Tal escopo seria resultado da “sedimentação das práticas sociais” (p. 40). Ao final da sua leitura, Butler propõe uma reflexão sobre o incesto e os modelos de relações familiares, ressaltando o problema da aceitação pelo Estado:

A releitura de Antígona conduzida pela teoria psicanalítica pode questionar a ideia de que o tabu do incesto legitima e normaliza o parentesco como base na reprodução biológica e na heterossexualização da família. Embora a psicanálise tenha insistido que a normalização é invariavelmente interrompida e frustrada por aquilo que não pode ser ordenado por normas reguladoras, ela raramente abordou a questão de como novas formas de parentesco podem surgir e, de fato, surgem em função do tabu do incesto (94-95).

Ost entende que os interesses de Antígone e Creon não devem ser analisados em oposição, mas de forma dialética. Creon valoriza as necessidades da cidade de modo bastante restrito, ignorando uma série de fatores relevantes ao bem coletivo, sobretudo ao não ouvir os clamores dos outros. Antígone, por sua vez, ora demonstra comportamentos animais e, em outras oportunidades, conduta compatível com a dos deuses. Dessa forma, para Ost, as pretensões de Creon e de Antígone são simultaneamente justas e injustas. O embate entre as citadas personagens também expressaria o conflito entre a razão de Estado e a objeção de consciência. Nesse sentido, Ost analisa a questão da resistência ao poder, questionando a validade do decreto de Creon, pois a proibição de prestar homenagens fúnebres, afeta à esfera religiosa e familiar, poderia não fazer parte do poder legiferante do Estado. O jurista belga entende também que a apreensão de Antígone, ao contrário do defendido por alguns estudiosos, não se encontra ancorada na lei natural, mas em leis de origem divina. Explica que “a posição de Antígona é clara: o *nomos* político só tem validade dentro do quadro traçado pelas *nomima* divinas e imemoriais” (p. 196). Portanto, para Ost, o debate sobre a justiça surge de maneira muito complexa na tragédia, já que Creon e Antígone defendem suas pretensões baseadas em valores agregados de justas e injustas.

7.1.3 As *bacantes*

Desde a primeira representação de *As bacantes*, a peça ocupou um lugar especial dentre os dramas gregos. Referências dispersas à tragédia sugerem que ela foi constantemente revivida nos palcos áticos. Em *Rãs*, Aristófanes apresenta uma cena em que Dioniso se veste de Hércules (v. 460-470) e, na sequência, troca de roupa com seu escravo (v. 495-500), numa evidente paródia dirigida à plateia, que já conhecia a tragédia de Eurípides, na qual Dioniso, disfarçado de sacerdote do próprio culto, influencia Penteu a se vestir como uma bacante. A tragédia foi uma das favoritas dos romanos nos séculos seguintes ao declínio do império grego e influenciou a obra dos poetas latinos: Virgílio, na *Eneida*, no discurso de Dido, após descobrir que a frota troiana preparava-se para partir, fez referência à conversão da rainha em uma bacante²⁰⁸ e, mais adiante, menciona às visões de Penteu.²⁰⁹ Ovídio, nas *Metamorfoses*, narra o retorno de Baco da Índia para o Ocidente, com o objetivo de vingar o ultraje feito à sua mãe, em razão da difamação proferida por suas irmãs, que afirmavam que ele não era filho de Júpiter. Diante da resistência do sacrílego Penteu, Baco fez com que todas as mulheres da cidade caíssem em êxtase e abandonassem suas costuras, tecelagem e deveres diários para cultuar o deus (Livro IV, v. 1-65). Ambos demonstram terem lido a tragédia de Eurípides.

Desde o fim da Antiguidade até o final do século XIX, o tema de Dioniso e das bacantes era considerado muito repulsivo para ser apreciado e estudado. Apesar disso, os eruditos da “idade das trevas” deram mais atenção a Eurípides, como dramaturgo de primeira linha, do que a seus contemporâneos, Ésquilo e Sófocles. *As bacantes* também foi uma das primeiras peças da antiguidade clássica a ser traduzida para as línguas vernaculares durante o Renascimento, ao lado de *Édipo rei*, de Sófocles.

No início do século XIX, Schlegel, em *Courses of Lectures on Dramatic Art and Literature*, ressaltou sua admiração pela harmonia e unidade da peça, destacando “a abstinência de tudo que é estranho ao sujeito” (the abstinence from everything foreign to the subject; p. 182), como elemento fundamental para que todos os efeitos e motivos da trama fluam de uma só fonte. *As bacantes*, para o crítico alemão, “representa infecções e inspirações tumultuadas do culto a Baco, com grande poder sensual e vivacidade de concepção.”²¹⁰

Sandys, em *The Bacchae of Eurípides* (1880), entende que o coro na tragédia é, repetidamente, o intérprete do significado interno da peça para o público, já que as reflexões morais que podem ser encontradas nas porções líricas de *As bacantes* parecem ser, em muitos casos, mais propensas a expressar as próprias opiniões do poeta, quando observamos que elas não estão inteiramente de acordo “com os sentimentos que naturalmente poderia ser esperado

de um bando de mulheres asiáticas” (with the sentiments which might naturally have been expected from a band of Asiatic women; p. LXXIII). *As bacantes*, com sua história de desgraça que se abate sobre Penteu, pode ser considerada como forma de apologia, ou mesmo, de confissão por parte do dramaturgo, de que “em algumas das lendas da fé popular, havia um elemento de bom senso que os homens pensativos devem tratar com tolerância” (in some of the simple legends of the popular faith, there was an element of sound sense which thoughtful men must treat with forbearance; p. LXXV). Dessa forma, para Sandys, a tragédia traduz-se na lição de que a religião não deve se submeter às sutilezas do raciocínio.

Em *Eurípides, the Rationalist*, Verrall, fortalece uma larga tradição segundo a qual Eurípides teria sido influenciado pelo pensamento sofista. Entende Verrall, que o servo de Dioniso aprisionado por Penteu, não se tratava do deus encarnado, mas de um mero servo dele. Também entende que, os denominados “milagres do palácio” (libertação das Bacantes, tremor de terra, relâmpagos, incêndio da casa de Penteu e da tumba de Semele), não foram representados em cena, não passando, portanto, de alucinações do coro. Juntamente com Norwood (*The riddle of the Bacchae*), outro leitor racionalista inglês, defende a tese de sugestão coletiva com relação aos milagres ocorridos no palácio de Penteu, ou seja, o palácio desmoronou em razão de um temor de terra e o fogo na tumba de Semele só apareceu na imaginação das bacantes, que estavam hipnotizadas. Nenhum desses eventos derivou do sobrenatural. Ademais, nem o mensageiro, nem Penteu pronunciaram qualquer palavra a respeito dos “milagres”.

Dodds, em 1929, promoveu uma leitura irracionalista de *As bacantes*, em que contraria a posição racionalista de Verrall, a começar pelo título: *Eurípides the Irrationalist*. Em *Eurípides Bacchae*, Dodds (1986, p. XXV-XXVI), afirmou que, reduzir a interpretação da tragédia a relações com acontecimentos históricos ou como um conflito entre adeptos da religião dionisíaca e soberanos representantes da lei e da ordem social, equivaleria negar um conjunto de elementos míticos e culturais gregos. Dioniso, por representar todas as potências da natureza é, para Dodds, um deus muito mais poderoso do que um mero deus do vinho. Nesse sentido, quando trata dos “milagres do palácio”, Dodds (1986, p. 148-149) entende que Penteu não negou os acontecimentos, razão pela qual o público deveria aceitar o relato do coro. Dessa forma, para o historiador irlandês, os milagres devem ser considerados como um evento real. O soberano, segundo Dodds (1986, p. 172), foi incapaz de aprender com os milagres ocorridos no interior de sua própria morada: quando Dioniso libertou as bacantes ele ordenou que os portões fossem fechados; diante da afirmação do servo de que as armas eram inúteis, Penteu convocou seu exército.

Jaeger, em 1936, seguindo a linha do irracionalismo, afirmou que a tragédia reflete uma autodescoberta de Eurípides, “uma fuga do intelectualismo iluminista para a experiência religiosa e a embriaguez mística” (p. 410). É por esse motivo que *As bacantes* demonstrariam claramente “o triunfo do maravilhoso e da conversão interior sobre o intelecto, a aliança do individualismo e da religião contra o Estado”, que naquele tempo, “tinha coincido com a religião, a experiência imediata e libertadora da divindade na alma individual, livre das limitações de toda a ética da lei” (p. 411).

Winnington-Ingram, em 1949, num texto tão influente quanto o de Dodds, promoveu outra interpretação irracionalista da tragédia, destacando comportamentos de Dioniso que se situavam fora do âmbito da razão. Sua leitura representou o marco pioneiro da vertente irracionalista e foi realizada pouco tempo antes da Segunda Guerra Mundial, quando o autor se viu profundamente perturbado com o que havia visto do fascismo. Por tais motivos, trata-se de uma leitura de especial interesse na história da recepção de *As bacantes*. Segundo Winnington-Ingram (2003, p. 58), Penteu, embora aparecesse na tragédia como um rei racional e prudente, muito se assemelhava aos seguidores de Dioniso, pois também estava entregue aos impulsos irracionais, sobretudo por meio da violência com que persegue o deus. Afirmou, ainda, que o individualismo e o racionalismo de Penteu contrapunha as convenções e as práticas multitudinárias das Mênades. É por isso que Penteu é punido: por não cultuar Dioniso como deus e por não compartilhar as crenças das massas (2003, p. 67). Dessa forma, a renúncia ao individualismo e ao racionalismo consistiria, para Winnington-Ingram (2003, p. 68), um dos principais elementos para se alcançar a paz e a sabedoria dionisiaca.

Kitto defende a ideia de que a tragédia nada mais representa do que o poder esmagador de Dioniso, não apenas sobre Penteu, “mas de todos - Cadmo e os que se deixaram enganar por ele - que o rejeitaram” (p. 330). Para Kitto (p. 336-338) o racionalismo defendido por Penteu ao longo do drama é falso, já que o rei não pauta sua ação pela razão, mas, ao contrário, por atitudes coléricas e impulsivas (*hýbris*). Por outro lado, Dioniso se encontra fora ou acima da razão e da moral humana, sendo o deus do êxtase na religião. Como suas condutas não são determinadas pelas leis humanas, o que ele simboliza deve ser respeitado pelos demais mortais. Enfatiza que os “milagres do palácio” destinam-se apenas a demonstrar a divindade de Dioniso e, independentemente da forma como tenham acontecido, convertem-se num acontecimento presente no espírito dos atores e da plateia.

Em outro texto de base irracionalista, Foley (p. 111-112) ensina que Dioniso manifesta-se na tragédia como o deus das ilusões teatrais, relatando que, embora a plateia não pudesse ver o conjunto de fenômenos sobrenaturais, o coro descreveu a experiência milagrosa e a presença

de um evento ilusório. O rei Penteu foi caracterizado como incapaz de interpretar não apenas as manifestações ilusórias de Dioniso, como também suas palavras. Penteu enxerga o mundo por meio de categorias estanques e hierarquizadas e Dioniso tem o poder de inverter e subverter categorias culturais, como ocorre com os papéis masculinos e femininos no âmbito da cidade e com as classes e hierarquias políticas. Entender Dioniso, para Foley “é entender que a ordem imposta ao mundo pela cultura humana é arbitrária, e existe o potencial permanente de reversão ou colapso dessa ordem.”²¹¹

Pulquério apresenta uma revisão das três teorias a respeito da interpretação geral de *As bacantes*. Segundo a *teoria da conversão ou palinódia*, Eurípides teve, no fim da vida, reconhecido a inanidade dos seus esforços para “lutar contra a religião e o seu racionalismo exacerbado teria acabado por se deixar submergir por esta onda irracional de sentimento e emoção, corporizada no organismo e febre mística do culto dionisiaco” (p. 39). Para Pulquério, esta teoria indevidamente faria de Eurípides uma personagem semelhante a Penteu: “também ele seria, depois de muitos anos de luta, vítima de uma espécie de invasão psíquica que acabaria por derrubar todas as suas resistências e o converteria a este fenómeno único do êxtase da religião dionisiaca” (p. 39). Os defensores da *teoria racionalista* valorizam a crueldade mórbida e a selvajaria gratuita do culto, dirigido por um deus que acaba por ser julgado e condenado por um tribunal humano, constituído pelas próprias vítimas da sua vingança. O arrepio dionisiaco que percorre a tragédia serviria apenas para “intensificar este clamor de revolta, que se vai avolumando ao longo do drama, contra uma religião a-humana, fonte de todos os males, protagonizada por deuses, criados pelo medo dos homens, sem existência real” (p. 40). Enfim, a *teoria da arte pela arte* recusa ao poeta uma posição precisa no terreno ideológico, não o situa contra ou a favor de Dioniso, mas dispõe o problema em termos exclusivamente artísticos, procurando desmontar os mecanismos da criação desta grande obra de arte. Pulquério conclui seu estudo afirmando que a solução seria afastar-se das teorias extremistas, que ora fazem do poeta um ateu impenitente, ora o convertem num crente, inteiramente dominado pela embriaguez, dionisiaca:

Ao interpretar *As Bacantes*, não se tem, pois, de optar entre racionalismo ou conversão, para não falar da tese desumanizada da arte pela arte. O que há é um processo contínuo de aperfeiçoamento da ideia religiosa, uma concepção cada vez mais pura da divindade, que o Poeta quer libertar da ganga do primitivismo e da barbárie, uma aspiração indefectível a um mundo novo, conforme com os grandes princípios da moral, da humanidade e da justiça (p. 41).

Lesky, assim como Pulquério, propõe uma leitura temperada de *As bacantes*, com elementos de polarização, no sentido de que a tragédia representaria “pura configuração da oposição trágica”, pois, em seu todo, revela a “clara realização da antítese entre o poder divino e o ateu” (p. 264). Para ele, Eurípides nunca foi ateu e jamais pretendeu criar um protesto racionalista. Desse modo, a tragédia nasceu “de uma profunda vivência da religião de Dioniso, com sua misericórdia polaridade de compulsão e libertação, do satisfeito retorno à pureza e bramante espumear de secretas forças vitais, da mais sublime felicidade e da pior miséria” (p. 268).

Romilly também optou por uma leitura temperada, um meio termo entre racionalismo e irracionalismo. O misticismo e a concepção de um deus que pune uma falta, para a filóloga francesa, não seriam suficientes para dar conta do conjunto da tragédia. A presença do sobrenatural realçaria o “desnível um pouco ruidoso que Eurípides introduz em um tema aparentemente tão piedoso” (p. 149). Enfatiza, ainda, que se realmente houver mistério, ou seja, a presença do sagrado, a tragédia de Eurípides “só os evoca para mostrar, no fim de contas, o homem espoliado: o jogo sagrado joga-se às suas custas e atrás de si só deixa dor e desespero” (p. 150). Os deuses que vemos agir, no teatro de Eurípides, aumentam “o campo das misérias humanas sem que, para tanto, lhes dêem um sentido” (p. 151).

Outra leitura de grande impacto e relevância que evidencia a função da dicotomia da tragédia é a promovida por Nietzsche, centrada no eixo Dioniso-Apolo. As ideias por ele defendidas aparecem bem delineadas na tragédia de Eurípides, pois a nova religião introduzida na Grécia atende a necessidade de paz, de tranquilidade e de calma, após os êxtases rituais do culto a Dioniso. Dioniso pode ser considerado, portanto, a antítese de Apolo. Em *A visão dionisíaca do mundo* (2005b), um texto de juventude de Nietzsche, escrito em 1870, o filósofo alemão introduziu as categorias estéticas do apolíneo e do dionisíaco na visão artística do mundo. Tais ideias serviram de alicerce para que ele, um ano mais tarde, escrevesse seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, em que defendeu a origem mítica da tragédia, que é composta por dois universos simultâneos e complementares: o universo dionisíaco e o apolíneo. Para ele, o próprio coro de sátiros apresentava-se como uma verdadeira experiência dionisíaca consistente no reencontro do homem com a unidade da natureza selvática. O coro, segundo Nietzsche, estava no coração experiência trágica, representando a encarnação da consciência dionisíaca. Ao sentar no teatro e ouvir o coro, o homem entrava no mundo da consciência primitiva de Dioniso. O coro ditirâmico, desse modo, tinha a função de “excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão

extasiada deles próprios” (2007, p. 59). Portanto, o coro dionisiaco fazia o apolíneo estado de sonho possível. Para Nietzsche, Dioniso é a representação do irracional, do festivo, da ruptura com a civilização e da quebra das regras do direito. Ao descrever as festas dionisiacas, Nietzsche diz que elas consistiam “numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e duas venerandas convenções” (2007, p. 30). Dioníso representaria o afastamento dos preceitos apolíneos de medida e de consciência de si, simbolizando a desmedida, a desmensura, a transgressão de todos os limites, ou seja, a *hýbris*. Nietzsche (p. 76) afirma que Eurípides teria, no entardecer da vida, se cansado do racionalismo e da dialética, razão pela qual, *As bacantes* seria uma retratação do poeta, bem como um protesto contra a exequibilidade da tendência racional que teria comungado durante a vida.

A leitura polarizada de Vernant e Vidal-Naquet exclui o divino de Dioniso, já que o deus “constituí um domínio de realidade separado do mundo, oposto à inconsistência e à inconstância da vida humana” (2008, p. 342). Para os autores, Dioniso “ocupa uma posição ambígua, como ambíguo é seu estatuto: mais semideus que deus, mesmo se quiser ser deus plenamente e com todos os direitos” (2008, p. 342). Dessa forma, Dioniso ocuparia, até mesmo no Olimpo, a representação do outro. Dioniso é presente-ausente, “quando está aqui embaixo, está também no céu, entre os deuses; quando está no céu, não deixa de estar sobre esta terra” (2008, p. 342). Ainda no plano da ambiguidade, Vernant e Vidal-Naquet apontam para o contraste entre a queda de Penteu e a elevação de Dioniso. Prosseguem elencando uma série de dicotomias, jogos de aparência e confusões entre o ilusório e o real na tragédia: o “masculino e o feminino”, pois Dioniso é um deus macho com forma de mulher; o “longínquo e o próximo, o além e o aqui”; o “grego e o bárbaro”, já que Dioniso vem da Ásia e é nativo em Tebas; “o furioso, o louco”; o deus novo que representa tradições antigas; “o selvagem e o civilizado” (2008, p. 349-350). Para Vernant e Vidal-Naquet (2008, p. 352-353), Penteu não representa o racionalismo dos sofistas, pois ele se difere de um sofista, por ser um rei real, tirânico, imbuído de superioridade sobre os bárbaros, o soberano que faz da razão do Estado uma ideia estritamente positiva. O discurso de Tirésias e do próprio Dioniso, ao contrário, obedece a um modelo tipicamente sofístico.

Segal, em *Dionysiac Poetics and Eurípides’ Bacchae*, examinou, por meio de um cuidadoso resumo acadêmico, as questões mais populares envolvendo a tragédia, incluindo a filiação ou não de Eurípides ao culto dionisiaco, a importância desse culto para a sociedade grega e a caracterização de uma visão de mundo através da poética dionisiaca e suas contradições lógicas. Seguindo a mesma linha de raciocínio de Vernant, defende uma leitura paradoxal da tragédia. Dioniso é um deus gentil e terrível e suas forças representam, a um só

tempo, a ordem e a desordem. Segundo Segal, haveria um desdobramento de valores nos mundos de Dioniso e Penteu, envolvendo razão e desrazão, bom senso e loucura, sabedoria e delírio. Para ele, Eurípides inseriu Dioniso na peça como o deus da máscara com o escopo de refletir a natureza paradoxal da tragédia, no sentido de que, ao criar uma ilusão que transmite a verdade, causa a perda de nós mesmos e permite, com isso, a obtenção de um sentido mais profundo a nosso respeito. Ao representar eventos repletos de dores, concede prazer aos espectadores. É o que Segal chama de “dimensão metatrágica da tragédia” (1997, p. 216).

Adepto da leitura dualista da tragédia, Zeitlin (p. 75-78) entende que *As bacantes* traduz uma contraposição de gêneros, o masculino e o feminino. Para a especialista em literatura grega, a autoridade masculina do rei Penteu falha no controle das mulheres tanto no espaço interno, por não conseguir manter presas as Bacantes, como no mundo externo, onde elas evadem-se para as florestas e das montanhas. Penteu não consegue trazer as mulheres tebanas de volta para suas casas. Ocorre, na opinião de Zeitlin, uma inversão de papéis, pois Eurípides envia as mulheres para o exterior, mantendo os homens no espaço interno da casa. Quando Penteu consegue deixar o espaço interno, vestido de mulher, ele é destruído.

A leitura de Hall é no sentido de que *As bacantes* pode ser vista como “uma meditação sobre a própria experiência de teatro” (a meditation on the very experience of theatre; 2010b, p. 293), presidida por Dioniso em seus mistérios. Nela, o deus “confunde a razão, desafia a categorização, dissolve polaridades e inverte hierarquias” (confounds reason, defies categorization, dissolves polarities, and inverts hierarchies; 2010b, p. 293), de modo que sua adoração poderia trazer tanto serenidade como violência repulsiva. Representa, outrossim, um “retrato do emocionalismo desenfreado que pode levar multidões humanas a uma conduta desumana” (portrayal of the unrestrained emotionalism which can lead human crowds into inhuman conduct; 2010b, p. 294). Conclui sua interpretação enfatizando que “a tragédia frustra todas as tentativas de impor-lhe um ‘significado’ central unitário” (the tragedy frustrates all attempts to impose upon it a unitary central ‘meaning’; 2010b, p. 294), já que ela não endossa nem repudia o culto dionisíaco.

Seaford, na introdução e comentários à sua tradução inglesa de *As bacantes* (*Eurípides Bacchae*), dedica-se a dois aspectos da peça que considera inteiramente ignorados: a estreita ligação com os mistérios da religião dionisíaca e a dimensão política. Nesse sentido, confere especial atenção ao culto (p. 35-44) e à *pólis* (44-52). No primeiro desses capítulos, trata do menadismo, festivais em honra a Dionísio e mistérios báquicos, retratando as várias maneiras que o deus era adorado. Para Seaford, o culto dionisíaco está a serviço da peça em si. As ações de Penteu, sua oposição ao culto, seu travestismo, sua dupla visão, refletem a prática cultural a

Dioniso. No segundo dos mencionados capítulos, Seaford concentra-se na dimensão política da tragédia, situando-a dentro da ideologia da *pólis*. Ele entende que o oferecimento do vinho a todos, sem considerar a classe social, durante os festivais em honra a Dioniso, conferia ao deus um papel político na democracia ateniense.

7.2 Concretização e intersecções entre sincronia e diacronia

A concretização representa um conceito desenvolvido por Iser, com base nas teorias de Ingarden e Voderberg²¹², que decorre da atividade de preenchimentos dos vazios e lacunas do texto, a qual deflagra um processo comunicacional entre o texto e o leitor. Ao desafiar os códigos e paradigmas vigentes no contexto de cada estágio do processo de leituras, o texto proporciona ao leitor novos horizontes de compreensão, com funções emancipadora e prática, capaz de libertá-lo da rotina e das amarras. Dessa forma, pode-se dizer que, de acordo com o código introjetado ao texto por cada leitor, as concretizações podem variar entre as diferentes épocas, conferindo novos horizontes e ensinamentos.

A sétima tese proposta por Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, versa justamente sobre o relacionamento entre literatura e vida prática do leitor. Cuida, portanto, dos efeitos práticos da recepção, o que pressupõe uma “função social” para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos e visões de mundo para o leitor.

A emancipação consiste no efeito alcançado pelas tragédias, que pode liberar no leitor novas visões da realidade. Toda grande obra se comunica com o leitor e “passa-lhe normas, que, enquanto tais, são padrões de atuação”, pois a recepção “representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação” (ZILBERMAN, p. 50). Essa, a função social da arte: repercutir sobre a conduta do destinatário, por meio de normas criadas ou veiculadas.

Jauss considera o terceiro plano da fruição estética (*katharsis*) como a concretização de um processo de identificação que faz com que o espectador, transformando suas convicções, modifique ações e comportamentos no âmbito social. É, pois, o mesmo sentido atribuído por Aristóteles ao fenômeno da catarse na tragédia atica: ela não proporciona apenas o prazer, mas também é dotada de um *efeito de emulação* que impulsiona a ação, fazendo com que cada integrante da plateia se transforme, mude convicções, e se torne melhor do que efetivamente é.

A função emancipadora da tragédia grega clássica é percebida não apenas na relação sincrônica entre a representação teatral e o público, mas também em toda a cadeia diacrônica nas relações entre o texto trágico, seus leitores e os novos horizontes de expectativa que dele surgem. O texto trágico não pode ser plenamente compreendido sem que se leve em conta seu contexto, sendo que é esse contexto que estabelece a comunicação entre o autor e o público ateniense do século V. O reencontro da tragédia com os tempos futuros e atuais, bem como com o leitor de hoje se faz por meio dessa comunicação, como também pelas sucessivas leituras promovidas pela geração de leitores posteriores à representação inicial. Não há nada de anacrônico em se aproximar uma tragédia antiga ao tempo atual. As obras do passado, sobretudo como demonstrado pelas leituras apresentadas (ressalvadas as leituras reconstruídas ou ditas “clássicas”), mesmo levando-se em conta a especificidade do contexto histórico de produção, se conectam com os nossos anseios atuais.

A intersecção dos horizontes sincrônicos e diacrônicos da tragédia ocorre pela já mencionada “lógica da pergunta e da resposta”, conceito que Jauss desenvolveu a partir da hermenêutica de Gadamer, já que a pergunta reconstituída não pode mais se inserir em seu horizonte original, pois ele já se encontra absorvido pelo nosso presente. A pergunta inicial a que o texto serviu de resposta pode não ser resgatada da mesma forma como se apresentou em seu horizonte original, eis que esse horizonte já foi englobado por horizontes de outras épocas e pela nossa própria atualidade. A fusão desses horizontes deve, portanto, ser entendida como a base do entendimento da obra, que vincula o critério de valores literários exposto no juízo dos séculos formado pelo acúmulo dos juízos emitidos pelos leitores, e que se atualiza historicamente na recepção e concretização, resultando em uma história do efeito ou história atuante.

O cruzamento entre o horizonte de compreensão do passado com os horizontes de compreensões futuros, levados a efeito pelos leitores do texto escrito, no decorrer da “evolução literária” resulta na emancipação do homem, liberando-o das percepções usuais, dotando-o de uma nova visão da realidade, como bem explica Jauss:

O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e o histórico faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da ‘evolução literária’, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais (1994, p. 57).

Saliente-se que o cruzamento entre horizontes sincrônico e diacrônico permitem a distinção entre duas espécies de concretização, uma promovida pelo leitor implícito (ou modelo), que promove uma leitura respaldada no contexto de produção da obra e sempre baseado em suas estruturas objetivas, em busca da reconstrução de uma possível recepção inicial; e outra, levada a cabo pelo leitor explícito, que contribui com seu contexto de vida e suas experiências pessoais para a leitura, originando uma recepção subjetiva, já que condicionada pelo seu horizonte. A fusão entre horizontes origina a concretização dos sentidos da obra e o processo de comunicação entre a obra e o público leitor.

7.2.1 *Prometeu prisioneiro: a saga pelo direito como ciência da razão*

Com o fogo, o nosso ancestral, o *homo erectus*²¹³, passou a dominar o conhecimento e a distinguir-se dos outros animais. Saiu da sua toca para conquistar o planeta. Foi graças a esse ancestral que dominou o fogo, que somos produtores da cultura: arte, música, filosofia, ciência e, sobretudo, as regras do direito. O homem pôde construir moradas e templos; domesticar animais e controlar as forças da natureza; explorar a medicina e curar doenças. Seria possível traçar um paralelo com a alegoria da caverna de Platão, e afirmar que o fogo tirou o homem da escuridão e até mesmo com a própria história da humanidade e dizer que o Iluminismo, assim como o fogo, dissipou as sombras da Idade Média. Prometeu é caracterizado por Ésquilo como o iluminador da humanidade; aquele que auxiliou a humanidade por meio do progresso e da civilização.

O propósito de toda ciência é permitir aos homens o controle da natureza, a fim de que possa ser usada para o atendimento das suas necessidades. Antes do século XVII esse pensamento era visto como pecaminoso, pois ao contemplar a ciência, o homem absorveria uma ideia de ordem moral maior e se uniria à criação dos deuses gregos e, mais tarde, ao Deus cristão. O heroísmo de Prometeu representa a saga pelo avanço e evolução científica, conduzindo o homem à sua emancipação.

De todas as tragédias esquilianas, *Prometeu prisioneiro* talvez seja a mais relevante para o estudo do fenômeno jurídico na contemporaneidade. Na tragédia, o fenômeno jurídico se revela latente por meio de diversos temas. O rol de possibilidades de leitura passa pela legitimidade da resistência civil face a governos autoritários, o aspecto libertador da tragédia, a vedação de penas de caráter perpétuo, o paralelo entre a recomposição do fígado do titã e a necessidade de renovação do direito e das instituições jurídicas. A amplitude da significação e

a grandeza do pensamento inserto na tragédia conduziu gerações de leitores a promoverem sérias reflexões sobre a essencialidade do saber para a prática jurídica, bem como sobre a necessidade de exercer o direito de modo racional, mediante soluções adequadas e revestidas de proporcionalidade.

Prometeu, como símbolo da cultura e da evolução científica, retoma, para os operadores do direito, uma antiga discussão: a “problemática da ciência do direito”. O termo “ciência”, do latim *scientia*, em sua ampla acepção, pode ser traduzido por “conhecimento” ou “saber” e refere-se ao sistema de aquisição de conhecimento baseado em um método científico nos mais diversos ramos do saber. Os romanos qualificavam o direito como *jurisprudentia* e a definiam como verdadeira ciência, um conhecimento prático, a sábia intelecção do direito, que floresceu da filosofia grega.

As ciências, segundo tradicional classificação binária, pode ser dividida em “ciências naturais” e “ciências sociais”. As primeiras têm como foco de observação a realidade natural e subdividem-se em “ciências naturais do macrocosmos”, que abrangem conhecimentos da área exata (física, matemática, química etc.) e tem por objeto os fenômenos externos aos seres vivos e as “ciências naturais do microcosmos”, que albergam conhecimentos da área biomédica (medicina, biologia, bioquímica etc.), tendo como objeto os fenômenos naturais internos aos seres vivos. As ciências ditas sociais, tem como objeto os fenômenos culturais e sociais e se dividem em “ciências sociais hermenêuticas” que estudam a projeção do comportamento social, como é o caso do direito e as “ciências sociais não-hermenêuticas” que têm projeção não-comportamental, como é o caso da sociologia, antropologia e da história.

A explicação dos fenômenos estudados pelas “ciências naturais” decorre da observação e da formulação de hipóteses. Caso a hipótese, submetida à experimentação, se confirme, o pesquisador terá concluído o seu trabalho enunciando uma lei. O cientista da natureza, por meio de experimentos, faz com que o corpo *A* exerça uma força sobre o corpo *B*, este simultaneamente reagirá com uma força de igual magnitude sobre o corpo *A*, porém em sentido oposto. O resultado é uma lei que rege a realidade natural, caracterizada por uma constante no fenômeno observado, que não está sujeita a qualquer análise valorativa. A hipótese de não haver na natureza força que seja solitária e que toda força tem a sua contraparte, não admite contestação; é uma verdade objetiva e neutra que independe da concepção do cientista. Por outro lado, as “ciências sociais” explica seus fenômenos por meio de juízos valorativos. É por isso que, no campo dessas ciências, a divergência é sempre possível, já que as hipóteses não têm a objetividade dos fatos naturais.

O raciocínio aqui desenvolvido guarda perfeita correspondência com a *teoria da cultura* formulada por Miguel Reale, com base no pensamento de Dilthey, Simmel, Max Weber e Spranger. A partir da distinção entre “explicar” e “compreender”, Reale concebe a existência de dois mundos fundamentais, que chama de “mundo da natureza” e “mundo da cultura”. Para o jusfilósofo *explicamos* um fenômeno quando “buscamos os nexos necessários de antecedente e consequente, assim como os de interdependência, capazes de nos esclarecer sobre a natureza ou a estrutura dos fatos” e o *compreendemos* quando “o envolvemos na totalidade de seus fins, em suas conexões de sentido” (p. 220). A explicação, deste modo, é um fenômeno afeto às *leis naturais*, compostas por elementos fáticos presos uns aos outros, de maneira geral e constante. Em contrapartida, a compreensão pertence ao domínio das *leis culturais*, pois estas encontram-se inseridas numa trama congruente e coerente de enlaces ou conexões que não se desdobram gradualmente.

Como se pode perceber, a interpretação da realidade cultural constitui um trabalho axiológico, na medida que pressupõe a interferência do elemento valorativo, consistente na tomada de posição do homem diante do fato. Em outras palavras, a passagem do fato à lei cultural ocorre por meio de filtros de valor. Já a realidade natural constitui um trabalho puramente lógico, pois a passagem do fato para a lei ocorre de maneira direta, independentemente de juízos de valor. Como realidade cultural, as ciências humanas, ou seja, aquelas que tratam do homem como indivíduo e ser social, como é o caso do direito, não se regem pela causalidade e pelo determinismo, sendo marcadas pela temporalidade e pela historicidade essencial ao próprio homem.

O direito, portanto, integra as ciências sociais²¹⁴, com nítido caráter hermenêutico, que tem por objeto o estudo dos fenômenos sociais e culturais, por meio de um método científico próprio, constituído por um aglomerado de regras e técnicas de interpretação, que produzem conhecimento. O direito, como ciência, pode ser visto com autonomia, nos termos da proposta do positivismo tradicional, centrado nas ideias de Auguste Comte, que encontrou no jurista e filósofo austríaco Hans Kelsen, o seu mais conhecido defensor. Para Kelsen devemos eliminar do conceito de direito positivo todo e qualquer elemento que não seja jurídico, quando então teremos o direito como “ciência autônoma” ou “dogmática”; ou, mediante uma relação de interdependência e comunicação, com outras áreas do saber, conforme apregoam os teóricos do pós-positivismo.²¹⁵ O “pós-positivismo” ou “pós-empiricismo” objetiva o aperfeiçoamento do positivismo jurídico, atendendo ao clamor social de que a ausência de conteúdo humanitário no exercício da atividade jurídica, pode fazer com que o direito sirva “para justificar a barbárie praticada em nome da lei” (MARMELSTEIN, p. 10). Em suas bases teóricas, oriundas dos

estudos do filósofo alemão Robert Alexy e do norte-americano Ronald Dworkin, o pós-positivismo apregoa a ideia da premente e necessária vinculação entre direito e justiça e de que conceitos axiológicos, valorativos, devam nortear a interpretação e aplicação do direito.

A “ciência do direito” é um privilégio prometeico, já que suas regras somente foram captadas pelo homem, por meio da luz do conhecimento, pela razão. É, portanto, atividade intelectual, que deve ser exercida racionalmente, mediante a coordenação de todos os conhecimentos, regras, princípios e valores. As regras do direito devem sempre ser aplicadas com razoabilidade, prudência e sensatez, guardando a adequada proporção entre os meios utilizados e os fins desejados, tornando, com isso, vedados os excessos, inclusive na aplicação de sanções. O fogo prometeico transformou o direito em ciência da razão. A “força educativa” de *Prometeu prisioneiro* ensina que o operador do direito deve primar pelo conhecimento para o progresso das ciências jurídicas e que o direito deve ser aplicado de forma racional e ponderada.

A libertação de Prometeu, revelada pelos fragmentos da tragédia *Prometeu libertado*, significa, metaforicamente, que ele não precisa mais ficar acorrentado aos homens, já que em razão do seu extraordinário feito, a humanidade passou a ser portadora do fogo, elemento necessário para o domínio do conhecimento e para a edificação de todos os bens culturais, inclusive do direito.

7.2.2 *Antígone*: a eterna perquirição pelo direito ideal

A exemplo de *Prometeu prisioneiro*, *Antígone* revela questões jurídicas por meio de diversos temas: a violação dos direitos individuais; os inúmeros aspectos do direito a receber exéquias, a ser sepultado e a permanecer sepultado, hoje ligados ao direito de personalidade e de tutela da dignidade humana; questões relativas aos regimes de governo autoritários, em sua maioria vistos como símbolo de incoerência pragmática; do amor que levou Hemon ao suicídio; do orgulho, que conduziu Creon ao desespero; do protesto dos jovens contra a prepotência dos pais²¹⁶; a dicotomia entre a civilização, vista como produto artificial, constituída pelo homem e a natureza, formada pelo mundo dos animais; e o confronto entre Antígone, na defesa da casa dos Labdácias e Creon que procura evitar o casamento de Antígone com o seu filho Hemon, para obstar a continuidade da dinastia dos cadmeus, marcada pela violência e pelo incesto. Eis apenas algumas das inúmeras hipóteses de leitura, percepção e exegese do direito.

O conflito retratado na tragédia pertence a todas as épocas. A tensão entre opostos domina a estrutura da obra e orienta tanto a leitura sincrônica como a diacrônica. A bem da verdade, as oposições encontradas tanto na leitura sincrônica como diacrônica, às vezes entre bens e valores aparentemente inconciliáveis, nada mais representam do que um convite à reflexão e transformação do leitor. Uma reflexão sobre a justiça, pluralismo e culturalismo jurídico. Existe na tragédia um embate entre pares de deveres: família e Estado, humanidade e autoridade, religião e respeito pelas leis, a lei do sangue e a lei da cidade, os deuses do Hades e os deuses Olímpicos. O conflito inicial entre Antígone e Creon pode desdobrar-se em inúmeras oposições.

No que tange à justiça ou injustiça do mandamento de Creon, seria possível afirmar que Polinices foi inicialmente apresentado na tragédia como um traidor, de forma a conferir base jurídica ao edito do rei, já que os corpos de traidores e inimigos da cidade, em Atenas, não poderiam receber honrarias fúnebres, devendo ser abandonados. Há quem defenda, ainda, que Creon teria o direito de proibir os funerais de Polinices em solo tebano, mas deveria ter permitido que fosse enterrado fora dos muros da cidade, como é o caso de Vieira que ensina que o rei de Tebas deveria ter evocado as leis vigentes na *pólis*, entre elas a figura jurídica do “transporte além-fronteira” (*eksorismós*), a qual impedia que “os traidores e os ladrões de templos no século V ateniense” fossem enterrados nos “limites da cidade” (2009, p. 12).²¹⁷ Tal fato faria de Antígone uma insubordinada às leis democráticas e não uma heroína. O problema dessa linha de raciocínio é que, na tragédia, há uma proibição total de enterrar o corpo de Polinices. Prefiro, dessa forma, adotar uma interpretação temperada, no sentido de que tanto Antígone como Creon estavam errados. E o erro de ambos consistiu em reclamar a exclusividade do direito que defendiam, impossibilitando, assim, a harmonia entre as instâncias morais que representavam. Ambos foram intransigentes, ambos foram inflexíveis em suas ações. Como ensina Allen, a questão crucial no coração da tragédia “é que Antígona e seu tio querem agir com base em leis que eles mesmos escreveram violando as normas comunitárias” (is that both Antigone and her uncle want to act on the basis of laws that they have written for themselves in violation of communal norms; p. 391). E, nesse sentido, Creon “viola prescrições religiosas sobre o enterro de parentes” (violates religious prescriptions about the burial of relatives; p. 391) e Antígone “viola as normas políticas sobre o lugar das mulheres na política” (violates political norms about the place of women in politics; p. 391). Se Creon, apaixonado pelo poder e pela cidade, violou as leis religiosas sobre o enterro de parentes, Antígone, ao defender o amor e a lei familiar, ofendeu as normas sobre a posição que deveria ser ocupada pelas mulheres na política. Tanto as leis não-escritas e divinas como as leis da cidade deveriam

bradar em favor do coletivo. Contudo, elas voltaram-se a motivos particulares de cada um dos seus defensores. Antígone quer manter a comunhão com os seus parentes, ao passo que Creon quer permanecer no governo de Tebas.

Acrescente-se o fato de que as vontades de Antígone e Creon são descritas na tragédia em termos de raiva e inflexibilidade. Os protagonistas do embate atuam com rigidez cega na defesa das suas ações, devendo a punição atuar para controlá-la. Há em Creon, *hýbris*, *hamartia*, violência e autoritarismo. Vieira apresenta um psicograma de Creon, ao dizer que se trata de “um soberano medíocre e corriqueiro” de linguagem que tende a “generalizações banais e as metáforas que emprega normalmente têm nuances militares”. A “limitação intelectual” e a “visão distorcida do poder” complementariam o perfil (2009, p. 12). Como bem ensina Vieira, a tragédia de Creon “não decorre propriamente de sua decisão inicial de impedir o enterro de Polinices, mas do próprio endurecimento de suas posições, reveladoras de sua personalidade autoritária” (2009, p. 12). Dessa forma, não foram, portanto, seus dois terríveis atos (deixar Polinices insepulto e enterrar Antígone viva) que acarretaram o aniquilamento da vida e da família do rei. Há também *hýbris* e *hamartia* em Antígone, pois a heroína ignorou a lei e as sensatas objeções de Ismene. Além disso, Polinices era, de fato, um traidor, uma vez que se valeu de um exército estrangeiro para atacar Tebas e não merecia as honras reservadas aos gregos. Nesse sentido, Creon defendia os interesses da *pólis*. Dessa forma, tanto Creon como Antígone incorreram na *hýbris* e na *hamartia*, pois embora ambos estivessem certos em seus fundamentos, Creon foi imprudente por causa de sua intransigência e Antígone, por sua arrogância.

A tragédia sofocliana demonstra a constante necessidade em se buscar uma mediação entre o direito em vigor e o direito ideal, pois uma lei pode ser justa, mas sua aplicação, em um caso concreto, pode gerar injustiças. Habermas, em sua *teoria do agir comunicativo*, defende a ideia segundo a qual o cerne da justiça somente é alcançado quando a razão prática, ou seja, o agir para atender os próprios fins, é substituído pela razão comunicativa, baseada num conjunto de indivíduos que orientam suas ações por procedimentos discursivos. As únicas normas válidas, portanto, seriam aquelas decorrentes do debate e da anuência de todos os participantes envolvidos no discurso. Habermas estabelece como condições de um discurso racional, as seguintes: 1) publicidade e inclusão (“ninguém que, à vista de uma exigência de validade controversa, possa trazer uma contribuição relevante, deve ser excluído”); 2) direitos comunicativos iguais (“a todos são dadas as mesmas chances de se expressar sobre as coisas”); 3) exclusão de enganos e ilusões (“os participantes devem pretender o que dizem”); e 4) não

coação (“a comunicação deve estar livre de restrições, que impedem que o melhor argumento venha à tona e determine a saída da discussão”; p. 67).

A democracia, para Habermas, ao contrário dos regimes arbitrários, depende da comunicação. Pode-se dizer que não houve “comunicação” e nem discurso ético em *Antígone*, pois as personagens envolvidas objetivaram o prevalecimento apenas de suas vontades particulares e não a generalização de interesses. A questão de justiça, do direito ideal e do discurso ético está presente desde a Antiguidade até os dias atuais. No contexto moderno de justiça encontramos os mesmos conflitos insertos em *Antígone*.

7.2.3 *As bacantes*: entre os extremos do racionalismo e do irracionalismo jurídico

O conflito fulcral de *As bacantes*, entre as leis da razão e da religião, ou mais propriamente, entre racionalismo e irracionalismo, talvez constitua uma das mais importantes questões do nosso tempo, tanto sob o ponto de vista da moral como do direito. A bem da verdade, aliás, trata-se de questão atemporal, pois remete à ambígua condição humana, de ser racional, mas, muitas vezes, vinculada ao divino. Penteu representa a figura da *pólis* e das razões de Estado. Dioniso representa a quebra da consciência racional, o poder divino e a superação da condição humana.

Os racionalistas defendem que no mundo do conhecimento humano somente se pode aceitar aquilo que possa ser defendido com argumentos e experiência. Irracionalistas entendem que devemos aceitar ideias ou teorias que expressam emoções e paixões humanas. Tanto contra racionalistas como contra irracionalistas, quando extremados, edificam-se sérias objeções. Contra o racionalismo objeta-se que seu campo limita-se ao funcionamento mecânico das coisas, afastando-se da sensibilidade que se faz necessária para o trato dos problemas mais profundos que assolam a existência e o espírito humano. Contra o irracionalismo edificam-se oposições de natureza epistemológica e morais, além de apelar para violência como elemento de solução de conflitos. É que a desnecessidade de fundamentação racional das ações e decisões faz com que os seres humanos não estejam sujeitos a nenhum tipo de norma.

O racionalismo, como visto, foi uma conquista grega, que ao desfazer interpretações religiosas e místicas, projetou o homem como o centro de preocupações, não apenas na filosofia, mas também na arte, da qual se tornou a medida, o referencial: todo o conhecimento dependia do indivíduo. O modelo do racionalismo grego, entretanto, era frequentemente atraído pela irracionalidade: os sofistas eram gregos, assim como os mistérios dionisíacos. Durante a

Idade Média, sob a hegemonia da Igreja Católica, a concepção de mundo era teocêntrica e profundamente marcada pela religião ditada pela Igreja. Com a crise do feudalismo, entre os séculos XIV e XV, mudanças foram geradas no homem e na sociedade, o que acabou por afetar também a hegemonia clerical. O homem precisava de novos horizontes e novas explicações para a realidade à sua volta, o que se deu com o advento das Grandes Navegações. A descoberta do Novo Mundo impôs ao homem a condição de observador de primeira ordem. Antes, o homem só conhecia os limites dos feudos e sob uma perspectiva dogmática e religiosa. Ele descobre que a Europa não é o centro do mundo e que os europeus não estão sozinhos, pois na América existem homens que andam nus, caçam para comer e vivem numa relação de dependência com a natureza. Gumbrecht acena para uma noção de início da Idade Moderna que, enfatizando acontecimentos como a descoberta do Novo Mundo, subsume movimentos e mudanças à descoberta do continente americano, que aponta para a emergência de um tipo ocidental de subjetividade, uma subjetividade que “está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção de conhecimento” (p. 12). Segundo o mencionado autor, o deslocamento na direção da modernidade, centra-se no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito de produção do saber.

A descoberta do Novo Mundo, na linha dos ensinamentos de Gumbrecht, contribuiu de sobremaneira para a formalização do direito, na medida em que as grandes riquezas existentes nas terras descobertas passaram a exigir regulamentação jurídica voltada aos interesses dos colonizadores. De fato, como explica Lopes, a conquista da América “coloca para os juristas problemas novos, e com ela surgem questões não resolvidas anteriormente (...) sobre o direito de conquista e descoberta, o direito de posse, a invenção, o tesouro, o direito do mar” (p. 159).

O acesso a outras culturas, a redescoberta da Grécia clássica, a efervescência das artes foram fatores que ocorreram com o patrocínio da burguesia, que pretendia ascender social e politicamente. O mercantilismo associado à exploração geográfica e econômica da Era dos Descobrimentos por parte dos mercadores constitui o primeiro estágio do capitalismo, cuja índole impunha a expansão dos mercados e, com isso, o surgimento de um homem de espírito aventureiro e científico. O homem volta a ser o centro e a medida de todas as coisas. O mundo passa a ser visto em conformidade com a razão e não mais com a religião como ocorria no período medieval. Busca-se, com isso, a reafirmação do homem como ser superior, pois racional.

A filosofia contemporânea trouxe inúmeros pensadores que recusam as concepções racionalistas de Descartes (dúvida metódica ou cartesiana) e Kant (conhecimento empírico e puro). São considerados porta-vozes do irracionalismo Hegel (compreensão da realidade a

partir do idealismo absoluto e monismo espiritual baseado na fé e na religião cristã), Schopenhauer (vontade como força do inconsciente, cega e irracional), Freud (inconsciente como força determinante de comportamentos sociais) e Nietzsche (mundo como vontade de potência ou de poder). Entre racionalismo e irracionalismo existem correntes intermediárias, com muitas variantes, como as de Husserl (necessidade de compromisso pessoal e intersubjetivo com a realidade da vida) e Popper (irracionalismo mitigado e adoção de uma série de pressupostos irracionais no mundo do conhecimento humano, cujas consequências são examinadas por meio da razão).

No âmbito do direito, os racionalistas, também denominados de dogmáticos ou positivistas, entendem que a lei, a partir do momento em que se destina a regular e organizar a vida social, pertence ao campo da razão, pois medir ou regular não seria outra coisa senão uma atividade racional. O homem poderia organizar a vida social e instituir um ordenamento jurídico composto por normas perfeitas, harmônicas, coerentes e completas, de modo que aos juizes e aplicadores da lei caberia apenas e tão somente aplicar as regras ao caso concreto, também por meio de um ato de conhecimento. A lógica formal e o conhecimento do direito positivo sempre conduziria à verdade jurídica. A criação livre do direito não poderia triunfar, pois, do contrário, trocar-se-ia a firmeza objetiva dos comandos normativos pelo subjetivismo do julgador. Para Kelsen, o maior defensor do positivismo jurídico, até mesmo o problema de saber qual das possibilidades existentes no âmbito da norma é justa ou injusta escaparia ao conhecimento do operador do direito. Além disso, o julgador, ao criar o direito, estaria substituindo a ação do legislador em nítida ofensa à separação dos poderes. O racionalismo prevalece nos países de direito legislado, nos quais vigora a *civil law* e o juiz não pode decidir sem obedecer aos parâmetros legais.

Em contrapartida, os irracionaisistas ou realistas radicais entendem que tanto o ato de criação como o de interpretação e aplicação da lei é ato de vontade, que acaba sendo influenciado pela visão de mundo do intérprete. As qualificações pessoais e ideológicas do intérprete condicionam a atividade interpretativa, fazendo com que a exegese deixe de ser reduzida ao objeto (texto interpretado) e o intérprete desempenhe um papel criador (pré-compreensão), baseado em valores sociais e morais, de justiça e de equidade. Não haveria, nesse sentido, verdade jurídica, mas justiça ou injustiça. O juiz seria um criador, sujeito a influência de fatores biológicos, sociais e políticos. Somente os fatos interessariam ao direito, que se limitaria à experiência do mundo real. O irracionalismo alinha-se a países que adotam o sistema da *common law*, como é o caso da Inglaterra, onde o ativismo judicial é aceito.

Com o término da Segunda Guerra Mundial e a experiência do nazismo, o positivismo entrou em crise, em razão da inviabilidade ética de julgadores e aplicadores do direito subordinarem-se à ordem jurídica. Escolas modernas passaram a substituir o voluntarismo do legislador pelo voluntarismo do juiz. A Escola da livre investigação científica, capitaneada por François Geny, defende a ideia de que o direito não está nas leis, mas na própria sociedade. Já a Escola do direito livre, de Herman Kantorowicz, entende que o juiz tem ampla liberdade no momento de decidir os litígios, podendo até mesmo confrontar a lei. Miguel Reale desenvolveu, no âmbito do direito, o “culturalismo”, ou seja, a teoria dos valores em função do grau da evolução social. A denominada “ontognoseologia jurídica” privilegia o enfoque subjetivo e cultural destinado à aplicação do direito. Nesse sentido, o direito se delinea por três elementos fundamentais: o valor como instituição primordial; a norma como medida de concreção do valioso plano da conduta social; e o fato, como condição da conduta.

As *bacantes* podem permitir uma série de leituras, interpretações e aprendizados práticos para a vida do leitor, mas me parece que, tanto sob o horizonte de compreensão inicial, como sob os horizontes de compreensões resultantes da cadeia diacrônica, a interpretação mais sensata seja mesmo no sentido de que a peça funciona como uma advertência ao excesso de qualquer tipo, racionalista ou irracionalista. É certo que a escolha por correntes racionalistas ou irracionalistas de interpretação será sempre pessoal e ideológica do intérprete. Contudo, não menos certo é o fato de que posições extremadas não devem ser evitadas, pois podem conduzir a soluções inadequadas e a conclusões absurdas. A exegese jurídica deve emanar de um harmonioso equilíbrio entre a razão, a vontade humana e as necessidades sociais e contextu

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com textos antigos é uma atividade árdua ao pesquisador, já que o passado não pode ser reconstruído por meio de um discurso preciso. Zonas de penumbra e obscurantismo sempre se farão presentes, tornando o estudo do passado, especialmente quando distante e remoto, uma tarefa extremamente laboriosa. A diversidade de contextos faz com que a distância entre o horizonte de expectativa e compreensão da instancia produtiva, receptiva e dos textos estudados seja muito maior. A distância histórica e estética das tragédias estudadas; entre o nosso horizonte de expectativa e o dos textos; entre o que sabemos dos gregos antigos e a experiência estética e histórica dos primeiros espectadores, constitui relevante dificuldade para o estudo da tragédia grega clássica, sob o ponto de vista da Estética da recepção. Ademais, quando se conjuga novos pontos de vista sobre textos antigos, os quadros bibliográficos apresentam-se menos completos e a leitura mais fatigante, pois exige-se uma pesquisa muito mais atenta e minuciosa. O que efetivamente restou do “mundo das tragédias” e que nos pode proporcionar certo alento em termos de reconstrução da experiência trágica foram apenas as anotações aristotélicas e a reduzida parcela das peças que nos foram legadas.

Outra adversidade a que gostaria de me referir, ainda que brevemente, nestas linhas derradeiras, refere-se à necessidade de adequação dos entornos teóricos de uma abordagem moderna, a Estética da recepção, a textos escritos há mais de dois mil e quinhentos anos. A identificação dos leitores primários e secundários da tragédia ática, sua adequação aos esquemas e classificações de leitores propostos pelos teóricos da estética receptiva, a problemática da “competência receptiva”, a atividade do leitor diante das balizas e negatividades do texto trágico, a função social da recepção e as repercussões do texto no público leitor, representaram apenas alguns dos problemas teóricos que procurei responder ao longo desta tese. Foi necessário promover, de um lado, uma série de combinações e ajustes, com o escopo de acomodar, em termos acadêmicos, a teoria da recepção à tragédia grega clássica.

As contribuições fornecidas pelos teóricos do *Law and Literature Movement* ao lado dos estudos de literatura comparada, especialmente da comparação da literatura com outras esferas do conhecimento humano, representaram o primeiro substrato teórico desta tese e serviram para justificar as profusas confluências entre a literatura e o direito. A Estética da recepção constitui uma das vertentes da literatura comparada e apresenta instrumentais adequados para a leitura, recepção e exegese do fenômeno jurídico na tragédia grega. Procurei me manter dentro dos limites da teoria, especialmente dos dois principais nomes da Escola de Konstanz: Jauss e Iser.

É certo que a teoria receptiva trata da literatura, mas não há dúvidas que também pode servir como suporte teórico para a análise da recepção de outras formas de arte, como o teatro. Nesse sentido, ela possibilita o mais alto nível de conhecimento e compreensão da tragédia grega, não apenas por meio do estudo dos próprios textos, mas por albergar uma dimensão efetivamente histórica da literatura e das relações intertextuais.

A Estética da recepção, por aceitar a história como aliada na busca da reconstrução da leitura sincrônica e diacrônica dos textos antigos, representa um instrumento teórico e metodológico apropriado para a compreensão do sentido e significado dos vazios que permanecem encobertos pelas camadas do tempo. Os vazios e as indeterminações desencadeiam um processo de comunicação entre texto e leitor, pois é no campo do indeterminado, do vazio, que o leitor deve atuar. O fogo e a regeneração do fígado do herói, em *Prometeu prisioneiro*, possuem significados que devem, a toda evidência, serem colmatados pelo leitor. Em *Antígone*, o diálogo entre Antígone e Creon não deixa claro se o embate contrapõe o direito da cidade e o direito natural ou o direito que rege o espaço público e o direito que regulamenta o espaço privado. Em *As bacantes*, o interrogatório de Dioniso é marcado por um jogo de lacunas e ambiguidades, notadamente nas passagens que se referem à identidade do deus. Portanto, em todas as hipóteses apresentadas, o leitor, por meio de sua sensibilidade receptora, é convidado a preencher lacunas, solucionar ambiguidades e conferir ao significante um novo significado.

A leitura sincrônica ou não histórica da tragédia grega pode considerar tanto a série de leituras contemporâneas à recepção originária, como a multiplicidade de leituras da tragédia em um determinado período. Limitei o presente estudo à primeira vertente, ou seja, à reconstrução dos efeitos gerados no público pela representação originária da tragédia, no palco do teatro ático. Considerarei, para tanto, elementos imaginários e passados, constituídos pelo arcabouço histórico, cultural e jurídico que os integrantes da plateia traziam consigo, bem como elementos reais e atuais, que equivalem aos mais diversos componentes materiais e imateriais da performance trágica, como espaço cênico, dramaturgo, atores, coro, máscara, personagens, dentre outros, ou formais, como diálogo, conflito dramático, *peripeteia*, *anagnorisis* e *catastrophe*, *hamartia*, *hýbris*, *katharsis*, *mimesis* etc. A estética produtiva (dramaturgos) e a receptiva (público ou plateia) ocupam cada um dos dois polos do processo de comunicação ficcional. Sincronicamente, pode-se afirmar que existe certa similitude de repertório ou de horizonte de expectativas entre eles, o que equivale dizer que ambos interpretam a mesma experiência, mas sob perspectivas diversas: os dramaturgos, valendo-se dos temas mitológicos e de uma ampla variedade de aspectos colhidos da realidade, de acordo com suas convicções

artísticas, ideológicas e jurídicas, compõe as tragédias destinadas à representação cênica; o público, por sua vez, lê e interpreta a realidade encenada. Se por um lado é certo que a recepção e os impactos das tragédias sobre o espectador primeiro não pode mais ser recuperada, por outro, não menos certo é o fato de que ela pode ser reconstruída, por meio do repertório de um leitor “implícito” ou “modelo”, historicamente situado a partir da primeira representação e especialmente no tempo presente. Em contrapartida, a leitura diacrônica ou histórica apresenta, de um lado, os dramaturgos integrando a estética produtiva e, de outro, o conjunto de gerações de leitores do texto trágico sob a forma escrita. Conforme o repertório de cada leitor, individualmente considerado, novos sentidos e significados podem ser atribuídos ao texto.

A interação entre leitor e texto ocorre por meio da estrutura aberta da tragédia, a qual consiste na sua complexidade, na ausência da instância narrativa, na imprevisibilidade do fim e na multiplicidade de interpretações possíveis. Acrescente-se, ainda, que o mito, como matéria prima do texto trágico, pode sofrer modificações de significados e interpretações renovadas, em conformidade ao momento histórico vivido pelo leitor, o que reforça, ainda mais, a caracterização da estrutura textual aberta da tragédia. Pode a tragédia grega clássica, nesse sentido, se enquadrar na definição de “obra aberta” apresentada por Eco, segundo a qual, o texto seria um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões. O leitor, tanto quando reconstrói uma provável leitura sincrônica como quando atualiza o sentido e o alcance do texto, atuará de modo a preencher as lacunas deixadas pelos dramaturgos, possibilitando, com isso, o processo de comunicação com a tragédia. Essa atividade do leitor, entretanto, apresenta-se limitada pelas “instâncias de controle”. No caso do leitor implícito, que realiza atividade de reconstrução da recepção e do efeito inicial, as instâncias de controle a que se sujeita encontram-se nos textos trágicos como zonas objetivamente determinadas, tais como noções jurídicas, conceitos e termos da historiografia e da filosofia de época. Deverá, portanto, recuperar os significados históricos dos termos empregados na tragédia, bem como a realidade histórica, cultural e jurídica vigente ao tempo do texto. Já no caso do leitor explícito, situado ao longo da cadeia diacrônica, o processo de comunicação, de igual forma, se dá pelo preenchimento de vazios, sem sujeição absoluta ao horizonte histórico e estético de produção do texto, razão pela qual sua leitura e interpretação possuem caráter subjetivo e não vinculado, o que justifica a variedade de significados e interpretações. O controle da atividade de colmatação das lacunas, neste caso, continua a ser o texto, na medida em que interpretações exageradas, incoerentes e absurdas, que apresentem dissimilitudes, distanciamentos ou contrariedade à singularidade do texto, não devem ser aceitas. Em suma, o controle da atividade do leitor implícito ocorre pela estrutura do texto, bem como pelo contexto. Em contrapartida, a

atividade do leitor explícito é controlada apenas pelos elementos presentes e evidenciados no texto, podendo ele adaptar e reler a tragédia de acordo com o seu cenário atual. Seria o caso, por exemplo, de ampliar o conceito de tirania para os tiranos de hoje ou comparar os esforços de Antígone a esforços feministas.

Iser chama de “repertório” a capacidade cultural do leitor, que lhe garante abordagens adequadas e coerentes do texto, obstando, dessa forma, que ultrapasse seus limites. Trata-se, portanto, de tema que aparece imbricado à formação do leitor da tragédia. A competência do leitor da tragédia grega, sobretudo em se tratando de reconstrução da recepção e efeito inicial, deve corresponder a muito mais do que a mera descodificação de palavras e signos textuais, de modo a abranger um repertório composto por conhecimentos a respeito do “mundo da tragédia” (históricos e culturais) e de estética trágica, além do conhecimento das representações dos dramaturgos. Somente por meio desse repertório é que o leitor poderá cobrir os vazios e os intervalos de uma herança cultural que nos foi legada de modo fragmentado.

Não acredito na possibilidade de resgatar a recepção original das tragédias, mas é possível recuperar impactos por elas causados quando surgiu, mediante a lógica da pergunta e da resposta e a adoção de esforços no sentido de buscar a aproximação com o horizonte de expectativa da tragédia grega, o que se dá mediante a pesquisa histórica e a consequente incorporação ao repertório de elementos pertencentes ao projeto de mundo do momento da escrita, o que deverá ser buscado por meio da leitura de obras que integrem o mesmo sistema literário, histórico, filosófico e jurídico da obra. Considerei, nesse sentido, a posição historicamente privilegiada de Sólon, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Platão e Aristóteles, bem como o conjunto das obras legadas pelos três grandes dramaturgos. Foi preciso, noutras palavras, se cercar de uma série leituras paralelas e contemporâneas aos textos das tragédias para reconstruir a experiência receptiva do público do teatro ático.

Além da imersão cultural, histórica e jurídica, o conhecimento das qualidades estéticas da trágica grega e do espaço teatral possibilita ao leitor a identificação de informações fundamentais para a compreensão não apenas do fenômeno trágico, mas também do direito da época. De fato, as questões de estética trágica apresentadas por Aristóteles, na *Poética*, como *hybris* e *hamartia*, auxiliam o leitor a melhor compreender a relevância do controle das emoções, da razoabilidade e da moderação em sociedade. Quanto ao espaço teatral, a oposição entre o espaço cênico e o extracênico, estabelece uma simbologia dialética que pode conduzir a dualidades relacionadas ao próprio direito grego antigo, como é o caso dos conflitos entre humano e divino e entre o espaço privado e o espaço público. Os espaços de visualização oficiais e não-oficiais do teatro grego traziam ao público uma ideia das relações sociais na

cidade, marcadas pela intensa estratificação. O estudo do herói trágico e das condições de sua identificação, determinam a forma de sua comunicação com o público, gerando modelos de conduta a serem ou não seguidos no âmbito da cidade. O coro, outro importante elemento do espetáculo, poderia apresentar aos espectadores, conselhos ou julgar as ações das personagens, absolvendo-as ou condenando-as. O embate verbal entre as personagens emerge como elemento de suma importância numa sociedade marcada pela função social, política e jurídica da palavra. Enfim, a “dialética trágica” compunha-se de elementos próprios da resolução dos conflitos no campo jurídico, ou seja, a tese, a antítese e a síntese. Portanto, somente por meio da incorporação de elementos estéticos ao repertório do leitor é que ele passará a se identificar com a obra trágica e a conhecer aspectos do gênero que afetaram os primeiros espectadores. Além disso, sem a experiência estética, o leitor enfrentaria sérias dificuldades para reconstruir o horizonte de expectativa estético e jurídico das tragédias estudadas e dos primeiros espectadores.

Todo processo literário, inclusive das tragédias, envolve duas fases: a estética produtiva, que corresponde ao processo de escrita, o qual deve ser compreendido em estrita consonância com o contexto histórico e cultural de criação da obra; e a estética receptiva, relativa ao ato de leitura e ao leitor. A estética produtiva determina o surgimento da obra e restringe-se a sua época, ao passo que a estética receptiva reconstrói o sentido originário da obra, de acordo com seus limites e período de tempo; ou confere à obra novos sentidos e significados, de acordo com as perspectivas de seus leitores em cadeia. É sempre importante dizer que a historicidade, na Estética da recepção, aparece deslocada dos modos de produção do texto para os modos da sua recepção. Tal fato, contudo, não invalida a estética produtiva, mas, ao contrário, a complementa. Não há, por outro lado, nenhuma primazia hermenêutica da recepção sobre a produção, mas apenas reconhecimento de que tanto produtores como receptores são partes ativas na produção do sentido e do significado dos textos. A Estética da recepção, ao contrário do que se pode imaginar, promove a análise da obra envolvendo todos os elementos do processo de comunicação, embora enfatize o leitor. Dessa forma, uma teoria da Estética da recepção aplicada à tragédia grega deve necessariamente observar a relação entre quatro elementos: 1) Estética produtiva (dramaturgos e processo de produção); 2) Estética comunicativa (representação cênica e texto); 3) Estética receptiva (espectadores, leitores e processo de recepção); e 4) Concretização (novos horizontes de compreensão, com funções emancipadora e prática).

Com relação ao polo produtivo da tragédia grega clássica, pode-se dizer que o conhecimento da história de vida dos tragediógrafos, dos modos de pensar e dos problemas

específicos com que tiveram que lidar foram importantes para a reconstrução do efeito provocado pela representação teatral no primeiro público. A incorporação ao repertório do leitor de conhecimentos de natureza estritamente biográfica não importa no afastamento da Estética da recepção. Primeiro porque o horizonte de expectativas dos dramaturgos e dos primeiros espectadores era o mesmo, ou seja, eles comungavam do mesmo contexto, razão pela qual o estudo dos dramaturgos fornece importantes elementos para melhor compreender a recepção das suas obras. Segundo porque a *intentio auctoris* pode assumir a função de estratégia textual ou hipótese hermenêutica destinada a elucidar a *intentio lectoris*, auxiliando, dessa forma, o preenchimento dos vazios. Terceiro porque os dramaturgos também se enquadram no conceito de leitor, na medida em que realizam uma leitura dos problemas reais em que se encontram imersos, estampando-os em suas obras, notadamente por meio de matizes e vestígios destinados a orientar o sentido e o significado da recepção. Finalmente, porque a tragédia grega não pode ser equiparada a uma entidade sem autor e a experiência histórica e estética jausseriana, ao reconhecer a *poiesis*, encampa também o aspecto autoral.

Defendi a ideia de que o polo receptivo da tragédia deva ser ocupado por um leitor dotado de uma enciclopédia ou repertório, que lhe possibilite êxito para reconstruir prováveis recepções sincrônicas ou atualizar a tragédia grega em todo seu conteúdo potencial. O aparato cultural do leitor de tragédias deve lhe proporcionar habilidades para preencher adequadamente as lacunas, decodificar os códigos textuais, bem como extrair do texto respostas que nem sempre são apresentadas de modo explícito.

Constatei que a subjetividade no ato de leitura encontra-se mais restrita em se tratando de reconstrução do horizonte de expectativas da recepção primeira e dos prováveis efeitos originários. No caso da leitura diacrônica ou histórica, quando objetivo da cooperação do leitor com o autor é a atualização do texto, a liberdade interpretativa é maior.

Para reconstruir a recepção inicial foi preciso, primeiro que tudo, identificar os receptores primários da tragédia ática, isto é, os leitores sincrônicos, os diferentes grupos que frequentavam o teatro grego, bem como suas ideias e visões da sociedade. Optei por me afastar das visões ortodoxas da historiografia clássica tradicional que apregoa que somente cidadãos do sexo masculino frequentavam o teatro grego, adotando, dessa forma, uma corrente ampliadora da audiência teatral, de modo a também abranger entre o público do teatro diferentes categorias sociais, desde cidadãos abastados a pessoas comuns, estrangeiros e escravos que acompanhavam seus senhores. O interesse do Estado em incentivar a presença de não-cidadãos me parece evidente, pois embora não participassem da vida política da cidade, estavam sujeitos à função social da tragédia grega: todos os presentes deveriam aprender a se comportar de

acordo com códigos exemplares de conduta, evitar a desmedia e o excesso de confiança. O espectador sincrônico, o público do século V, notadamente os integrantes da elite social, em virtude da identidade de horizonte de expectativas com as obras e seus autores, presumivelmente eram providos de competência receptiva inata. Mesmo para espectadores menos educados cognitivamente, emocional ou socialmente, a recepção da performance dramática poderia ocorrer, ainda que não plenamente, quer em razão de a tragédia “imitar” acontecimentos da realidade a que pertenciam, quer em virtude dos recursos de comunicação da tragédia, que, ao contrário do texto escrito, também engloba habilidades visuais e auditivas.

No palco do teatro, os atores representavam mitos e cenas cotidianas expressando sentimentos comuns e pertencentes ao público. Havia um reconhecimento, por parte do espectador, de práticas e ações que também eram suas. O teatro era imitação de tudo aquilo que era comum aos atenienses. Homens, mulheres, ricos e pobres, estrangeiros, escravos, todos e cada qual a seu modo, eram atingidos pela encenação, ainda que em diferentes níveis. Além de espaço artístico, o teatro era também um espaço político, pois as questões sociais eram refletidas e pensadas e os espectadores convidados a comparar a sua realidade com a realidade encenada.

Quando, por outro lado, leva-se em conta a necessidade de reconstrução da recepção inicial ou mesmo a forma como as tragédias foram lidas e interpretadas por seus diferentes leitores ao longo da cadeia de recepção, a “competência receptiva”, face à distância temporal entre os horizontes de produção, do texto e do leitor, já não é supostamente inata, mas pode ser adquirida, mediante a conformação de um repertório adequado. O leitor comum, que lê por deleite ou por mera fruição estética, geralmente não detém informações históricas, culturais, jurídicas e estéticas exigidas pelo texto. Conclui-se que, tanto o público originário, quanto o leitor ulterior que reconstrói o sentido e o significado da recepção originária se enquadram na figura do “leitor implícito”, por se tratar de leitores vinculados à estrutura objetiva do espetáculo cênico ou do texto, embora possam ser convidados, em certos momentos, a preencher vazios. A diferença entre ambos reside no fato de que a competência receptiva é presumivelmente inata ao público do teatro ático, notadamente à elite social, e deve ser adquirida pelo leitor que objetiva reconstruir a recepção inicial. Se o público originário e o leitor ulterior que busca reconstruir a recepção e os efeitos originários são considerados leitores implícitos, o leitor historicamente situado na cadeia diacrônica que interpreta o texto de acordo com sua experiência e repertório particular, se adequa ao conceito de “leitor explícito”, por realizar interpretação subjetiva, ou seja, conforme sua própria recepção, e não vinculada ao contexto da obra.

Portanto, como leitores diacrônicos considere todos os grandes interpretes e leitores que se sucederam à representação primeira, que reconstituíram os seus efeitos (leitores implícitos) ou que conferiram aos textos escritos da tragédia renovadas interpretações de acordo com o seu momento histórico (leitores explícitos). No primeiro caso, repito, a atividade de leitura apresenta-se vinculada ao sistema de significação histórico, jurídico e estético que respalda o texto, sem margem para subjetividades por parte do leitor. No segundo, a atividade de leitura não se apresenta vinculada ao “mundo da tragédias”, podendo o leitor valer-se de seus sistemas de significados para atualizar o sentido e o significado do texto, com o escopo de adaptá-lo ao momento histórico vivido. Como se pode perceber, o papel literário do leitor implícito é diferente do desempenhado pelo leitor explícito, em razão de estar estritamente vinculado a uma rede de estruturas textuais que pedem uma resposta e obrigam o leitor a captar possíveis sentidos e significados originários do texto. Em ambos os casos, é importante ressaltar a necessidade de conformação de um repertório adequado, não apenas para evitar os fenômenos da “superinterpretação” ou da “interpretação paranoica”, mas também para permitir o estabelecimento de diferenças e semelhanças entre a reconstrução da recepção e efeito inicial e as leituras elaboradas por diferentes leitores na série diacrônica.

Em primeiro lugar, foi preciso efetuar as possíveis reconstruções da recepção originária pelo leitor implícito, para, em seguida, analisar as projeções hermenêuticas dos leitores explícitos ao longo da cadeia diacrônica. O texto das peças, por si só, não pode servir como parâmetro absoluto para estabelecer o efeito da tragédia no público primeiro. Dessa forma, a etapa inicial para a reconstrução da possível recepção e efeitos originários, consistiu na recuperação do horizonte de compreensão do passado obtido mediante investigação sobre o universo das tragédias, a qual funcionou como importante instrumento destinado ao preenchimento dos vazios e controle do percurso de leitura. Nesse passo, é de suma importância ter em mente que não obstante as informações históricas possam ser recuperadas, não há nenhuma garantia de que elas nos serão restituídas tal como aconteceram, de modo que a reconstrução da recepção e efeitos iniciais foi efetivada no campo meramente hipotético.

Uma técnica hermenêutica que foi bastante útil no processo de reconstrução de prováveis efeitos iniciais das tragédias foi a “lógica da pergunta e da resposta”, um conceito de Jauss que possibilitou a reconstrução do diálogo da tragédia com seu público original e sua compreensão a partir do entendimento da pergunta a que ela serviu de resposta. As tragédias gregas surgiram em reação às necessidades do público da sua época, de modo que somente através do entendimento da pergunta a que serviram de resposta é que se tornou possível aferir quais os valores que se apresentam em rota de colisão no palco do teatro ático. Tomando como

pressuposto a mencionada lógica, foi possível identificar uma série de questões a que as três tragédias analisadas funcionaram como resposta. A primeira delas equivale à “crise de valores” da época: uma profunda transformação cultural que promoveu a contraposição entre valores antigos e novos; entre os costumes arcaicos, de caráter religioso e pré-civilizatórios e as novidades do movimento sofístico, com a consequente visão racional do mundo; entre as tradições religiosas seculares e a racionalidade humana; entre a adoração a deuses antigos e a ordem da *pólis*. Conflitos dessa natureza sempre aparecem bem delimitados entre as duas figuras que representam cada um dos polos em dissensão: Prometeu e Zeus, por meio das divindades auxiliares; Creon e Antígone; Penteu e Dioniso.

A mencionada “crise de valores” vigente no mundo grego, refletiu nas tragédias questões das mais diversas, como a ideia de substituição de um espaço privado (*oîkos*) por um espaço público (*pólis*), presente tanto no *Prometeu prisioneiro*, em *Antígone*, como em *As bacantes*. No espaço privado, predominava a vontade dos chefes de família que julgavam seus subordinados, de acordo com as leis reveladas pelos deuses (*nomia*), segundo critérios de justiça divina e de direito arcaico e religioso (*Thémis*). As relações, nesse espaço, eram desiguais e assimétricas. No espaço público da *pólis*, os homens são relativamente livres e iguais, regidos em suas relações pela *nomos*, lei escrita fundamentada na vontade de todos, segundo o direito novo, a *Diké*.

As três tragédias analisadas retrataram o momento de transição da religiosidade grega para a razão democrática. A inversão do sistema patriarcal em que as mulheres abandonam a reserva e a modéstia da vida doméstica, partindo para o espaço público, encontra-se presente em *Antígone* e em *As bacantes*. Ser vencido por uma mulher representa um medo comum a Creon e a Penteu. O embate entre a vida selvagem e a ordem cívica aparecem retratados tanto no *Prometeu prisioneiro* como em *As bacantes*. O conflito entre leis divinas e humanas não se restringe apenas a um confronto entre homens e deuses como aparece em *Prometeu prisioneiro* e em *As bacantes*, pois ela também pode se referir a um conflito restrito a homens e instituições mundanas, como ocorre em *Antígone*, um conflito entre instituições sociais, a família regida pela lei divina de um lado, e o Estado sob o estatuto da lei humana, de outro.

Também pude constatar, nas três tragédias, que a ideia negativa da tirania ganhou contornos bastante similares: Ésquilo, Sófocles e Eurípides referem-se ou, ao menos, buscam atribuir, respectivamente a Zeus, Creon e Penteu, as características de um autêntico *týrannos*. Os conceitos de tirano e de tirania, devem ser entendidos, ao se reconstruir a leitura primeira da tragédia, conforme seus significados histórico e político: um regime de governo, caracterizado por ilegalidades e abusos, exercido por um soberano que ascendeu ao poder por

meio da violência. Noutras palavras, devem ser compreendidos de acordo com os relatos de pensadores e historiadores que viveram ao tempo dos “três grandes”, como Platão, Aristóteles, Heródoto, Tucídides, dentre outros, cujas obras devem compor a inteligibilidade de todo leitor contemporâneo que pretenda reconstruir a recepção originária. A indiferença aos deuses e às leis divinas, o ultraje a mulheres, acusações sem lastro probatório, condenações sem prévio julgamento e a desconsideração da vontade popular, são apenas algumas das características formadoras da figura de um legítimo tirano no contexto da Grécia antiga e que aparecem retratados nas três tragédias. O comportamento tirânico de Zeus, materializado na tragédia por suas divindades auxiliares, de Creon e de Penteu, dificilmente agradariam a audiência original predominantemente composta por cidadãos democráticos.

As tragédias demonstraram, aos espectadores, que a punição dos heróis trágicos, ocorre para controlar os vícios da *hýbris* e da *hamartia*. Os conceitos da estética aristotélica, dessa forma, também foram úteis para identificar a temática jurídica e o direito nas tragédias.

A tragédia se comunica com o público e passa-lhe normas, que podem reforçar comportamentos em vigor ou influenciar novos comportamentos na vida cotidiana. Os dilemas apresentados pelos dramaturgos, provocaram a plateia sobre as formas de se fazer justiça, de modo a instigá-la a repensar valores, preparando-a para os questionamentos da nova realidade democrática. Quem agiu com justiça? Quem estava certo ou errado? Prometeu que ao roubar o fogo divino, trouxe os benefícios das artes e da ciência ao homem, permitindo a ele o ingresso na casa da cultura ou Zeus, que atuando por meio de suas divindades, puniu um infrator que pretendia colocar homens e deuses em pé de igualdade? Antígone que defendia os laços de sangue e o costume sagrado de enterrar os mortos da família ou Creon ao defender a cidade e não conferir horarias fúnebres ao inimigo? Dioniso ao permitir ao homem a superação dos seus limites, por meio do êxtase e do delírio próprios do seu culto, promovendo, ainda, a igualdade e união entre todos no âmbito da cidade ou Penteu que objetivava proteger a cidade e a ordem social contra os excessos da religião adventícia?

Em escritos anteriores, tentei encontrar uma solução para a polarização trágica. Sinceramente, esperava que houvesse uma. Entretanto, a contradição trágica, quer ocorra no mundo dos deuses, quer ocorra entre deuses e homens, quer ainda, exclusivamente entre homens, é mesmo inconciliável. Não existe apenas uma forma de direito ou de justiça, que detenha precedência hierárquica sobre as demais. Diante da ausência de uma solução satisfatória, inicialmente, quis reduzir minha compreensão sobre o conflito a um simples paradoxo. Somente mais tarde, fui perceber que de paradoxo não se trata. O antagonismo trágico nada mais é do que um convite à reflexão sobre a pluralidade de direitos a que os gregos

deviam se habituar. A lógica trágica, para usar a metáfora de Vernant e Vidal-Naquet, consiste em “jogar nos dois tabuleiros” (2008, p. 15), movimentando as peças de um sentido para outro, sempre consciente da oposição de valores, mas sem renunciar a nenhum deles. A mente do homem grego foi treinada, dessa forma, a pensar em polaridades e antagonismos; categorizar, distinguir e opor.

Os debates em torno de valores ambíguos integrantes do pensamento jurídico e social próprio da cidade, no teatro grego, tinham sua importância prática, pois, parte do público que frequentava o teatro era aquele que se reunia na *Ágora*, onde as decisões deveriam ser tomadas por consenso, em nome do interesse comum, o que implicava em convencer e persuadir, por meio da retórica e da oratória. Mesmos aqueles que estavam impedidos de frequentar a assembleia, mas que compareciam ao teatro, tinham em suas consciências um conjunto de códigos derivados do mundo mítico encenado nos palcos, por meio do qual organizavam as suas percepções de mundo. A tragédia grega era, portanto, um importante veículo de difusão de valores políticos e jurídicos, necessários à manutenção da ordem social.

Somente com a reconstrução do horizonte de expectativas do passado e dos possíveis sentidos e significados originários das tragédias, é que se tornou possível compreender as mudanças pelas quais passaram as recepções da tragédia ao longo do tempo. Por meio da leitura diacrônica ou histórica constatee a possibilidade de a tragédia se atualizar, como resultado das leituras em cadeia. Nisso consiste a historicidade da literatura: a possibilidade de mutação do sentido e significado no tempo, o que aponta para a imprescindibilidade da atividade do leitor.

Iniciei o inventário das leituras diacrônicas, apresentando os primeiros poetas e filósofos que aprofundaram e atualizaram o estudo de cada tragédia, especialmente os alemães Goethe, Hegel, Hölderlin, Schlegel, Schelling, Nietzsche, dentre outros. Na sequência, cataloguei as leituras realizadas por modernos pensadores, como Jebb, Reinhardt, Lesky, Kitto, Vernant, Knox, Segal, Romilly e Kamerbeek. Toda lista traz consigo a frustração da incompletude, da falta. Porém tenho a certeza de que nenhum mapeamento de leituras diacrônicas deixaria de fora os leitores que figuram nesta tese. Enfatizei que esta não representa uma investigação de evolução histórica das leituras e interpretações das tragédias. Meu objetivo não foi esgotar todas as gerações de leitores e traçar uma irrepreensível evolução histórica, mas demonstrar como a teoria da Estética da recepção pode ser útil para evidenciar como as tragédias foram recebidas dentro de uma cadeia de recepção. Na cadeia diacrônica, o que realmente importa é a série de leituras e a forma como foram feitas, de modo a traçar uma história das tragédias escrita pelos leitores, demonstrando, com isso, semelhanças e distinções entre as leituras em série, a

comunicação das leituras com o mundo e as experiências de cada leitor, a apropriação de leituras antecessoras e o intercâmbio de ideias.

A leitura diacrônica ou não-histórica da recepção demonstrou que as recepções encontram-se sempre vinculadas à visão de mundo e ao contexto dos leitores. O contributo de cada leitor ou geração de leitores é sempre mais evidente quando se considera a periodização global: os antigos veneravam o mito, a matéria prima da tragédia, como uma história sagrada, que se passou em um tempo primordial e que apresentava modelos exemplares para o homem; o pensamento medieval já não atribuía ao mito atributos positivos, de modo que as tragédias ou eram lidas como um disfarce pagão da bíblia ou adaptadas, de modo a assimilar os preceitos da fé cristã; com o Renascimento, a antiguidade clássica reaparece, a fé no divino se mantém, mas ela dá lugar ao humanismo e à luz do conhecimento. Se por um lado o tempo percorrido foi relativamente curto, condensado nas principais leituras ocorridas a partir do século XVIII, por outro, foi possível constatar, por meio do mapeamento das leituras diacrônicas, que a tragédia grega antiga, pode deflagrar um processo de comunicação com leitores atuais, causando impacto e possibilitando o intercâmbio com sistemas históricos e jurídicos de outros períodos, promovendo entendimentos, novas visões de mundo e emancipação.

O século XVIII ficou conhecido como o “século das luzes”, em razão das ideias iluministas que povoaram a Europa e se espalharam pelo mundo inspirando revoluções. O iluminismo, sob os influxos da ciência e do positivismo em voga, fez com que as leituras das tragédias deixassem de ser irracionais e metafísicas, mas, em contrapartida, valorizou os heróis trágicos como verdadeiros símbolos de liberdade e resistência ao poder absoluto. O romantismo, em reação ao racionalismo iluminista, pregava a emoção acima da razão, insuflando as personagens e os mitos trágicos com um espírito novo, baseado no subjetivismo, na metafísica e na ideia do mal. Com o advento da contemporaneidade, as leituras das tragédias passaram a carecer de estabilidade. As incertezas entre o humano e o divino, entre a ciência e a religião, entre o medo e o heroísmo, conferiram às tragédias leituras marcadas pela indeterminação, pela multiplicidade de formas de ver o mundo, mestiçagem entre culturas e estilos, relativização da verdade e defesa de indivíduos ou interesses de grupos minoritários. O conhecimento e a ciência deveriam trazer segurança ao homem, o que não aconteceu: a humanidade passou por diversas revoluções que precederam duas guerras mundiais, invenção de armas de destruição em massa, crises ambientais, pandemias e epidemias. O fracasso da ciência gerou inquietações e uma nova crise de pessimismo. A partir do século XX, teve início uma fase de decadência do mito e consequentemente da tragédia grega. O homem deixou de temer a Deus, sobretudo depois das palavras das personagens de Dostoiévski (“se Deus está

morto, tudo é permitido”)²¹⁸ e de Nietzsche (“Deus está morto. Deus continua morto. E nós o matamos”; 2001, p. 148). O mito se viu dessacralizado e destituído de seu principal elemento, o conteúdo simbólico e normativo.

O mapeamento da cadeia diacrônica de leitura das três tragédias também permitiu verificar que o ato de leitura, como prática cultural, varia de leitor para leitor, de intérprete para intérprete, de acordo com o repertório de cada um. Os signos de leitura são abertos a múltiplas interpretações e cada leitor é dotado de autonomia e capacidade imaginativa para atribuir sentidos e significados ao texto que descodifica. Portanto, a descodificação do texto nas sucessivas leituras inevitavelmente sofre variações.

Quando os vazios e lacunas são preenchidos de acordo com o mundo e experiências históricas que respaldaram o texto, assim como quando devidamente reconstruídas as perguntas para as quais o texto inicialmente serviu de resposta, resgatam-se os sentidos e significados originários da tragédia grega, os quais são imutáveis, pois apesar de perdido o contexto de mundo a que integra, o texto permanece o mesmo, ainda que sem o público do teatro ático do século V. Em contrapartida, quando, ao longo da história da recepção, os mesmos vazios e lacunas são colmatados de acordo com o repertório, contexto e vivência pessoal de cada leitor, a tragédia pode ganhar novos sentidos. É sobre essa via de mão dupla que ocorre a denominada “fusão de horizontes”, gerando a concretização e a emancipação do leitor.

A tragédia grega, a exemplo de toda obra canônica, representa não apenas os anseios do momento histórico de sua produção, como também a possibilidade de gerar, sobre ótica de pensamento posterior, novas reflexões sobre a temática que seus textos abordam, por meio da atualização dos espaços vazios. Entre os espectadores do teatro ático, os temas trágicos suscitavam, por meio da catarse, a mudança do horizonte de expectativas, amadurecendo, com isso, a consciência coletiva. O teatro alimentava a consciência coletiva dos cidadãos, impulsionando-os a desenvolver reflexões políticas e jurídicas. Novos caminhos, tanto para o direito, como para a democracia, eram apresentados. Mas não é apenas na relação sincrônica entre público e encenação teatral que se materializa a função emancipadora, já que ela se manifesta por toda cadeia diacrônica, proporcionando aos leitores novos códigos de conduta, visões de mundo e soluções para os problemas práticos da realidade presente.

O cruzamento entre horizontes sincrônico e diacrônico permite a distinção entre duas espécies de concretização da tragédia: uma promovida pelo leitor implícito, que, ao reconstruir prováveis recepção e efeito inicial, realiza leitura respaldada no contexto de produção da obra, sempre baseado em suas estruturas objetivas; e outra, levada a cabo pelo leitor explícito, que,

ao longo da cadeia diacrônica, contribui com seu contexto de vida e suas experiências pessoais para a leitura, originando uma recepção subjetiva, já que condicionada pelo seu horizonte.

Esse cruzamento ou fusão de horizontes é de suma importância, pois somente por meio da leitura e compreensão das tragédias gregas em sua forma original é que se pode estabelecer semelhanças e diferenças hermenêuticas entre o horizonte de conhecimento passado e atual das tragédias, assim como promover o intercâmbio entre o leitor atual e leitores antigos, promovendo a apropriação de novos horizontes históricos e culturais. As atualizações das tragédias promovidas pelos leitores diacrônicos jungidas à fusão de horizontes é o que faz com que a Estética da recepção não seja reduzida ao mero registro de sucessão histórica, sob a concepção cronológica-evolutiva dos positivistas. Ao contrário, ela promove a mútua irrigação entre tempos diferentes, reavaliando e retomando o sentido e o alcance dos textos trágicos.

O mapeamento da recepção das tragédias que compõe o *corpus* desta tese, dentro da cadeia de leituras históricas sob o viés polarizado, parte, de certo modo, do mesmo conflito originário, ou seja, entre homens e deuses, entre razão e religião, entre o direito novo e o velho. Todas as leituras, realizadas em diferentes épocas e contextos, apresentam uma nota em comum, qual seja, um embate em busca da justiça e da pacificação social diante de um conflito de interesses, promovendo nos leitores das mais diversas épocas, questionamentos e reflexões sobre a justiça e a cultura jurídica. O cerne da tragédia grega consiste justamente nesse dilema que envolve a busca pela justiça e paz social. Por outro lado, a distância considerável entre horizontes pode conduzir os leitores e intérpretes a experiências até então desconhecidas, assim como à sua própria emancipação, por meio da obtenção de algum efeito prático no estudo das ideias do passado. Eis o resultado do cruzamento do horizonte de compreensão do passado com os horizontes de compreensões éticos-jurídicos-políticos levados a efeito pelos leitores do texto escrito (aspecto diacrônico). As tragédias estudadas fazem com que o leitores atuais sejam trasladados do seu mundo particular para outras realidades possíveis, ampliando, assim, seus horizontes de conhecimentos. A saga de Prometeu equivale à saga do homem em busca do conhecimento e do progresso cientificista. O direito, como ciência, pode ser considerado um privilégio prometeico, pois sua prática está intrinsecamente relacionado ao saber e à razão. O embate entre Antígone e Creon retomam a eterna necessidade de mediação entre o direito em vigor e o direito ideal ou mesmo entre os três pilares do mundo jurídico: a lei, o direito e a justiça. Penteu e Dioniso, entre os extremos do racionalismo e do irracionalismo, suscitam reflexões não apenas sobre a ambiguidade da condição humana, mas também sobre a moral e o direito, demonstrando que posições extremadas devem sempre ser evitadas, em prol do equilíbrio entre o que estabelece a ordem jurídica e o voluntarismo do julgador; entre a razão,

o subjetivismo e as necessidades sociais. O espectador ou o leitor de *Prometeu prisioneiro*, *Antígone* e *As bacantes* aprende a transformar e a controlar suas convicções. Aprende que solucionar os problemas cotidianos era o principal motivo que levava os gregos antigos a frequentar o teatro. A emancipação do leitor faz com que seu horizonte de expectativas se transforme, libertando-o das amarras e possibilitando novas percepções do mundo, notadamente sobre a capacidade de pensar sobre si e sobre o outro e, principalmente, sobre o senso de direito e de justiça.

A discussão em torno de uma teoria da recepção estética aplicada à tragédia grega, seja na perspectiva de Jauss, seja na versão de Iser, ou das definições que propus nesta tese, é, sem dúvida, um estudo que merece ser continuado por outros pesquisadores, sobretudo por ter o condão de despertar e trazer luz a uma importante instituição que funcionou e continua funcionando como relevante instrumento de conservação e comunicação de saberes: o teatro grego.

Espero que o percurso investigativo que desenvolvi possa ter despertado o interesse pela continuidade dos estudos sobre o tema. Tentei, por meio da perspectiva moderna de estudos comparados, interdisciplinares e de recepção estética analisar o fenômeno jurídico na tragédia grega, buscando a reconstrução da recepção e efeito inicial, o mapeamento das leituras diacrônicas, o preenchimento dos vazios, o cruzamento entre leituras sincrônicas e diacrônicas e a concretização dos textos. Da reavaliação de textos de quase dois mil e quinhentos anos floresceram relevantes contribuições para a abertura de novos horizontes de expectativas, descortinando-se, no discurso passado, respostas para inúmeros problemas do presente.

Notas

¹ Em sua obra *A tragédia grega*, Romilly apresenta a seguinte cronologia das tragédias gregas escritas pelos “três grandes”: 1) Ésquilo: *Os Persas* (472), *Os sete contra Tebas* (467), *As Suplicantes* (provavelmente em 463), *Prometeu prisioneiro* (data desconhecida) e *A Oresteia: Agamemnom, As Coéforas e As Eumênides* (458); 2) Sófocles: *Ájax* (data desconhecida), *As Traquínias* (data desconhecida), *Antígone* (442), *Édipo rei* (provavelmente em torno de 420), *Electra* (data desconhecida), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colono* (401); e 3) Eurípides: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Os Heraclidas* (entre 430 e 427), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (provavelmente em torno de 426-424), *Hécuba* (cerca de 424), *As suplicantes* (entre 424 e 421), *Héracles furioso* (entre 420 e 415), *Íon* (entre 418 e 414), *As troianas* (415), *Electra* (413), *Ifigênia em Táuris* (entre 415 e 412), *Helena* (412), *As fenícias* (410 – data provável), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* (depois da morte de Eurípides) e *As bacantes* (depois da morte de Eurípides) [p. 184-185].

² Foi também durante a Idade Média, mais precisamente no século 12, que surgiu uma imagem que se tornou um verdadeiro emblema do embate entre antigos e modernos. Ela é atribuída a Bernard de Chartres, presente nos vitrais da Catedral francesa de Chartres: anões sentados nos ombros de gigantes; pequenos evangelistas nos ombros de profetas. Os anões representariam o presente, que sobre gigantes, enxergavam mais longe do que o passado. Posteriormente surgiram outras interpretações em favor da Antiguidade, no sentido de que os modernos seriam os anões sustentados pelos gigantes da Antiguidade.

³ As conclusões de Hall no referido ensaio, bem como em todos os demais que compõe *Theorising Performance*, embora em breves passagens cheguem a abordar a história diacrônica de um texto e a reconstrução sincrônica, centram-se na natureza especial da recepção de performance (*reception of performance*) e mais se aproximam da tradição da performance e a relação entre diretores pós-renacentistas e seus predecessores.

⁴ Logógrafos eram redatores de discursos forenses na Grécia antiga. Os discursos eram encomendados, mediante contribuição pecuniária e deveriam ser pronunciados pela própria parte perante o Tribunal ou por amigos habituados às lides forenses.

⁵ No caso do grego antigo, o dialético ático era considerado a língua literária por excelência, devido ao prestígio de que gozavam os escritores do período clássico, sobretudo em Atenas. Jardé faz menção a três grupos de dialetos literários: eólico (Lebos, Beócia, Tessália), dórico (Peloponeso, Creta, Rodes, Sicília) e jônico (Jônia, Cíclades, Ática). Quando considerados sob o aspecto meramente linguístico, alargam-se o número de dialetos falados no mundo grego. O grupo grego do leste abrange os seguintes dialéticos: jônico-ático, eólico (Lésbio, Tessálio, Beócio) e arcado-cipriota ou aqueu. Por outro lado, o grupo grego do oeste abrange: grego de noroeste (Fócio, Lócio, Etólio etc), dórico (Lacônico, Argólico, Cretense, língua comum de Corinto, Sicione e colônias da Grande Grécia) [p. 61].

⁶ Até o momento, inexistiu tradução para o português da versão de Holdérin. A mais conhecida tradução, no Brasil, é a do francês de Lacoue-Labarthe (1940-2007), filósofo e tradutor germanista: *L'Antigone de Sophocle*, de 1978.

⁷ Não obstante, desde a Antiguidade os autores já empregavam temas jurídicos em suas narrativas, como é o caso de Homero, nas épicas *Ilíada* e *Odisséia* (século 8), bem como dos próprios dramaturgos gregos. Por outro lado, a invocação de obras literárias era uma constante pelos oradores nos tribunais gregos e romanos.

⁸ Segundo Junqueira (p. 21), em 1987, entre as 175 Faculdades de Direito dos Estados Unidos, 38 ofereciam cursos relativos ao estudo interdisciplinar entre literatura e direito, incluindo as tradicionais Harvard, Yale e Columbia. Nos dias de hoje, certamente esse número é bem maior.

⁹ A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo oferece aos discentes do curso de graduação em direito a disciplina optativa “Direito e Literatura”; a Universidade Federal do Paraná, inseriu “Direito e Literatura” como disciplina tópica de direito público; o Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, desde 2009, oferece a disciplina “Seminário de Direito e Literatura”; e a Faculdade Baiana de Direito (FBD) inseriu a disciplina “Arte e Direito” na grade curricular da graduação, com o objetivo de estimular uma visão menos dogmática do fenômeno jurídico. A Universidade Estadual Paulista (UNESP de São José do Rio Preto) promoveu, no segundo semestre de 2014 e no primeiro de 2019, sob a coordenação de Gentil de Faria, o Curso Literatura e direito: relações jurídicas e literárias, com o objetivo de proporcionar o conhecimento das grandes obras da literatura ocidental e sua relação com os mais variados temas jurídicos, no qual ministrei, nas duas ocasiões, um workshop sobre o direito na tragédia *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo.

¹⁰ Um projeto bastante inovador em *terrae brasilis* é o desenvolvido desde 2006, pelo Instituto de Hermenêutica Jurídica (IHJ), intitulado “Direito & Literatura: do fato à ficção”. Dele originou-se um programa televisivo, apresentado por Lenio Luiz Streck e patrocinado pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da UNISINOS. O programa foi ao ar pela primeira vez em 14 de março de 2008, passando a ser exibido semanalmente pela TV Justiça. O referido instituto tem, ainda, contribuído de sobremaneira para o enriquecimento do estudo interdisciplinar, mediante a realização de seminários, sob a coordenação de Dino del Pino.

¹¹ The two seeming disparate pursuits invite comparison through their common fascination with problems of language: structure, rhetoric, ambiguity, interpretation, and the quest for meaning through linguistic signs. Both law and literature, moreover, depend on abstract formulations and on patterns of associative thinking to attain humanistic judgment (p. 150).

¹² Dentre os expoentes de maior notoriedade do direito na literatura, merecem destaque Wigmore, Weisberg, Ward e West. O professor norte-americano Wigmore (1908) é considerado um dos fundadores dos estudos envolvendo direito e literatura e os seu pensamento é no sentido de que o jurista deve recorrer à literatura para aprender o direito, pois as obras literárias são dotadas de efeito pedagógico. Weisberg (1992) considera a literatura uma excelente forma de conhecer o fenômeno jurídico, pois estimula o senso crítico dos operadores do direito, na medida em que aborda as instituições do direito sob dimensões diversas dos métodos jurídicos tradicionais. Ward (1995) defende a ideia de que a literatura alarga, de sobremaneira, a investigação jurídica, principalmente a literatura infantil, na medida em que se uma criança consegue retirar dela determinadas lições, um adulto, com muito mais razão, poderá de igual forma fazê-lo. West (1988) entende que a literatura proporciona uma melhor compreensão da condição humana, tornando, assim, os seres humanos mais morais e civilizados. A sua orientação ideológica, portanto, é no sentido de que a literatura pode ser considerada como uma forma de reconstituição política, comunitária e ética.

¹³ Cardozo, Dworkin, Fish e Fiss são os principais adeptos do direito como literatura. Cardozo (1985) entende que o direito nada mais é do que literatura, produzida pelo juiz quando exerce a atividade jurisdicional, proferindo decisões. Trata-se, segundo ele, de uma atividade criativa, semelhante à do escritor ou poeta. Sustenta, ainda, que o estilo e a forma não podem ser separados da substância. Numa nítida contraposição à tradição positivista, Dworkin (2000) compara a interpretação jurídica à interpretação literária, de modo que a literatura poderia ser utilizada como forma de tornar o ato interpretativo menos objetivo. O significado dos textos legais, como qualquer outro gênero literário, somente pode ser desvendados por meio da interpretação literária. Fish (1980), na mesma linha de Dworkin, propõe uma teoria da interpretação de natureza subjetiva, transferindo ao exegeta a responsabilidade pela criação do sentido e do significado do texto. Fiss (1982), em contrapartida, sustenta uma interpretação objetiva, negando a liberdade absoluta do intérprete, que deve estar vinculado ao texto constitucional.

¹⁴ Para a “Escola americana”, cujo principal expoente foi René Wellek, a comparação da literatura com outras esferas do conhecimento humano não seria possível, em razão da impossibilidade de deixar de lado o texto em si. Ela afasta dos estudos de literatura comparada o historicismo positivista, aproximando-o das correntes imanentistas de análise literária.

¹⁵ É sempre importante ressaltar que Aristóteles, na *Poética*, já apresentava preocupações em se considerar a experiência vivida pelo público de teatro, colocando-o como parte integrante da obra artística, especialmente por meio do conceito de catarse, como o prazer provocado pelo objeto artístico, capaz de conduzir o espectador à transformação de suas convicções e à libertação de sua psique. Dessa forma, Aristóteles pode ser considerado como um precursor remoto da Estética da recepção.

¹⁶ Entre os anos de 1960 e 1970, a chamada Escola de Konstanz adquiriu grande destaque em várias partes do mundo, sobretudo pelo clima de revolta estabelecido contra a tradição enrijecida. A Estética da recepção foi uma teoria que surgiu no calor das reformas universitárias, apresentando uma resposta ao imanentismo representado pelo formalismo russo e pelo *new criticism*, que consideravam a autonomia da obra literária e seus elementos internos e ao estruturalismo irradiado de Paris, mediante a renovação dos estudos literários, tornando a historiografia literária e história como importantes ferramentas destinadas a provocar e desafiar a análise literária, recuperando, com isso, diversas leituras ao longo do tempo. O grupo de Konstanz, cujos teóricos mais destacados são Jauss e Iser, negavam a concepção imanentista da obra literária. Também criticavam o positivismo que orientava a história da literatura pelo princípio da explicação causal.

¹⁷ Não existe entre os teóricos da Estética da recepção uniformidade terminológica e conceitual ao determinar o significado do termo. Iser assim se manifestou sobre a falta de uniformidade: “O que veio a ser chamado de teoria da recepção não é de maneira alguma tão uniforme quanto possa parecer. Suas várias ramificações são marcadas

por uma dualidade básica, incorporando tanto a recepção do texto literário quanto seus efeitos em seu potencial leitor. Esses são dois lados diferentes de um problema relacionado. Uma estética da recepção explora reações ao texto literário por leitores em diferentes situações históricas” (What has come to be called reception theory is by no means as uniform as it may seem. Its various ramifications are marked by a basic duality, incorporating both the reception of the literary text and its effects on its potential reader. These are two different sides of a related problem. An aesthetics of reception explores reactions to the literary text by readers in different historical situations) [2006, p. 57]. Para alguns teóricos, tanto a recepção (*rezeption*) como o efeito (*wirkung*) referem-se ao impacto da obra no leitor, mesmo que não elucidando se podem ser separados completamente. Outros relacionam a recepção com o leitor e o efeito a aspectos textuais. Segundo Jauss, “efeito” e “recepção” constituem os dois lados da relação dialógica texto/leitor: o efeito seria “o momento condicionado pelo texto”, já a recepção “o momento condicionado pelo destinatário” (1979, p. 49-50). A intranquilidade teórica é ainda fomentada pela diferenciação que os teóricos alemães estabelecem entre a “história do impacto” de um texto ou escritor nas gerações posteriores (*wirkungsgeschichte*), a “história da recepção” (*rezeptionsgeschichte*) e a estética do efeito (*wirkungsästhetik*). Particularmente, comungo a ideia de que por “recepção” devemos entender a forma como uma obra é acolhida no período de sua criação e ao longo da história e por “efeito” devemos compreender a reação causada pelo texto no leitor.

¹⁸ Zilberman (p. 16-28) aponta três grandes campos intelectuais que precederam e/ou influenciaram a Estética da recepção: a sociologia da leitura, que se ocupa do estudo do público enquanto fator preponderante do processo literário; o estruturalismo tcheco, que herdando ideias do formalismo russo, absorveu conceitos que descrevem o fato literário em sua relação com o leitor, mesmo que posteriormente, tenha se vinculado à semiótica; e o *Reader-Response Criticism*, especialmente por meio das noções de ruptura com a autossuficiência da obra literária e a consideração do leitor e suas experiências como elementos essenciais para o conhecimento do texto.

¹⁹ Barthes, no famoso ensaio “A morte do autor”, propôs um papel mais ativo ao leitor ao enfatizar que “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (1988, p. 70). Antonio Candido, analisando o polo passivo da recepção de forma mais abrangente, defende a relevância do público, ao ensinar que a obra “não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito” (1973, p. 74).

²⁰ While an aesthetics of reception deals with real readers, whose reactions testify to certain historically conditioned experiences of literature, my own theory of aesthetic response focuses on how a piece of literature impacts on its implied readers and elicits a response. A theory of aesthetic response has its roots in the text; an aesthetics of reception arises from a history of reader’s judgements. Thus the former is systematic in nature, and the latter historical, and these two related strands together constitute reception theory. If the study of literature arises out of our concern with texts, then there is no doubting the importance of what happens to us as readers of those texts, and of what a text makes readers do. A literary work is not a documentary record of something that exists or has existed, but it brings into the world something that hitherto did not exist, and at best can be qualified as a virtual reality. Consequently, a theory of aesthetic response finds itself confronted with the problem of how such emerging virtual realities, which have no equivalent in our empirical world, can be processed and indeed understood (2006, p. 57-58).

²¹ Em *O Fictício e o imaginário - perspectivas de uma antropologia literária*, Iser voltou-se para o caráter antropológico da ficção, defendendo a ideia de que tanto o fictício, como o imaginário, coexistem na vida real, não se circunscrevendo à seara literária. Dessa forma, múltiplas questões como o contexto social, a educação, o conjunto de experiências vividas podem influenciar a composição do imaginário individual. A ficcionalização e a imaginação passam a ser realçadas, por Iser, como disposições antropológicas.

²² O passado de Jauss permaneceu sombrio, até o momento em que suas atividades como oficial graduado e professor de ideologia nacional-socialista da Waffen-SS, braço militar da organização Schutzstaffel (SS) do Partido Nazista, foram reveladas. Jauss, depois da guerra, foi levado a julgamento por um tribunal constituído pelas forças de ocupação, sendo, então, considerado inocente, por não ter participado de atos criminosos.

²³ Barthes afirma que comumente “ler é decodificar: letras, palavras, sentidos e estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente ele não decodifica, ele sobredecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (1988, p. 51).

²⁴ Com o advento da filosofia sofista na Grécia antiga, o racionalismo passou a conviver com o sistema mítico tradicional, assim como influenciou a tragédia ática, de modo a atenuar as intervenções da vontade dos deuses e as potências do destino, privilegiando a vontade humana, que passou a ser dotada de maior autonomia e liberdade. A tragédia, com isso, passou a gravitar em torno de duas espécies de realidade: uma *mítico-religiosa*, relativa a uma história que se passou em um tempo primordial e remoto e outra *atual*, que refletia o conjunto de valores arraigados na Grécia clássica.

²⁵ However moved the tragic audience may be, whether by pity towards giving help, or by anger to take revenge, or whatever, it must sit quiet (p. 17).

²⁶ Ruffell (p. 49) opõe-se ao posicionamento de Taplin, ao considerar que o potencial para uma resposta coerente do público é mais plausível na comédia devido à dimensão social e pública do riso. Para ele, embora a tragédia estabeleça empatia com experiências individuais no contexto de reflexões abstratas, a comédia “também pode oferecer análises e discussões abstratas, mas seu poder real vem do envolvimento emocional do público e do pagamento pelo processo de humor, que ao mesmo tempo explora e manipula categorias, incluindo aquelas que são apresentadas mais explicitamente em outro lugar” (Tragedy sets empathy with individual experiences in the context of abstract reflections. Comedy, too, can offer abstract analysis and discussion, but its real power comes from its audience’s emotional involvement in and pay-off from the process of humour, which at the same time exploits and manipulates categories, including those that are more explicitly presented elsewhere) [p. 53-54].

²⁷ Em sentido bastante próximo ao meu raciocínio, ensina Vernant e Vidal-Naquet: “É apenas para o espectador que a linguagem do texto pode ser transparente em todos os níveis na sua polivalência e ambiguidade. Do autor ao espectador, a linguagem recupera essa plena função de comunicação que tinha perdido em cena, entre as personagens do drama. Mas o que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens, existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade. No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis. A linguagem se torna transparente para ele, e a mensagem trágica comunicável somente na medida em que descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonado as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica” (p. 20).

²⁸ É bem verdade que este leitor está longe do nosso contexto sócio-histórico, já que em nosso país, conforme pesquisa *Retratos da leitura no Brasil 4*, organizada por Zoara Failla, o número de não-leitores (aqueles que declararam não ter lido nenhum livro nos últimos 3 meses, mesmo que tenham lido nos últimos 12 meses) corresponde a 45% em 2007, 50% em 2011 e 44% em 2015 (p. 184); e quando se fala em “motivação” para se ler um livro, as opções “gosto” e “exigência escolar” são as respostas com maior incidência (respectivamente, 25% e 7%) entre jovens e “motivos religiosos” e “crescimento pessoal” (respectivamente, 11% e 10%) [p. 192]. Tudo sem considerar os diversos problemas do sistema de educação vigente. Outra pesquisa mais recente, realizada pelo Instituto Paulo Montenegro para o Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional (INAF Brasil 2018), coordenada por Ana Lima e Roberto Catelli Júnior, indicou que o percentual de analfabetos funcionais na população corresponde a 29% em 2018, reconhecendo, dessa forma, que aproximadamente um em cada três brasileiros domina plenamente as habilidades de leitura. O nível pleno de habilidades (proficiente) somente foi atingido por 12% da população.

²⁹ É por isso que no ensaio “Literatura e significação”, Barthes (1999, p. 166) diz que a teatralidade consiste numa *polifonia informacional*: com o espetáculo recebemos seis ou sete informações – cenário, vestimentas, iluminação, lugar dos atores, gestos, músicas, palavras. Essa espessura de signos difere da monodia literária.

³⁰ (...) we should see in Greek tragedy an interplay between emotional engagement and social, ideological, and/or ethical reflection (p. 45).

³¹ Os romanos designavam os Helenos (Ἕλληνες, *Éllines*), habitantes da Hélade, como “gregos” (*graecus*), razão pela qual a totalidade do país, mais tarde, passou a ser denominada de “Grécia”. Não obstante o anacronismo da denominação, será adotada neste estudo apenas com escopo meramente didático para representar a região ao norte do mar mediterrâneo em que conservava traços ético-culturais semelhantes.

³² Atenas e Esparta guardavam entre si contrastes marcantes: Atenas foi fundada pelos aqueus e se caracterizou por ser uma cidade cosmopolita; Esparta foi originalmente ocupada pelos dórios e era uma cidade isolada e xenofóbica. Atenas evoluiu da monarquia para a democracia; Esparta sempre manteve o regime oligárquico.

Atenas valorizava o exercício das liberdades individuais e Esparta o coletivismo estatal; em Atenas, o Estado existia para o indivíduo, ao passo que, em Esparta, o indivíduo vivia para o Estado. Atenas cultuava o intelecto humano e Esparta a coragem física e a educação da criança era estatizada, pois o Estado apropriava-se das crianças aos sete anos, as quais somente eram devolvidas à vida privada aos 60 anos. Como afirmava Cohen, “Esparta é a gravidade dórica que, de bom grado, se cerca de mistério. Atenas é o sorriso jônico, gracioso e claro. Admira-se Esparta; ama-se Atenas” (*apud* GIORDANI, p. 111).

³³ *Pólis* grega ou cidades-Estados são comunidades dotadas de governos autônomos e independentes e de leis próprias. O termo decorre da identificação do aglomerado de cidadãos que habitavam o território com a noção de Estado, pois a ideia de governo vincula-se mais à comunidade que representa do que com o espaço territorial. As cidades, apesar de possuírem unidade civilizacional e identidade cultural comum, eram independentes entre si. No entanto, a *pólis* não corresponde ao significado atual de cidade, mas a uma associação política e religiosa em torno de uma determinada região. Portanto, tem um significado bastante amplo, abrangendo o Estado, a República e toda a sociedade civil ou política. A Acrópole (Ακρόπολη) era o centro político-administrativo da *pólis*, onde se encontrava o templo principal, os edifícios públicos, a Ágora e a Gerúsia. Representavam muito mais do que a sede do governo, pois nela “faziam-se negócios, fabricavam-se artigos, realizavam-se cerimônias e ritos, discutiam-se assuntos públicos e tomavam-se decisões sobre eles” (BOWRA, p. 58).

³⁴ As quatro classes eram: 1) *pentacosiomédinos* (πεντακοσιομέδιμνοι): proprietários de terras cuja produção anual não fosse inferior a quinhentas medidas de produtos agrícolas ou cujo capital móvel rendesse quantia não inferior a quinhentas dracmas; 2) *hippeis* (ἵππεις): aqueles cujas terras produzissem anualmente montante não inferior a trezentas medidas ou cujo capital móvel rendesse anualmente a quantia não inferior a trezentas dracmas; 3) *zeugitas* (zeugítai): aqueles cujo montante produzido anualmente não fosse inferior a duzentas medidas ou a duzentas dracmas; e 4) *tetes* (θῆτες): demais cidadãos, que viviam do trabalho manual e que não tivessem renda definida ou regular (Assis, p. 99).

³⁵ *Demiurgo* significa “trabalhador do povo”, englobando todos aqueles que trabalhavam para o público, artífices e operários manuais.

³⁶ Segundo Funari, os soldados gregos “lutavam em formação cerrada, escudo ao lado de outro escudo, como uma falange, numa série de fileiras. A fileira dianteira avançava e tentava empurrar o inimigo e as fileiras trazeiras sustentavam e davam força ao avanço” (2006, p. 23).

³⁷ O termo “ostracismo” deve-se ao fato de que, por meio deste sistema, os atenienses escreviam o seu voto em cascos de cerâmica, chamados de óstraco (ὄστρακον).

³⁸ Na modernidade, o vocábulo “tirania” ganhou conotação ainda mais negativa, pois representa uma forma indesejada de governo, caracterizada pelo mau uso do poder e pela opressão. O tirano impõe restrições às liberdades individuais e coletivas dos cidadãos, na tentativa de manter-se no poder.

³⁹ A *hýbris* pode ser traduzida como a desmedida, a arrogância ou o excesso de confiança, que sempre acaba sendo punida pelos deuses. No mito das raças contado por Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, a queda da humanidade ocorre da *hýbris*. O mundo povoado dividia-se em cinco períodos: o primeiro, chamado de “idade de ouro”, ocorreu durante o reinado de Cronos, quando os humanos viviam em harmonia com os deuses, ocasião em que reinavam a verdade e a justiça; a queda para a “idade de prata” decorreu do fato de os homens não reverenciarem os deuses; a queda para a “idade de bronze” se deu em razão de os homens viverem sob a ameaça das armas feitas de bronze, quando a *hýbris* aparece associada à violência; o quarto período é denominado de “Idade dos Heróis”, quando a terra foi dominada pelos heróis e semideuses, que controlavam a *hýbris*; por último, a queda para a “Idade de Ferro” ocorreu em virtude de homem voltar-se contra todas as normas morais e religiosas que regulamentavam a vida de acordo com a vontade divina. A lição que se extrai da narrativa é que deve-se escutar a justiça ou a *Diké*, mantendo a *hýbris* sob controle. Entre os gregos antigos, qualquer pessoa que tivesse cometido um ato caracterizado por *hýbris* poderia ser denunciada e julgada pelo tribunal popular (ARNAOUTOGLU, p. 77).

⁴⁰ Surely a man who, legislating in a democracy, passes laws not for the benefit of religion or the people, but in favour of such persons as I have just mentioned, deserves the extremity of penal rigor (p. 32).

⁴¹ I will vote according to the laws and decrees of the Athenian people and council of five hundred, and I will not vote to establish a tyrant or any oligarchy; and if any one attempt to put down the Athenian democracy, or speak or put, any question in opposition thereto, I will not allow it. Nor will I sanction any cancelling of private debts or redistribution of Athenian land or houses; nor will I bring back those in exile or under sentence of death; nor will

I expel those who are here resident contrary to the established laws and decrees of the Athenian people and council; nor will I permit any one else to do the like. Nor will I appoint any man to an office, so that he may hold it while accountable for another office, whether that of the nine Archons, or of the Hieromnemon, or any to which the election takes place on this day together with the nine Archons, or that of herald, ambassador, or member of congress. Nor will I permit the same man to hold the same office twice, or the same man to hold two offices in the same year; nor will I accept bribes for performing my Heliastic duty; nor shall any other man or woman accept a bribe on my account, with my knowledge, by any trick or contrivance whatsoever (p. 38 - 39).

⁴² A panóplia do soldado hoplita era formada por um capacete de cimeira ativa; uma magnífica couraça; proteção de canelas e topo dos joelhos (cnêmides); escudo com o ônfalo decorado com uma cabeça de Medusa, uma das três Górgonas (esperava-se que o olhar ajudaria a vencer os inimigos e arrastá-los para o reino das sombras); lança de feixo robusto, com ponta acerada em forma de folha; e espada com uma bela lâmina de dois gumes.

⁴³ A ideia de “morte bela” surgiu pela primeira vez em fragmentos das elegias de Tirteu, poeta espartano de meados do século 7 e se difundiu na modernidade graças ao trabalho de Vernant, que em seu artigo “A bela morte e o cadáver ultrajado” (1978) enfatizou que a beleza da morte reside no fato de morrer jovem no campo de batalha, demonstrando vigor bélico e coragem. Assim, a imagem do guerreiro seria para sempre lembrada no ápice da juventude. Além disso, ao morto deveriam ser concedidas todas as honras fúnebres e seus grandes feitos eternizados pelos poetas.

⁴⁴ No capítulo “Guerra do Peloponeso”, da obra *História das Guerras* (2006), Funari, compara a Guerra do Peloponeso (século 5) e a Guerra Fria (século 20), pois ambas foram frutos da rivalidade entre duas potências imperialistas com sistemas de governo divergentes.

⁴⁵ O conceito de “helenismo” não é pacífico entre os estudiosos. Giordani, por exemplo, apresenta quatro definições para o termo: 1) Fusão entre os elementos da cultura grega e oriental nas regiões conquistadas por Alexandre Magno; 2) Extensão da civilização grega dos orientais; 3) Continuação da antiga civilização grega; 4) Civilização grega modificada por certas circunstâncias (p. 138). Entretanto, prevalece entre a maioria dos especialistas, a concepção de helenismo como um termo que designa tradicionalmente o período histórico e cultural, durante o qual a civilização grega se difundiu no mundo mediterrânico, euro-asiático e no Oriente, fundindo-se com a cultura local.

⁴⁶ Prefiro a palavra “religião” a “mito”. É que para o homem atual, a religião grega não passa de um conjunto de mitos que compõe a mitologia, pois como bem ensina Campbell o mito “é a religião dos outros” (2008, p. 49). Dessa forma, não podemos atribuir à religião grega um significado de falsidade, já que na comunidade em que foi proclamada, traduz uma verdade de natureza absoluta.

⁴⁷ É por isso que a tragédia grega não se sustenta em contextos judaico-cristãos, pois a fé em um Deus salvador e na ressurreição das almas, fulmina todo o pensamento grego antigo, na medida em que Deus estaria acima do próprio destino do homem. Acrescente-se que a morte não seria mais considerada como um fim irreparável do percurso humano ou parte de uma tragédia, como pensavam os gregos antigos, mas a passagem para uma vida perfeita e infinita. Ademais, segundo a visão judaico-cristã, cada indivíduo deveria ser punido ou agraciado de acordo com as suas condutas terrenas.

⁴⁸ O mito grego sobreviveu entre os romanos, que conheciam as moiras por parcas (*parcae*, em latim, significa “espíritos do nascimento”), também em número de três (Nona, Décima e Morta) e com as mesmas atribuições.

⁴⁹ Harvey (p. 365) faz menção a muitos outros santuários onde se pronunciavam oráculos na Grécia e na Ásia Menor, tais como a Caverna de Trofônios, na Boiotia; o santuário de Anfiáraos, em Ôropos; o Templo de Heraclés, em Bura. Dos oráculos estrangeiros, o mais conhecido era o de Zeus Âmon, situado no deserto do Líbio.

⁵⁰ Hölderlin (1991) associa simbolicamente as figuras de Dioniso e Cristo, sustentando a continuidade entre o mito grego e o cristianismo. Ambos nascem de mortais (Semele e Maria) e têm como pais deuses (Zeus e o Deus judaico-cristão). Há também semelhança entre o ritual cristão da Eucaristia, onde os adeptos comungam do pão e do vinho, associados, respectivamente, ao corpo e sangue de Cristo e os ritos do dionisismo, onde era comum o sacrifício de um bode, considerado o próprio deus. O corpo de Dioniso foi despedaçado pelos titãs e posteriormente reconstituído pelos deuses olímpicos, ao passo que Cristo também foi flagelado e crucificado e, depois, ressuscitou. Tanto um como outro buscaram por meio de seus ensinamentos reconciliar o homem com a natureza e ambos foram acusados de serem impostores.

⁵¹ Ensina Dodds (1940, p. 165) que o sparagmos e a omofagia consistiam em ritos comemorativos, em memória ao despedaçamento do corpo de Dioniso. Durante os festivais trágicos era usual o sacrifício de um bode a Dioniso, um bode sagrado, que era considerado o próprio deus que, para escapar dos titãs, se metamorfoseou em um bode. A vítima sacrificial, geralmente um bode, representava o corpo de Dioniso. Com isso, a omofagia revela também sua faceta religiosa, no sentido de que se o fiel quisesse para si as características do deus, deve comer da sua carne.

⁵² Também havia outras festas de menor relevo em honra a Dioniso: as *Lenéias* (ocorria nos meses de janeiro/fevereiro e consistia numa festividade com sacrifícios, procissão e concursos teatrais), as *Antestérias* (ocorria nos meses de fevereiro/março, no início da primavera e estava relacionada ao florescimento) e as *Oscofórias* (segunda quinzena do mês de outubro, durante a colheita da uva, quando se promovia uma corrida de rapazes carregando ramos de parreira).

⁵³ Jovens virgens encarregadas de carregar o cesto que contém os instrumentos e objetos necessários ao culto e sacrifício.

⁵⁴ Uma das formas pelas qual Dioniso era conhecido, em razão de ter-se libertado do seu ser normal, por meio da loucura, do êxtase e do vinho.

⁵⁵ Essa procissão, denominada *kômos* (κῶμος), em razão do seu caráter rudimentar, com cenas tumultuadas e argumentos fúteis é tida pelos especialistas como uma espécie de precursora da comédia.

⁵⁶ Uma das discussões mais fecundas em literatura grega clássica diz respeito à origem da tragédia. De tempos em tempos vê-se surgir uma nova teoria. É que a origem da tragédia no culto a Dioniso não é matéria pacífica entre os estudiosos. Aristóteles, na *Poética* (IV, 20) enfatiza que a tragédia nasceu de um princípio improvisado: os solistas do ditirambo, um canto religioso dionisiaco. Lesky, por outro lado, discute o valor documental e histórico dos ensinamentos de Aristóteles, sob o argumento de que a *Poética* representa uma série de anotações para conferências, com afirmações de caráter inacabado e salteado, razão pela qual entende que precisamos de informações complementares: o testemunho dos poetas gregos Píndaro (522 - 443) e Baquilides (520 - 450), cujas obras demonstram de modo bem mais verossímil a influência do drama satírico sobre o ditirambo. Dessa forma, a tragédia encontraria a sua origem no culto a Dioniso, vinculado à música ditirâmbica. Outros especialistas, como forma de harmonizar estes dois posicionamentos sobre o nascimento da tragédia, buscaram explicação na origem etimológica da palavra “tragédia”, a qual deriva da somatória das locuções *tragos* (τράγος), que significa “bode” e *ode* (ὕδῃ), que equivale a “ode” ou “canção”, de modo que a tragédia estaria associada ao canto a Dioniso. Jaeger, apesar de admitir que o êxtase dos atores trágicos se inspirava em elementos do culto a Dioniso e exercia forte influência na plateia, entende que a tragédia derivou da epopeia, tanto em virtude do seu conteúdo mítico como do seu espírito moral e educador. Segundo o autor, o “impulso dionisiaco convinha mais aos dramas cômicos, satíricos e burlescos” (p. 294), de modo que “só a epopeia iguala a tragédia quanto à riqueza do conteúdo, à força estruturadora e amplitude do seu espírito criador” (p. 287). Romilly (p. 13-17) apresenta duas matrizes cuja combinação foi essencial para o nascimento da tragédia: a religião grega e o incentivo do Estado.

⁵⁷ A primeira referência a um sacrifício sangrento que encontramos na tradição literária grega aparece no primeiro canto da *Ilíada*, de Homero, com o objetivo de aplacar a cólera de Apolo. O adivinho Calcas anuncia que somente uma hecatombe (sacrifício de cem bois) acompanhada da restituição da jovem Criseida a seu pai poderia satisfazer o deus (v. 450-474).

⁵⁸ Recentemente, arqueólogos gregos anunciaram a descoberta de um esqueleto de cerca de três mil anos pertencente a um adolescente, próximo ao Monte Lykaion, região conhecida por sacrifícios de animais em homenagem a Zeus. David Gilman Romano, professor da Universidade do Arizona, nos Estados Unidos, que participou das escavações, disse que autores clássicos costumavam associar o local com práticas sacrificiais humanas, mas até então não existiam evidências de ossos humanos (SIDAHMED, 2016).

⁵⁹ O estudo do direito romano não enfrenta o mesmo problema de fontes, por se tratar de um direito escrito e codificado que se funda nas leis, sobretudo na *Lex Duodecim Tabularum* (Lei das Doze Tábuas, 450), origem do direito romano e no *Corpus Juris Civilis* (Corpo de Direito Civil, 529), da época do Imperador bizantino Justiniano I, composto de quatro partes: *Institutas* (manual escolar), *Digesto* ou *Pandectas* (compilação dos *iura*), *Código* (compilação das *leges*) e *Novelas* (reunião das constituições promulgadas depois de 529 por Justiniano I).

⁶⁰ Sobre a raridade de fontes e instituições do direito privado entre os gregos, expõe Gilissen: “O sistema jurídico na Grécia antiga é uma das principais fontes históricas dos direitos da Europa Ocidental. Os gregos não foram, no entanto, grandes juristas; não souberam construir uma ciência do direito, nem sequer descrever de uma maneira

sistemática as instituições de direito privado; neste domínio, continuaram sobretudo as tradições dos direitos cuneiformes e transmitiram-nas aos Romanos” (p. 73). Entre os romanos, ao contrário, desenvolveram-se as regras do direito privado (matrimônio, família, propriedade e sucessão de bens), com excelência de métodos e objetividade.

⁶¹ O Código de Gortina, descoberto em Creta, em 1884, é reconhecido como o mais antigo e completo conjunto de leis gregas que se tem conhecimento. Suas normas foram inscritas em pedras e exibidas em locais públicos, a fim de que se tornassem claras e acessíveis para a população.

⁶² O conceito de *Thémis*, entre os gregos, representava a vontade dos deuses e se opunha à *Diké* equivalente à justiça humana.

⁶³ O *oikos* (οἶκος) não se confunde com o *genos* (γένος, *génos*), pois era uma instituição social e familiar bem menor, composta por pessoas com laços familiares mais próximos.

⁶⁴ Guardadas as devidas proporções, o chefe de família exercia sobre seus subordinados, familiares e escravos, o mesmo poder que o tirano exercia sobre os governados.

⁶⁵ Diversos livros sagrados antigos encampam a ideia da maldição familiar, da solidariedade e da hereditariedade do castigo. O Rig Veda, livro sagrado da Índia antiga apresenta a seguinte oração: “Afasta de nós a falta paterna e apaga também aquela que nós próprios cometemos.” Também encontramos disposição semelhante entre os judeus no Antigo Testamento: “Quem derrama o sangue do homem, pelo homem terá seu sangue derramado. Pois à imagem de Deus o homem foi feito.” (Gênesis 9,6). “Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás, porque eu, Iahweh teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e a quarta geração dos que me odeiam (...)” (Êxodo 20,5); “Aqueles dentre vós que sobreviverem serão consumidos na terra dos seus inimigos, por causa das suas iniquidades; é também por causa das iniquidades dos seus pais, acrescidas às deles, que virão a perecer” (Levítico 26,39).

⁶⁶ Arcontes eram os juízes, executores da lei na Grécia antiga. O colégio dos arcontes era dividido em *Arconte rei* (representante religioso do Estado), *Arconte Epônimo* (chefe de Estado e juiz supremo) e *Arconte Polemarco* (comandante das forças militares).

⁶⁷ O termo “constituição” é muito vasto sob o aspecto semântico, podendo significar desde a forma como estruturar qualquer coisa até a norma jurídica fundamental de organização de um Estado. Bini, em nota à tradução da *Constituição de Atenas*, esclarece que o termo “constituição”, para os gregos antigos, designa a “forma de governo de um Estado e não ao conjunto de leis maiores que o regem, que é o conceito moderno de Constituição” (p. 41).

⁶⁸ Sócrates considerava um verdadeiro absurdo esse sistema, por meio do qual os governantes da cidade eram indicados pela sorte e argumentava que ninguém se arriscaria a empregar um carpinteiro ou um flautista escolhido pela sorte (*apud* JONES, p. 74). O sorteio, a bem da verdade, era uma instituição adotada pelos atenienses para assegurar a isonomia, pois, no sistema eletivo o homem que fosse desprovido de riqueza ou posição social dificilmente teria possibilidade de exercer o cargo.

⁶⁹ Na Grécia antiga, a legislação permanecia estreitamente vinculada a fatores mágicos e religiosos. Platão, em *As leis*, trata das penas cominadas aos animais ou objetos que causem a morte de um ser humano: “Se uma mula ou qualquer outro animal matar alguém – a não ser que isto ocorra durante alguma competição – o animal será processado pelos parentes do morto por assassinato e o caso será decidido pela quantidade de guardiões do campo (agrônomos) que for apontada pelos parentes. O animal condenado será morto e arrojado além das fronteiras do território. Se uma coisa inanimada privar alguém da vida – salvo um relâmpago ou um raio procedente do céu – mas tudo aquilo que provoca a morte de um ser humano caindo sobre ele ou o ser humano sobre a coisa, o parente do morto indicará como juiz o vizinho mais próximo e assim se purificará ele mesmo e toda a parentela; quanto ao objeto reconhecido como culpado, será arremessado além das fronteiras, como já o dissemos em relação aos animais” (Livro IX, 873-e e 874-a).

⁷⁰ Foi o que ocorreu no julgamento de Sócrates, relatado por Platão em *Apologia de Sócrates*, em que os acusadores pediam a aplicação da pena de morte e quando lhe foi concedida a palavra para que indicasse a pena que lhe seria imposta, já que promovia a sua própria defesa, sugeriu uma recompensa pelos serviços que havia prestado. Diante dessa atitude desafiadora, o Tribunal acolheu a pena da acusação e o filósofo foi condenado a tomar cicuta, veneno mortal.

⁷¹ São espécies de *graphe* (γραφή): 1) *Graphe hybreos* (ὑβρεως γραφή): ação pública contra violência ou agressão, da qual é exemplo, segundo Harris (p. 125), o discurso Contra Mídias, de Demóstenes relativo a agressão pessoal sofrida pelo orador durante um ato litúrgico; 2) *Graphe asebeias* (γραφαὶ ἀσεβείας): ação pública contra ato de impiedade que impusesse riscos à cidade, como são exemplos o discurso judicial *Contra Andrócion* (ultraje em dar preferência ao dinheiro em relação à honra), de Demóstenes; 3) *Graphe kakoseos* (γραφὴ κακώσεως): ação pública por negligência no dever de cuidado e sustento dos membros do *oikos* durante a velhice, bem como contra agressões físicas aos pais ou avós e garantia o cumprimento das honras fúnebres; 4) *Graphe paranomon* (γραφὴ παρανόμων): ação pública contra leis ou decretos, propostos ou já aprovados, sempre que ilegais ou contrários aos interesses da cidade, como é o caso da maioria dos discursos de Demóstenes, especialmente o *Contra Timócrates*; 5) *Graphe xenias* (ξενίας γραφή): ação pública contra o exercício de atos reservados apenas aos cidadãos por estrangeiros, do qual é exemplo o *Contra Neera*, de Apolodoro, cujo objeto era a usurpação dos direitos de cidadania pela cortesã Neera, uma estrangeira que convivía ilegalmente com um cidadão ateniense de nome Estéfano, como esposa.

⁷² Constituem modalidades de *Diké*: 1) *Diké aikeias* (αἰκείας δίκη): ação privada contra atos de agressão física; 2) *Diké blabes* (βλάβης δίκη): ação privada contra danos físicos ou morais; 3) *Diké exoules* (ἐξούλης δίκη): ação privada que objetivava o cumprimento de uma obrigação já reconhecida judicialmente; 4) *Diké phonou* (δίκη Φόνου): ação privada contra crime de homicídio.

⁷³ Foucault adota a expressão “jogo de provas” para se referir ao sistema das ordálias, onde a prova da verdade “é estabelecida judiciariamente não por uma constatação, uma testemunha, um inquérito ou uma inquisição” (p. 33). Ensina Foucault (p. 31-33), que uma das primeiras formas de prova entre os gregos se encontra representada na *Ilíada*, especialmente quando Homero descreve a corrida de carruagens entre Menelau e Antíloco realizada nos jogos da morte de Pátroclo. A prova consistia em um circuito de ida e volta, passando por um marco que era preciso contornar o mais rápido possível. Conta que Menelau acusou Antíloco de ter trapaceado e, assim, pede para que Antíloco jure sua honestidade perante Zeus e que o deus o castigasse caso fizesse um falso juramento. Sem alternativa, Antíloco admite ter agido de forma irregular. Essa era uma forma primeva de prova judiciária, uma espécie de desafio lançado por um adversário ao outro.

⁷⁴ É acirrado o debate entre os filósofos sobre o processo de transição *mythos-logos*, havendo aqueles que defendem a tese, segundo a qual, a filosofia nasceu por meio de uma ruptura radical com o mito (*tese da descontinuidade*) e aqueles que entendem que a filosofia originou-se de uma transformação vagarosa e paulatina dos antigos mitos (*tese da continuidade*). A primeira corrente de pensamento formou-se em meados do século 18, com o grande avanço vivenciado pela ciência e filosofia da época. Voltaire, por exemplo, considerava o mito como narração inverídica e o seu estudo como uma “ocupação para estúpidos” (*apud* RUTHVEN, p. 15). Mais tarde, o filósofo alemão Friedrich Hegel, defendeu o entendimento, segundo o qual, os mitos tinham conteúdo religioso e nisto contrastam com a filosofia. Em contrapartida, a segunda teoria desenvolveu-se a partir da metade do século 20, quando os historiadores demonstraram a importância do mito para a organização e o desenvolvimento cultural das sociedades. Também encontra alicerce em pontos de conexão que ligam o pensamento mítico ao pensamento racional, como é o caso da explicação sobre a origem, embora essa explicação seja composta de pontos dissidentes, na medida em que a filosofia explica a origem do universo através dos quatro elementos naturais (água, fogo, terra e ar), ao passo que o mito busca explicação na criação divina.

⁷⁵ O racionalismo está para os gregos assim como o Iluminismo está para o período moderno. De fato, o Iluminismo, movimento cultural da elite intelectual europeia do século 18, promoveu a dissolução da antiga ordem medieval e preparou o homem para a revolução, mediante a substituição da religião pela ciência e da fé pela razão.

⁷⁶ Os sofistas não acreditavam em verdades absolutas, pois havia diferentes visões de mundo e das coisas, que estavam em contínua transformação. Destacam-se como principais defensores desta escola Isócrates (436 a 338 a.C.), Górgias (483 a 376 a.C.) e Protágoras (481 a 420 a.C.).

⁷⁷ The speech-writers, as well as the politically active men who jostled for influence in the assembly and the courts, came from the same high-profile public families which produced poets, actors, and dancers (2006, p. 366).

⁷⁸ O ingresso, no teatro grego, custava dois óbolos por dia de espetáculo, o que conferia ao espectador o direito de assistir a uma tetralogia, ou seja, três tragédias e um drama satírico (tragicomédia grotesca em que os atores vestiam caudas e orelhas de cavalo).

⁷⁹ Platão criticava o ilusionismo de todas as artes gregas, inclusive do teatro, que na opinião do filósofo ocupava-se de recursos ilusórios e ações fingidas, quando deveria se ocupar de ideias. Somente o irracional admitiria

imitação, ao contrário da filosofia e do juízo crítico e racional. É exatamente nesse sentido que Platão afirma em *A república*: “Então, uma parte, a irascível, admite muitas e variadas imitações, mas a outra, o caráter sábio e sereno, o que é sempre semelhante a si mesmo, nem é fácil de imitar, nem se dá a conhecer rapidamente, sobretudo quando é imitado para uma multidão em festa e para gente de origem diversa, reunida num teatro. É que para eles se trata de imitação de uma experiência que lhes é estranha” (Livro X, 604e).

⁸⁰ Se Aristóteles foi o primeiro a tratar da estética trágica, Schelling foi o primeiro a instituir uma filosofia da tragédia, baseada na consideração do trágico como a derrota do herói causada pelas forças dos deuses e do destino, bem como pela sua própria derrota oriunda das contradições entre o desejo de liberdade e de evitar o destino. A filosofia de Schelling teve continuidade com Hölderlin (tragédia como paradoxo entre liberdade e natureza), Hegel (tragédia como embate dialético), Kierkegaard (tragédia como colisão entre duas forças e paralelos entre o trágico antigo e o trágico moderno), Nietzsche (tragédia como embate entre o estado apolíneo e o dionisíaco) e Simmel (fenômeno trágico associado ao pessimismo cultural dos últimos tempos).

⁸¹ Aristófanes, na comédia *Rãs*, traça uma pequena retrospectiva da dramaturgia grega, narrando tristeza de Dioniso com a morte dos grandes tragediógrafos e a sua ida ao mundo dos mortos, com o objetivo de trazer de volta à vida um deles. Desenvolve-se, então, uma competição entre os dramaturgos Êsquilo e Eurípides: enquanto os mortos sérios e honestos apoiam Êsquilo, os desonestos e malandros preferem Eurípides. Ao final, Êsquilo, o poeta preferido de Aristófanes, sagra-se vencedor.

⁸² Com a introdução da comédia no concurso, deixou de existir a exigência de apresentar a tetralogia.

⁸³ A peça satírica, também conhecida como drama silênico, consistia numa tragicomédia grotesca em que os atores vestiam caudas e orelhas de cavalo e cujo elemento mais relevante era o coro de sátiros que se apresentava na forma de danças acrobáticas destinadas a configurar a loucura decorrente da possessão dionisíaca. *Ciclopes*, de Eurípides foi o único drama satírico que nos foi legado integralmente. Também chegaram até nós fragmentos de *Icneutas*, de Sófocles.

⁸⁴ O helenista Mário da Gama Kury, adota em sua tradução das tragédias, a expressão “Trilogia Tebana”, de modo a abarcar as três mais famosas tragédias de Sófocles: *Édipo rei*, *Édipo em Colono* e *Antígone*. Entretanto, Jardé entende que os três dramas consagrados ao mito de Édipo não fazem parte de um mesmo conjunto, já que cada tragédia tem sua unidade própria formando um todo completo (p. 73).

⁸⁵ Entendo que os dramaturgos e os espectadores também constituem elementos compositivos da tragédia grega. No entanto, dada a relevância dessas categorias para o presente estudo, abordei esses elementos em capítulos específicos: um relativo à estética produtiva (capítulo quarto) e outro, à estética receptiva (capítulo quinto).

⁸⁶ A propósito da imagética grega, acrescenta a historiadora francesa Pantel que ela “permite uma apresentação das representações mentais dos cidadãos” (2013, p. 16), o que possibilita a identificação de diferentes práticas sociais e da própria tragédia ática.

⁸⁷ É bem possível que, nas representações teatrais oficiais, tenham sido confeccionados vasos pintados e outros produtos culturais para aquisição pelo público presente, tanto pela elite como pelos grupos marginais.

⁸⁸ Aristóteles, em sua *Poética*, condena o recurso *deus ex machina* adotado por Eurípides para finalizar suas peças. Entendia que “os desenlace devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolaram em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem” (XV, 89).

⁸⁹ Theatre architecture was developed further towards a unit that transcended the hegemony of vision creating a new architectural form more appropriate to contain this multi-sensorial, synaesthetic experience (p. 151).

⁹⁰ O teatro de Dioniso Eleutherium não se encontra tão bem preservado quando comparado ao teatro de Epidauro, o que dificulta bastante a percepção visual e auditiva.

⁹¹ É no espaço extracênico que ocorriam as cenas de morte ou de violência, pois vedadas ao olhar do público, o qual era apenas informado por uma das personagens ou pelo mensageiro.

⁹² Foucault (1987) utilizou o termo “panótico” para tratar da sociedade disciplinar ao se referir ao processo de difusão de dispositivos destinados à vigilância e ao controle social, embora não o faça com o mesmo racionalismo de Bentham. Mencionado sistema também compõe a base da teoria da “sociedade de controle”, de Deleuze (1992), em que o filósofo francês se refere à progressiva instalação de sistemas de dominação de indivíduos e populações.

⁹³ A space that permits its inhabitants to contemplate together, a space based upon the unity of thought and emotion. The actors can not look away from the audience or over their heads. The actors are in full contact with the audience and get energy from it without being in a dominant position, but more in a position of unity with the audience, embraced by it (VOVOLIS, p. 154).

⁹⁴ This busy twoway street between performers and spectators during a performance forms part of an ongoing relationship: as actors develop a sense of the audience’s expectations, the audience in turn acquires greater familiarity with dramatic performance and its own role in shaping theater production (p. 19).

⁹⁵ Durante a Grande Dionisia, Demóstenes havia sido designado como corego, quando seu inimigo pessoal Mídias deferiu-lhe um soco no rosto, o que equivaleria, no entender do orador, uma ofensa não apenas aos deuses, mas à própria cidade, por se tratar de ato público.

⁹⁶ Os gregos costumavam chamar a máscara de *prosopon* (πρόσωπον), daí derivando a palavra prosopopeia, que corresponde ao empréstimo de sentimentos humanos a animais e a seres inanimados, como os mortos. Os romanos chamavam as máscaras do teatro de *persona*, palavra derivada do latim para um tipo de máscara feita para ressoar com a voz do ator (*per sonare* significa “para soar”).

⁹⁷ There is not a single theatre mask surviving from classical times, which indicates how fragile they must have been (p. 159).

⁹⁸ Tocador de aulo ou flauta na Antiguidade.

⁹⁹ It [chorus] enmeshes the sound of the aulos with the direction of the dance step and the meaning of its words. It embodies the space of the dramatic location together with other spaces within and outside the city, the movement of the stars in the sky and the four corners of the world, and the tangible, physical presence of the orchestra. It reflects itself and other songs. It negotiates the conflicting meanings of kinship, power, and punishment for the characters and the audience; it opens a perspective of interpretation that can be applied within the drama to enrich character and focalise a certain position in contrast with others, or rather serve as a bridge for the audience outside looking into the play. The chorus combines all of these levels of reference in the same breath. Every level reflects every other level in one coherent whole, allowing the chorus to establish multiple correspondences between these different layers of meaning. Placed at the centre of a complex network of parallel messages, it merges them all into one poem (p. 29-30).

¹⁰⁰ Por meio dos conceitos de *mimesis*, de verossimilhança e de catarse, Aristóteles procurou destruir o edifício teórico construído por Platão e expresso em *A república*, onde sustentava que a *mimesis* consistia num processo de aviltamento, na medida em que distorce a realidade e constitui fonte de falsidade e engano. Por esse motivo, os poetas trágicos deveriam ser excluídos da cidade ideal. Para Aristóteles a *mimesis* cumpre uma função social, possuindo um caráter positivo, pois a catarse por ela produzida desperta sentimentos que educam e completam o homem.

¹⁰¹ Daí derivam as expressões protagonista (*proto agonístes*), o primeiro a falar; e deuteragonista (*deutero agonístes*), o segundo a falar.

¹⁰² Frye apresenta duas formas interpretativas que buscam explicar a tragédia: a primeira, denominada “interpretação fatalística da tragédia”, entende que toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior, gerando a sensação de limitação do esforço humano e a supremacia do poder impessoal. Já a segunda teoria, apregoa a ideia de que o ato que desencadeia o processo trágico deve decorrer da violação de uma lei moral, seja humana, seja divina (p. 206-207). Portanto, essa segunda teoria associa a *hamartia* ao pecado ou ao mal.

¹⁰³ Eudoro de Sousa, em sua tradução da *Poética*, por mim utilizada, optou por traduzir o termo original empregado por Aristóteles, *páthos* (πάθος), como “catástrofe”.

¹⁰⁴ Expressão empregada por Ricoeur em sua teoria da interpretação (p. 42) em alusão ao texto como entidade sem ator.

¹⁰⁵ A palavra *didáskalos* deriva do verbo *didásko*, que em grego (διδάσκω), significa “ensinar” ou “instruir”.

¹⁰⁶ Dentre as raras fontes que se têm a respeito da biografia de Ésquilo, menciono o manuscrito medieval anônimo *Vita Aeschyli*, que apresenta, em 18 parágrafos, uma compilação de várias informações sobre a vida e obra do dramaturgo que é composto por trechos de obras de Íon de Quios, Heráclides de Ponto, Camaleão de Heracleia, Aristófanes e do próprio Ésquilo; o verbete da *Suda*, uma espécie de enciclopédia compilada no século 10 d.C. pelos bizantinos e algumas datas contidas no *Marmor Parium* ou crônica de Paro, uma inscrição grega do século 3, gravada em mármore.

¹⁰⁷ Péan designa uma canção de ação de graças em honra a Apolo, como deus curador.

¹⁰⁸ Segundo a mitologia grega, os titãs eram entidades ancestrais dos futuros deuses olímpicos, que nasceram no início dos tempos da união entre Urano e Gaia.

¹⁰⁹ Segundo os parágrafos décimo e décimo sétimo da *Vita Aeschyli*, Ésquilo teria sido morto por uma tartaruga derrubada das alturas por uma águia sobre sua cabeça: “10 - Sendo muito honrado pelo tirano Hierão e pelos cidadãos de Gela, viveu ainda dois anos entre eles, e morreu já idoso dessa maneira: uma águia capturou uma tartaruga. Mas, como não conseguia quebrar o casco, jogou a tartaruga contra as pedras para abrir a carapaça, que caiu na cabeça do dramaturgo, e o matou. Na verdade, uma profecia já havia lhe anunciado ‘um dardo vindo do céu vai te matar’”; “17- Em seu túmulo está escrito: ‘Morri atingido na testa pelo que foi lançado pelas garras de uma águia.’” Anoto, contudo, que helenistas do porte de Lefkowitz (1981) e Sommerstein (2002), ao apresentarem resumos biográficos do dramaturgo, não fazem alusão a essa versão.

¹¹⁰ As principais fontes sobre a vida de Sófocles, além dos registros de Plutarco e de seus contemporâneos Aristóteles e Íon de Quios, são o verbete da *Suda*, enciclopédia compilada no século 10 d.C. pelos eruditos bizantinos e a antiga *De vita Sophoclis poetae commentatio*.

¹¹¹ Em minha dissertação de Mestrado, intitulada *Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo rei, de Sófocles* (2015), abordei a intersecção entre mito, literatura e direito na tragédia, identificando fatores de conexão entre essas áreas do saber e propondo reflexões em torno dessas disciplinas. Procurei realçar a função sociológica e psicológica do mito, aproximando-o das finalidades do direito, notadamente como modelo de conduta humana e forma de controle social. Adotei como arcabouço teórico a tese dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann, estudos de literatura comparada e o dialogismo bakhtiniano para justificar a noção de comunicação entre discursos de naturezas diversas (antropológico, literário e jurídico). Os estudos de Frye, Mielietinski e Durand serviram para explicar a dupla relação que se estabelece entre o mito e a literatura e pensadores modernos como Nietzsche e Lévi-Strauss contribuíram para demonstrar que os mitos continuam a ser valorizados e sobrevivem nos dias atuais. O denominado “prolegômeno de Campbell”, sobretudo sob a perspectiva da função sociológica e psicológica da narrativa mítica, e a tese de Eliade que encerra a ideia do caráter ritualístico do mito e sua correspondência a um conjunto de códigos exemplares de conduta estreitaram ainda mais as relações do mito com o direito.

¹¹² Estratego era o general executivo que estabelecia os planos de guerra e comandava o exército em expedições militares. Segundo Kury (p. 16), nos versos 1692 a 1694 da peça *Édipo em Colono*, Sófocles, por meio de Polinices, fez alusão à linguagem empregada por um estratego: “Não vou ser mensageiro de notícias más, pois um bom comandante divulga somente os fatos favoráveis e cala os funestos.”

¹¹³ Dentre as poucas fontes citadas, temos os fragmentos da Crônica Ática, de Filócoro, do século 4 ou 3; *A vida de Eurípides*, de Sátiro, escrita no século 3, também em estado fragmentário; fragmentos das Noites Áticas, de Aulo Gélio, do século 2 d.C.; o verbete da *Suda* do século 10; a biografia de Thomas Magister, do final do século 13; e a *Vida e origem de Eurípides*, um texto anônimo e de data incerta. Também é possível encontrar algumas referências ao tragediógrafo em Aristóteles e nas comédias de Aristófanes.

¹¹⁴ A morte de Eurípides ironicamente remete à morte de Penteu, despedaçado pelas bacantes em sua última peça *As bacantes*.

¹¹⁵ Há um consenso entre os especialistas, no sentido de que as tragédias gregas eram escritas pelos dramaturgos, em rolos de papiro ou outro suporte, com escrita semelhante à das inscrições em pedra (sem separação entre palavras e sinais de pontuação). Dentre todos, cito Kovacs (p. 379-380), Mastronarde (p. 12) e Lesky (p. 282).

¹¹⁶ “Manuscrito” refere-se não apenas ao texto original do dramaturgo, mas a todos os documentos escritos ou copiados à mão, que decorreram da longa história da tradição, bem como das sucessivas interpretações dadas ao texto ou à representação original das três tragédias estudadas.

¹¹⁷ Na Atenas clássica, eram considerados legítimos os textos das tragédias que se encontravam nos arquivos do Estado. Mais tarde, com a biblioteca de Alexandria, o critério para se aferir a originalidade e legitimidade de um texto passou a ser a antiguidade com relação a outros.

¹¹⁸ If it can be shown, as I believe it can for Aeschylus, that patterns are sometimes deliberately chosen for contextual reasons, mere counts come to be of less value unless carefully coordinated with these contextual parameters (p. 440).

¹¹⁹ O teste qui-quadrado de Karl Pearson (1857-1936) é um teste estatístico aplicado a dados categóricos para avaliar a probabilidade de as diferenças encontradas decorrerem do acaso.

¹²⁰ The burden of scholarly proof must therefore rest with those who would argue that Prometheus' metrical deviations cannot have been due to contextual factors or conscious experimentation, but must have been the pure reflex of unconscious and distinctively individual preferences (p. 459-460).

¹²¹ By what scientific method can one define the stylistic or metrical capacity of a poet of this stature? (p. 183).

¹²² A vingança divina era personificada por meio das Erínias, em número de três (Tisífone, Mêgaira e Alectó), representadas como mulheres aladas e rodeadas por serpentes, as quais eram encarregadas de punir os mortais por suas faltas, especialmente os delitos de sangue.

¹²³ Vieira, ao contrário da maioria dos tradutores brasileiros que traduziram o nome do rei de Tebas como Creonte, optou por Creon, o que me parece realmente mais apropriado, pois o nome original em grego é *Kreon* (Κρεων).

¹²⁴ O sofismo somente orientava o pensamento e a atuação humana por meio do racionalismo e da forma livre de pensar, não proporcionando ao homem uma visão unitária do mundo que solucionasse suas crises e contradições internas.

¹²⁵ Eurípides conferiu à mulher o trono de suas tragédias: das dezenove tragédias que chegaram até nós, doze delas têm nomes femininos e treze têm como protagonista uma mulher.

¹²⁶ Por todos, cito Roselli: “Há uma prova final tentadora da importância da audiência. A ‘Dança de Perseu’ ou Vlasto chous, um jarro de vinho com figuras vermelhas, fornece a única representação existente de um público de teatro” (There is one final tantalizing piece of evidence for the importance of audience. The ‘Persus Dance’ or Vlasto chous, a red-figured wine jug, provides the only extant representation of an Attic theater audience, p. 59).

¹²⁷ Pantomima é um teatro gestual em que os atores utilizam gestos, expressões faciais e movimentos, fazendo o menor uso possível da fala.

¹²⁸ Conforme o mito grego, Perseu cortou a cabeça da Medusa utilizando-se de uma foice que lhe havia sido dada por Hermes. Após a decapitação, do sangue da Górgona saltou um maravilhoso cavalo alado, Pégaso. Então, Perseu teria colocado a cabeça numa bolsa.

¹²⁹ Sobre interpretações arqueológicas do jarro “Dança de Perseu”, consultar Hamilton (1978) e Hughs (2016).

¹³⁰ Diversity of viewing spaces contributed to audience diversity. Not only was the "view from the popular" available to poorer citizens, such spaces were freely available to metic, foreigners, slaves, and women. What was mapped out in the early Classical theater with its partially stratified theatron and its unofficial viewing areas was the visible presence of different groups: the social elite and male political officials received honorary seating down front (prohedria), those paying for seats sat in the theatron, and those watching for free were in unofficial areas (p. 196)

¹³¹ The implications of this revised picture of the audience are central to an understanding of dramatic production and the interpretive frame of drama in terms of the spectators' "horizons of expectations". An audience comprising spectators of different social status, ethnicity, gender, and class required something more than partisan propaganda to maintain their interest in the productions. It also required something more than "mass appeal" and the continual affirmation of a defined set of civic values. The success of a performance depended in part on its ability to manage

and appeal to different and at times opposed points of view shared by a number of groups defined in particular ways (p. 199).

¹³² Although they were thus underrepresented in the theater, those noncitizens who were in the audience actively participated in a powerful group exercising much authority that was viewed as operating both on a cultural and political level (ROSELLI, p. 197).

¹³³ Money did not define the audience, but it had a determinant role in constituting relations among spectators, and in conditioning their relationship, in turn, to the theater and the state (p. 87).

¹³⁴ *Xénos*, do grego ξένος, compõe a origem etimológica da palavra “xenofobia”, que significa “medo de estrangeiros”.

¹³⁵ Em Esparta, os estrangeiros não-residentes eram chamados de *hilotas* (Εἰλωται).

¹³⁶ Vale a pena citar, ainda que a título exemplificativo, as personagens de Antígone, Agave, Medéia, Jocasta, Electra, Ifigênia, Clitemnestra e Cassandra.

¹³⁷ Women’s presence was used to diminish the audience’s authority and by analogy to critique democratic politics and culture in Athens (p. 194).

¹³⁸ Nas inscrições micênicas, a palavra *doulos* (δοῦλος) aparece como a mais comum para designar escravos durante o período arcaico, em oposição ao conceito de elutero (ἐλεύθερος, *eleútheros*), ou seja, “homem livre”. O termo *andrápodon* (ἀνδράποδον) foi comumente utilizado durante o período clássico. Escravos domésticos eram denominados de *oikétês* (οἰκέτης), que significa “aquele que vive na casa”.

¹³⁹ Some slaves attended the theater in their capacity as personal attendants, others as public servants, and still others is a more independent capacity (p. 149).

¹⁴⁰ Theatre is an excellent example: virtually everyone is capable of decoding theatrical communication of any kind - at least to some extent - simply by being human, principally because of the paramount importance of the visual and the absence of a literacy-based barrier to access (p. 105).

¹⁴¹ Making sense of theatre is, at least on a basic level, an easy competence to acquire in comparison with other cultural skills, especially those commonly associated with 'literary' or 'high culture' in the broadest sense (p. 106).

¹⁴² Assim como a função sociológica do mito, o direito regula a vida social, permitindo a coexistência pacífica entre os homens. O direito decorre do fato de o homem viver em sociedade, de manter relações das mais diversas naturezas com os seus semelhantes e do reconhecimento da fatalidade dessas relações. O direito também é tido como norma de conduta coativamente imposta. A coação do direito também tem a sua faceta psicológica, pois a certeza de que as infrações a suas normas serão realmente punidas colabora para que as regras jurídicas sejam respeitadas.

¹⁴³ Em criterioso estudo, Mota enfatiza a dificuldade em se reconstruir o significado do “teatro grego”, enfatizando que a vaga noção que temos atualmente é “calcada em afirmações aristotélicas e generalizações sobre a pequena parcela de textos restantes da tragédia” (p. 93). Notadamente no que diz respeito à tragédia grega, as 32 que nos foram integralmente legadas, representam “apenas uma pequena porção daquilo que foi realizado no festival da grande Dionísia. Pois, utilizando o total de 130 anos para situar os marcos da produção trágica ateniense, teríamos a seguinte proporção: com cada autor apresentando quatro espetáculos em cada edição dos concursos, temos um resultado total de 520 obras. No entanto, como eram três os autores que concorriam em cada edição, temos agora um total de 1.560 obras” (p. 92).

¹⁴⁴ O processo de resgate da pergunta inicial a que o texto serviu de resposta não é tão simples, na medida em que a pergunta reconstruída pode não corresponder à mesma do seu horizonte original, já que esse horizonte foi englobado pelos horizontes das realidades subsequentes. Dessa forma, a fusão do conjunto de horizontes deve ser levado em conta durante processo de compreensão e entendimento da obra.

¹⁴⁵ Trousson enfatiza que os helenistas estão longe de ser uníssomos a respeito da data da peça: Howald limita-se a situar a obra posteriormente a 475, sem qualquer precisão; Focke e Méautis defendem que ela foi representada na Sicília, em 470; Geffcken entende que ela é posterior aos Persas e data de 469 ou 468; Hadas, Lucas, Kitto e

Séchan localizam a peça entre os *Sete* e a *Oresteia*, ou seja, entre 467 e 458, sob o fundamento de que “nela se menciona a erupção do Etna e que apresenta uma nítida preponderância do diálogo relativamente à parte lírica” (p. 23).

¹⁴⁶ Segundo Romilly existe grande dificuldade em reconstituir a ordem da trilogia: “parece que ela era a primeira peça, mas mesmo isto não é certo (alguns pensam que a peça intitulada *Prometeu Portador do Fogo* teria podido evocar o roubo do fogo pelo Titã e vir, por isso, em primeiro lugar; no entanto, com mais frequência, admite-se que este *Prometeu Portador de Fogo* tenha sido a última peça e que tivesse visto ser instaurado o culto do herói). Uma única coisa é certa, é que depois de ter sido <<agrilhado>>, Prometeu, na trilogia, aparecia como <<libertado>>” (p. 63).

¹⁴⁷ É por isso que muitos estudiosos referem-se à tragédia como uma *teomaquia*, ou seja, uma disputa entre os deuses, assim como ocorre nos Cantos XX e XXI da *Ilíada*, de Homero, quando Zeus autoriza os deuses a participarem livremente da guerra de Troia, em favor de quem lhes aprover.

¹⁴⁸ Segundo o mito, durante a fuga dos insetos, Io atravessou o estreito que separa a Europa da Ásia, razão pela qual o local recebeu o nome de estreito de Bósforo, que literalmente significa “passagem da novilha”. Ésquilo faz menção ao fato nos versos 732-734.

¹⁴⁹ Fragmentos da tragédia *Prometeu libertado* revelaram aos historiadores e estudiosos da literatura clássica que Herácles (Hércules), após concluir os seus doze trabalhos, matou a águia e convenceu o centauro Quíron a morrer no lugar de Prometeu. O titã acabou se reconciliando com Zeus, voltando para o Olimpo. Herácles, responsável pelo fim do castigo do titã é descendente de Épafos, filho de Io com Zeus. Na tragédia, a mortal questiona: “Quem virá libertar-te contra Zeus?” ao que responde Prometeu: “Alguém de tua prole há de surgir” (v. 771-772). A liberdade de Prometeu, considerando a descendência de Herácles, derivou das mesmas mãos que o puniu.

¹⁵⁰ É no mínimo interessante o paralelismo feito por Vernant, ao afirmar que Prometeu “é castigado por onde ele pecou” (2000, p. 76): ofereceu aos mortais a carne e vísceras do boi sacrificado e o fígado também representa uma víscera de grande valor no animal, pois “é nesse órgão que se pode ler se os deuses aceitam o sacrifício feito” (2000, p. 76). O fígado de Prometeu se tornaria o alimento predileto da águia de Zeus, símbolo do raio divino. Assim, “o fogo roubado pelo Titã reaparece em seu fígado, onde se delicia num festim sempre renovado” (2000, p. 76).

¹⁵¹ Dioniso aparece sob a forma humana a todo o tempo diante dos olhos dos espectadores, até sua revelação final, por meio do expediente do deus *ex machina*.

¹⁵² O tirso era um bastão envolvido em ramos de videira com uma pinha no cume e correspondia à insígnia das adoradoras de Dioniso.

¹⁵³ Segundo Bulfinch (p. 44-45), Diana (Ártemis, para os gregos), cansada da caça, lavava seu corpo virginal nas águas espumejantes de uma fonte que havia em sua gruta, quando Actéon ingressou em seu recato. A deusa, então, o transformou em um cervo, que acabou sendo dilacerado pelos próprios cães.

¹⁵⁴ Vernant entende que Dioniso agiu com uma “inteligência de sofista”, pois por meio de perguntas e respostas ambíguas, despertou “o interesse de Penteu pelo que acontece num mundo que ele não conhece e não quer conhecer: o mundo feminino desregrado” (2000, p. 156). Afirma que a passagem é norteadada pela “ideia do olhar, e de que há coisas que não podemos conhecer, mas que conhecemos melhor se a vemos. Aos poucos a ideia germina no cérebro de Penteu, o homem estabelecido, o cidadão, o monarca, o grego. Ele pensa que talvez não fosse uma má ideia ir dar uma olhadinha. Vai manifestar um desejo que não tinha, o de ser um *voyeur*. Tanto mais que acha que essas mulheres, que são as de sua família, entregando-se no campo à vida desregrada, participam de orgias sexuais assustadoras. Ele é pudico, é um jovem sem mulher, pretende ser muito estrito nesse terreno, mas sente cócegas, gostaria de ir ver o que está acontecendo por lá” (p. 156-157).

¹⁵⁵ Os versos 347-350 e 427-429 de *Prometeu prisioneiro* fazem menção ao castigo de Atlas: “Já me basta a sorte má do Atlante, / meu irmão: onde o sol se põe, sustém / nos ombros o pilar do Céu, da Terra, / para seus braços fardo pesadíssimo”; “Atlas, Titã: o pólo / do céu lhe oprime o dorso, / dolorosa pressão”.

¹⁵⁶ O nome de Epimeteu (Ἐπιμηθεύς) significa “reflexão tardia” ou “aquele que conhece depois”. Opõe-se ao nome de Prometeu (Προμηθεύς), cuja mais provável origem etimológica provém de *pró* (antes de) e *mêthos* (saber, ver), o que equivaleria a “prudente” ou “previdente” (Brandão, 1999, p. 166),

¹⁵⁷ Essa narrativa é muito próxima da história narrada no *Livro dos Gênesis*, onde Deus modela o homem com barro: “Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem para cultivar o solo. Entretanto, um manancial subia da terra e regava toda a superfície do solo. Então Deus modelou o homem com argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (2, 5-7). A referida simetria decorre do fato de os mitos de criação terem sido transmitidos de geração a geração, por meio da oralidade, o que fez com que a história da origem do mundo e do homem fosse mantida entre todos os povos da Antiguidade. No entanto, é importante notar que o homem de Prometeu é diferente do homem criado por Deus, pois, ele não é dotado de inteligência, já que a força do fogo foi negada aos mortais. Tudo leva a crer que são seres silvícolas e sem vontades e pensamentos. Por outro lado, homem criado pelo Deus hebraico não é feito apenas de barro ou de substância física, pois recebeu o “sopro da vida” e, com isso, espírito e sabedoria. É justamente por esse motivo que Prometeu rouba o fogo dos deuses para entregá-lo ao homem.

¹⁵⁸ A versão de Ésquilo é diferente da versão de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, pois Ésquilo não fala da tentativa de Prometeu de enganar Zeus, reservando a melhor parte da carne para o homem, nem menciona a aceitação de Pandora por Epimeteu.

¹⁵⁹ Segundo Vernant, Pandora é sinônimo de fogo ladrão, que Zeus teria enviado para infernizar a vida dos homens; um fogo que foi introduzido nas casas e que “queima os homens sem que seja preciso acender qualquer chama. Fogo que rouba corresponde a fogo que foi roubado” (2000, p. 73). Bulfinch, por sua vez, entende que a versão segundo a qual a mulher teria sido enviada por Zeus para punir Prometeu e o homem é absurda. Por isso, defende a ideia de que Pandora foi enviada com boa intenção, a fim de agradar o homem: o “rei dos deuses entregou-lhe, como presente de casamento, uma caixa, em que cada deus colocara um bem. Pandora abriu a caixa, inadvertidamente, e todos os seus bens escaparam, exceto a esperança” (p. 23).

¹⁶⁰ A comparação de Pandora com Eva parece inevitável. Homem e mulher sofrem uma queda tanto no mito grego como no *Livro dos Gênesis*. Pandora abre uma caixa e libera todos os males e Eva instiga Adão a comer do fruto da sabedoria da árvore do bem e do mal. A consequência é, no primeiro caso, a “perda do paraíso” e, no segundo, a “queda do homem”. A partir desse momento, tanto num como noutro caso, o homem passa a ter consciência do perigo e da própria morte; também passa a ter o sentimento de pudor e a fazer uso da linguagem, como elemento de cultura em oposição ao estado de natureza.

¹⁶¹ Etimologicamente, o nome Édipo possui dupla e ambígua significação: *oidos*, em grego antigo, significa “inchado” e *pous*, significa “pés” (“aquele que tem os pés inchados”); por outro lado, *oida*, significa “saber ver” e *pous*, “pés” (“aquele que se sustenta por saber ver”).

¹⁶² Dodds respalda sua tese nos escritos de Plutarco que afirmou que o culto a Dioniso se manifestava em suas raízes primitivas na Macedônia, pois ainda incluía ritos de manipulação de cobras, que representavam, no culto, a sexualidade e a fertilidade.

¹⁶³ O menadismo consiste num momento de possessão do ser humano por um deus e quando relacionado a mulheres, adquire conotação ligada à fertilidade e à liberdade.

¹⁶⁴ Somente em meados do século 8, com os poemas de Homero, é que surgiram as primeiras evidências do alfabeto grego, resultante da transformação do alfabeto fenício e da inclusão das primeiras vogais e símbolos. Posteriormente, os textos passaram a ser escritos da esquerda para a direita.

¹⁶⁵ Para a reconstrução de possíveis recepção e efeito original, o leitor deve lembrar que na tragédia *Orestéia*, também de Ésquilo, foi apresentado um primeiro modelo de tribunal do Júri, o qual simbolizava uma maneira de retirar o poder dos deuses de dizer o que era certo e errado e transmiti-lo ao homem.

¹⁶⁶ Em *Os Persas*, a noção de justiça divina aparece sob a perspectiva dos vencidos, retratando o sentimento do povo persa ao receber a notícia da derrota do seu poderoso exército para os gregos na batalha naval de Salamina, como decorrência da imprudência do rei Xerxes. Em *Sete contra Tebas*, a ideia aparece vinculada ao conceito de *guénos*, ou seja, um grupo unido pelos laços de sangue, onde a falta de um recai sobre todos. A culpa de Édipo reflete nos seus filhos, Etéocles e Polínices. As três peças que integram a trilogia da *Oresteia* (*Agamemnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*) apresentam ao leitor a justiça divina sob um viés progressivo e evolutivo, no sentido de

atingir uma justiça melhor, ou como bem explica Romilly, “em paga de faltas anteriores temos, sucessivamente, um assassinio cometido por uma mulher culpada (Clitemnestra mata o seu marido Agamemnon), depois um assassinio cometido por um homem inocente (Orestes mata a mãe Clitemnestra) e, finalmente, um processo, instruído diante de juízes e no qual participam homens e deuses” (p. 65).

¹⁶⁷ Na tradução de Vieira, os versos correspondentes, com as respectivas soluções de tradução, são: 221 (“tirano”), 310 (“chefe”) e 736 (“tirano”).

¹⁶⁸ Na tragédia, o titã Oceano recrimina Prometeu em razão da sua falta de humildade e tenta intervir junto a Zeus em seu favor, mas é ironizado pelo titã (v. 340-344). Hermes, por sua vez, tenta convencer o titã a se submeter ao poder de Zeus e revelar o que sabe sobre o seu futuro (v. 944-952). Até mesmo o coro sugere que Prometeu se submeta ao poder de Zeus e se livre do sofrimento (v. 193-196). Essas passagens demonstram que a tragédia busca constantemente a conciliação entre a *Diké*, o princípio da justiça, e a *moira*, o destino cego. Tudo indica que Ésquilo escreveu suas tragédias considerando as inscrições do frontispício do templo de Apolo, em Delfos: “conhece-te a ti mesmo” (*gnothi seauton*, γνῶθι σεαυτόν) e “nada em excesso” (*meden agan*, μηδεν ἄγαν).

¹⁶⁹ A concepção de direito natural tem variado ao longo da história. Os gregos, com base nas lições de Aristóteles, entendiam tratar-se de um direito imanente da natureza e, portanto, imutável. O pensamento cristão, fundado na noção de igualdade entre os homens, pois feitos à imagem e semelhança de Deus, entendia que antes de terem sido contaminado pelo pecado original não havia normas regulatórias da vida social, já que eram iguais em direitos e obrigações e viviam livremente. Era um direito natural absoluto. A partir do momento em que o homem e a mulher alimentaram-se do fruto da “árvore do conhecimento do bem e do mal”, a paixão sexual gerou a necessidade de se estabelecer conjunto de normas destinadas a reger as relações sociais, originando o direito natural relativo. Durante a Idade Média, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino associaram a ideia de direito natural a uma ordem divina transcendente. Os jusnaturalistas modernos entendem que os direitos naturais seriam direitos inatos dos indivíduos, havendo precedência hierárquica com relação ao direito positivo.

¹⁷⁰ Ensina Yack (p. 220), que o direito natural em Aristóteles não anula a lei convencional ou positiva, nem tampouco representa uma norma correta de justiça apta a abalizar todas as ações dos particulares.

¹⁷¹ Como afirmado pela própria autora no resumo do seu texto: “Este artigo, responde ao trabalho recente de Tony Burns, tem dois objetivos interpretativos primeiro, para explicar em que sentido a justiça natural de Aristóteles é natural, mas variável; e segundo, para explicar por que Aristóteles interpretou a defesa de Antígona como um apelo à lei natural (em vez de, digamos, a uma lei não escrita específica).” (This paper, responding to recent work by Tony Burns, has two main interpretive purposes first, to explain in what sense Aristotle's natural justice is natural, yet variable; and second, to explain why Aristotle interpreted Antigone's defence as an appeal to natural law (rather than, say, to particular unwritten law).

¹⁷² Argumento da mesma natureza aparece na advertência de Tirésias ao soberano: “A pólis adoece com a tua decisão” (v. 1014 – 1015).

¹⁷³ Além do conflito entre democracia e tirania é possível verificar no diálogo entre Creon e Hemon, um conflito entre gerações, já que para os gregos antigos a sabedoria pertencia sempre aos mais velhos. Creon ironiza o saber de Hemon e o questiona desde quando um rapazote ensinaria o que é pensar a alguém mais velho (v. 726-727), ao que Hemon retruca: “Tão só o que é correto. Se sou novo, deixa de lado a idade e vê meus méritos (v. 728-729). O conflito de gerações parece ficar ainda mais evidente nas intervenções do coro: “Se o tempo não nos rouba a lucidez, parece-nos sensato o que disseste” (v. 681-682); “Se faz sentido o que ele diz, escuta-o, rei, e ele a ti, pois ambos falam bem” (v. 724-725); “A cólera moveu-lhe os passos. Sói ser grave o sofrimento nessa idade.” (v. 766-767).

¹⁷⁴ Esclareço que o embate entre o masculino e o feminino em *Antígone*, obviamente, não se refere a uma luta ou reivindicação feminista, o que, aliás, seria anacrônico ao contexto de representação primeiro da obra. A oposição, como uma das dimensões do conflito principal da tragédia, cinge-se apenas à projeção de atuação de uma esfera sobre outra, isto é, da defesa do direito de se cumprir a atribuições inerentes à mulher no entorno familiar ou ao homem no âmbito da cidade.

¹⁷⁵ Esta hipótese de leitura sincrônica é reforçada pelo fato de que Eurípides parece demonstrar a mesma preocupação de Sófocles em *Medeia*. Tanto Antígone, como Medeia, ultrapassam os limites do estatuto jurídico e social da mulher na sociedade grega. Medeia, esposa repudiada e estrangeira perseguida, se rebela contra o mundo que a rodeia: “De tudo o que é vivo e tem vontade, / mulheres somos as mais lamentáveis criaturas. / Primeiro, a

preço exorbitante, é preciso / comprar um marido, um déspota de corpo / tomar: da desgraceira a mais dolorosa desgraça” (v. 231-234); “E dizem que nós vivemos uma vida segura, / em casa, e eles guerreiam com suas lanças. / Bobagem! Como queria junto do escudo / três vezes lutar a parir uma só vez” (v. 247-251). Antígone, por seu turno, defende a tradição familiar e normas não escritas. Ambas instauram desordem na cidade. A presença de figuras femininas como personagens das tragédias gregas, evidencia que a dicotomia entre o masculino e o feminino era uma questão latente no pensamento grego da época.

¹⁷⁶ No artigo “A representação do feminino e o estatuto jurídico da mulher em ‘A matrona de Éfeso’ e ‘O amante no jarro’” (2019), tive a oportunidade de defender, sobretudo com base em dois contos do romance antigo romano, um de Petronio e outro de Apuleio, e nas contribuições oriundas dos achados arqueológicos na cidade de Pompeia, a existência de algumas exceções à tutela masculina imposta às mulheres: as virgens vestais e as sacerdotisas de Ceres e de Isis, que não pertenciam a homem nenhum, assumiam o serviço do culto estatal. Além disso, na alta sociedade romana existia a figura da matrona, uma espécie de *materfamilias*: bela, mas pudica, cujo amor estaria reservado ao marido, acompanhando-o em todas as adversidades. Dedicava-se aos frutos de um promissor matrimônio e ao governo do lar, controlando os escravos e garantindo o bem estar familiar. Muitas moedas, grafites, inscrições e estátuas encontradas na cidade de Pompeia revelam a presença de uma classe de mulheres de inserção social bastante profícua, participando de banquetes e reuniões sociais importantes, de corporações de ofício, gerenciando propriedades particulares ou negócios de família e até mesmo discussões políticas em escrutínios locais. Revelam, ainda, mulheres com direito ao prazer sexual e à livre prática do sexo. A propósito do tema, sugiro a leitura dos artigos de Feitosa (2008), Funari (1995) e Cavicchioli (2014).

¹⁷⁷ As seguidoras de Dioniso também eram chamadas de Ménades (Μαινάδες), Tíades (Θυιάδες) ou Bassárides (Βασσαρίδες). Segundo o poema grego *Dionysiaca*, escrito por Nonnus, um poeta épico, natural de Panópolis (atual Akhmim, Egito), que viveu entre o final do século 4 e início do século 5 d.C., existiam dezoito bacantes: Egle, o esplendor; Calícore, a formosa dança; Eupétale, as belas pétalas; Ione, a harpa; Cálice, a taça; Bruisa, a florescente; Silene, a lunar; Rode, a rosada; Oquínoe, a mente veloz; Ereuto, a corada; Acrete, o vinho sem mistura; Mete, a embriaguez; Enante, a foice; Arpe, a flor do vinho; Liscate, a espinhosa; Estesícore, a bailarina; Prótoe, a corredora; e Trígie, a vindimadora.

¹⁷⁸ O próprio Penteu mostra-se atraído por Dioniso. Apesar da divergência de opiniões, filio-me à corrente que defende a ideia de anacronismo do termo “homossexualidade” no contexto histórico e social da Grécia antiga, pois os gregos não dividiam a prática sexual em homo e heterossexuais. Além disso, era natural entre os gregos, sobretudo na elite, o chamado “amor nobre”, ou seja, entre homens e baseado na afinidade de ideais.

¹⁷⁹ Para uma corrente de base racionalista, as visões em duplicidade de Penteu ocorrem em virtude da intoxicação pelo vinho ou em razão do estado de alucinação causado pelo culto.

¹⁸⁰ Como bem anota Maria Helena da Rocha Pereira, em sua tradução de *As bacantes*, “com exceção do primeiro verso (a propósito do qual Winnington-Ingram, *Eurípides and Dionysos*, 149, observa que ‘era uma conclusão bastante apropriada para uma peça em que um deus proteito se manifestou de formas tão variadas’), as palavras finais do Coro são as mesmas com que encerram *Alceste*, *Andrómaca* e *Helena*. Por sua vez, *Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes* e *Fenícias* têm finais iguais entre si. Tudo isso leva a supor que Eurípides não considerava muito importantes as últimas palavras da peça” (p. 110).

¹⁸¹ Dioniso também assume a forma de touro, uma das mais famosas representações do deus. Segundo Winnington-Ingram (p. 84), trata-se de um animal detentor de uma importante carga de simbólica, representando um animal forte e sexual.

¹⁸² A máscara, segundo Barthes, constitui uma “mescla de inumanidade e humanidade”, capaz de “revelar a comunicação entre os deuses e homens” (1990, p. 79). No mesmo sentido, Girard: “A máscara situa-se na fronteira equívoca entre o humano e o ‘divino’, entre a ordem diferenciada que está se desagregando e seu além diferenciado que é também o reservatório de toda diferença, a totalidade monstruosa, de onde sairá uma ordem renovada” (p. 210).

¹⁸³ Me parece que *As bacantes* reproduz a mesma questão apresentada em *Antígone*, relativa à distinção entre o espaço privado, a casa (οἶκος) e o espaço público, a cidade (πόλις) e a intrínseca temática do papel destinado à mulher na cidade.

¹⁸⁴ Segundo a mitologia grega, o rei Licurgo, da Trácia, assim como Penteu, também se opôs ao culto de Dioniso. Como vingança, o deus fez com que o rei fosse tomado pela loucura e enxergando seu filho Drante como um cipó,

o matou com um machado. Além disso, suas terras tornaram-se estéreis. O oráculo sugeriu que a fertilidade somente seria encontrada se Licurgo fosse esquartejado. Seus súditos, então, o levaram para o Monte Pangeo, onde o amarraram a quatro cavalos que, empurrados em direção opostas, o dilaceraram.

¹⁸⁵ A palavra *hamartia* (ἁμαρτία) aparece duas vezes na tragédia: no verso 29, traduzida por Vieira como “falta”, em que Dioniso a usa para se referir a suas irmãs e a forma como entendiam a união de sua mãe Semele com Zeus, e no verso 1121 (traduzido por “erros” por Vieira no verso 1120), em que Penteu utiliza a expressão para descrever sua atitude diante do deus.

¹⁸⁶ Não se sabe se os gregos utilizaram algum efeito ou recurso cênico para representar esses milagres; também o texto não acena, em nenhuma passagem, para o fato de terem sido fruto do delírio causado pelo poder inebriante do vinho. Portanto, tais fatos me parecem reais no plano da ação, pois não foram negados por nenhuma das personagens. Pelo contrário, foram afirmados pelo mensageiro: “A desejosa do galáteo sorvo, / Injetava no chão os próprios dedos, / Colhendo o jato lácteo. De seus tirsos / De hera destilam doces rios de mel” (v. 708-711).

¹⁸⁷ É possível que alguns espectadores tenham rido de Penteu travestido, já que a cena pode parecer cômica, mas outros, mais sensíveis, podem ter sentido piedade, comoção e terror.

¹⁸⁸ Na tragédia, o reconhecimento advém como efeito da loucura dionisiaca: “Tu vês qual deves ver” (v. 924).

¹⁸⁹ Ensina Winnington-Ingram (2003, p. 65-66), que Dioniso oferece o vinho a todos, sem exclusão, sendo que, por meio dele, os mortais de qualquer classe social aliviavam suas dores e se esqueciam das misérias humanas.

¹⁹⁰ Vieira (2010, p. 34) entende que a resposta para a indagação se encontra nos versos 895-896: “Pensar o quanto é forte o demoníaco / custa o mínimo, / bem como o seu valor de lei no tempo extenso, / eterno e conatural à natura”.

¹⁹¹ Segundo Vieira, assim procedendo, Eurípides “indica ao público a natureza artificial da linguagem do teatro e a função performativa da platéia, coparticipante da encenação” (2010, p. 39). A representação do espectador como ator do espetáculo faz com que o drama sugira “que os critérios de avaliação sejam buscados no âmbito da própria representação” (2010, p. 40).

¹⁹² A propósito, recomendo a consulta de Bachelard (*A psicanálise do fogo*), sobre o *Prometeu prisioneiro*, em que o autor inclui, ao lado do “complexo de Édipo”, o “complexo de Prometeu”, que significa a tendência que impele o sujeito a saber tanto quanto ou mais os seus pais e mestres; de Lacan (*O seminário*), sobre a *Antígone*, em que analisa as ligações do belo com o desejo; e as de Willian Sale (*The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Eurípides*), Michael Parsons (*Self-knowledge Refused and Accepted: a Psychoanalytic Perspective on the Bacchae and Oedipus at Colonus*) e George Devereux (*The Psychotherapy Scene in Eurípides' Bacchae*), sobre *As bacantes*.

¹⁹³ Das raras expressões artísticas encontradas sobre a criação de Adão durante a antiguidade romana tardia, destaco o “sarcófago dogmático” do século 4 d.C., assim denominado pelas inúmeras referências aos dogmas estabelecidos no Concílio de Nicéia (325 d.C.), hoje preservado no museu do Vaticano. Em um dos episódios representados no sarcófago, aparecem três figuras, em alusão à trindade teológica, em que Deus estende o braço direito, abençoando o homem. Outro exemplo pode ser encontrado no sarcófago de Sainte Quiterie, do século 4 ou 5 d.C., preservado na igreja francesa de Sainte-Quiterie d’Aire, em que o protótipo de Prometeu é reconhecível na imagem em que Deus cria Adão.

¹⁹⁴ Segundo Trousson o “manuscrito original, que se manteve como fragmento, foi oferecido a Carlota Stein, e só foi reencontrado em 1878. Em 1818, uma cópia proveniente da sucessão de Lenz, foi devolvida a Goethe que a publicou em 1830, no tomo XXXIII das suas obras” (p. 255).

¹⁹⁵ For Prometheus does not suffer on an understanding with the power by whom the world is governed, but he atones for his disobedience, and that disobedience consists in nothing but the attempt to give perfection to the human race. It is thus an image of human nature itself: endowed with a miserable foresight and bound down to a narrow existence, without an ally, and with nothing to oppose to the combined and inexorable powers of nature, but an unshaken will and the consciousness of elevated claims (p. 112).

¹⁹⁶ São de Goethe os seguintes versos: “Aqui sentado, formo homens / À minha imagem, / Uma estirpe que seja igual a mim, / Para sofrer, para chorar, / Para gozar, para alegrar-se / E para não te respeitar, / Como eu! (*apud*

NIETZSCHE, 2007, p. 63). Por outro lado, assim se referiu Byron ao titã: “Como o ladrão do fogo celestial / Resistirás sem medo / E compartilharás com o imortal / O abutre e o rochedo? (*apud* BULFINCH, p. 27).

¹⁹⁷ Percy Shelley era casado com a escritora inglesa Mary Shelley, autora do romance de terror gótico *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno* (1818), que conta a história de Victor Frankenstein, um estudante de ciências naturais que constrói um monstro em seu laboratório. Frankenstein se apresenta como criador, como um deus. No romance, o homem ultrapassa as barreiras do conhecimento permitido e dá vida a um ser desgraçado, provocando o poder divino e causando a aniquilação da criatura.

¹⁹⁸ Shelley, em seus versos, atribui a Prometeu a responsabilidade por todos os males da humanidade: “Prometeu / Senhor dos Deuses, Dáimones e Espíritos, / menos Um, congregantes nestes mundos / de luz e voltas, que eu e Tu somente / insones contemplamos! Mira a Terra / de servos multitudinária, a quem / punes por loas, preces genuflexas, / labor, peitos sandrando em hecatombes, / desamor próprio, medo e fé infértil” (p. 65). Trousson resume as intenções de Shelley, identificando-as com a condenação da Revolução Francesa, a tirania imperial e o depostismo, bem como com a denúncia da religião que vê um Jeová autocrático em oposição ao Cristo de amor: “Prometeu representa a humanidade; devido às suas próprias fraquezas, esta deu origem ao mal, representado por Júpiter. Trata-se, em primeiro lugar, do mal metafísico universal, e depois, de todas as formas possíveis do mal: as religiões, símbolos de obscurantismo e de opressão moral, contra as quais lutam a razão e um Cristo de amor, oposto ao Jeová despótico; enfim, as condições sociais e políticas, corrompidas pela sede de domínio e por interesses mesquinhos” (p. 342).

¹⁹⁹ In molding his ultra-tyrannical Zeus at the end of his career, may not Aeschylus have been reflecting – if only incidentally – influences to which he had been exposed decades before by the politician he so much admired? (p. 117).

²⁰⁰ Prometheus is the prototype in one sense not only of every tragic sufferer, but in another of every spectator: he is all-knowing, conscious of the meaning of his torment, and yet totally unable to prevent it (2010, p. 230).

²⁰¹ Segundo os especialistas, Hölderlin, em sua tradução, teria alterado o sentido original do texto sofocleano, quer por meio da substituição do sentido semântico de algumas expressões, quer pelo abandono da concepção clássica de leitura das tragédias e adoção de substitutos arraigados na língua e na cultura alemã. Rosenfield entende que a tradução representa uma “recriação” da tragédia, não consistindo uma “versão fiel ao espírito de Sófocles” (2000, p. 338).

²⁰² Cito as ideias de Hölderlin a partir de Rosenfield, professora austríaca de literatura e filosofia da UFRGS, radicada no Brasil, em razão de ser uma grande estudiosa do mito de Antígone no imaginário latino-americano e especialista na tradução e pensamento de Hölderlin sobre a tragédia.

²⁰³ The female portrait of Antigone is characterized by great austerity, and it is sufficient of itself to put an end to all the seductive representation of Greek allurements, which of late have been so universally current (p. 128).

²⁰⁴ The hero’s downfall, therefore, is not a result solely of his action but is also a suffering, whereas in modern tragedy the hero’s downfall is not really suffering but is a deed (p. 143).

²⁰⁵ Antigone’s defiance of the pólis is a political as well as a religious action, and Creon’s exposure of the body stems from religious as well as political convictions (1992, p. 75).

²⁰⁶ The cave in which she is immured is itself the dark realm of Hades and the bridal chamber of her union with its grim gold. The exposed plain where she performs the ritual sprinkling of dust over her brother’s body is covered by a stifling dust storm that fills the sky as “a grief of the heavens”; and this conjunction of earth and sky, human and divine worlds, anticipates the omens on the altars and in the air that Tiresias can read as signs of a disturbed world order (1998, p. 5).

²⁰⁷ The play thus calls into profound question the distinction between Creon’s performance as a public figure and as a family man (2010b, p. 308).

²⁰⁸ “Fora de si, excitada, percorre a cidade, em delírio, / estimulada tal como a bacante nas sacras orgias / do Citerão, trienais, ao ouvir os clamores de Baco, / durante a noite e seguiu-lo nas matas profundas do monte. / Topa afinal com Enéias e em termos violentos o aturde: / Pérfido! Então esperavas de mim ocultar essa infâmia, / e às

escondidas deixares meus reinos sem nada dizer-me? / Não te abalou nem a destra que outrora te dei, nem a morte / que a Dido aguarda, inamável, tão próxima já do seu termo?” (Livro IV, v. 300-308).

²⁰⁹ “Como Pentheu dementado, percebe as Eumênidas torvas, / dois sóis no espaço a abrasá-la e também duas Tebas ao longe” (Livro IV, v. 469-470).

²¹⁰ *The Baccha* represent the infections and tumultuous inspirations of the worship of Bacchus, with great sensual power and vividness of conception (p. 181).

²¹¹ To understand Dionysus is to understand that the order imposed on the world by human culture is arbitrary, and the permanent potential for a reversal or collapse of this order exist (p. 124).

²¹² Vodicka entende que a concretização “depende antes do código introjetado pelo recebedor, sendo, pois, uma categoria semiótica e estando sujeita a mudanças, por variar entre épocas, classes, situações diferentes” (ZILBERMAN, p. 23). De outro lado, Ingarden vê a concretização como a “realização, por parte do leitor, dos aspectos esquematizados, resultantes do modo nem sempre plenamente determinado, mas jamais imperfeito e incompleto, como o mundo ficcional se apresenta a ele” (ZILBERMAN, p. 23).

²¹³ O *Homo erectus* (homem em pé) viveu no período Pleistoceno Médio, entre um milhão e 100 mil anos antes da época presente. Na escala de evolução humana, situa-se entre o *Australopithecus* (homem macaco ou pré-humano) e o *Homo sapiens* (homem sábio).

²¹⁴ Ressalto não ser majoritário, entre os especialistas, a natureza científica do direito. Dentre todos os opositores, cito Lessa, para quem as regras do direito “não se confundem com as afirmações científicas, que se dirigem à inteligência” (p. 46).

²¹⁵ É a posição que adoto, a qual justifica, inclusive, o estudo interdisciplinar entre literatura e direito, que proporciona o surgimento de um espaço de recíproca irrigação e florescimento de novos conhecimentos.

²¹⁶ A rebelião de filhos contra a autoridade paterna é uma marca da “trilogia Tebana”: em *Édipo rei*, Édipo mata o próprio pai, Laio; em *Édipo em Colono*, Édipo expande seu ódio terrível contra os filhos, Etéocles e Polínicos; em *Antígone*, o conflito pai-filho aparece no embate entre Creon, o representante do princípio autoritário no Estado e seu filho Hemon, que lhe censura o despotismo e crueldade contra Antígone.

²¹⁷ Na mesma direção, Rosenfield afirma que a proibição de sepultamento e exéquias a Polínicos é desnecessária, “considerando que a prática grega previa o enterro de inimigos e rebeldes: eles não eram enterrados com honras públicas, mas seus corpos eram deixados do lado de fora dos muros da cidade, onde seus parentes podiam reclamá-los e enterrá-los de forma discreta e sem monumentos funerários” (p. XXVII).

²¹⁸ A máxima decorre da fala da personagem Ivan, em *Os irmãos Karamazov*: “Que fazer se Deus não existe? Rakitin tem razão de pretender que é uma ideia forjada pela humanidade? Neste caso, o homem seria o rei da terra, do universo. Muito bom! Somente, como será ele virtuoso sem Deus? (...) Então, tudo é permitido?” (p. 413-414).

REFERÊNCIAS

- ALLEN, D. Greek Tragedy and Law. **The Cambridge Companion to Ancient Greek Law**. Edited by Michael Gagarin and David Cohen. Cambridge: UP, 2005, p. 374-393.
- APOLODORO. **Contra Neera [Demóstenes]**. Trad. Glória Onelley. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. Adriano Correia. 11. ed., rev. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- ARISTÓFANES. **Rãs**. Trad. Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: _____. **Obras escolhidas** (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 241-321.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional, 2005.
- ARISTÓTELES. **A política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. Bauru, SP: Edipro, 2009.
- ARISTÓTELES. **Constituição de Atenas**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Marin Claret, 2015.
- ARNAOUTOGLU, I. **Leis da Grécia antiga**. Trad. Ordep Trindade Serra e Rosileia Pizarro Carnelós. São Paulo: Odysseus, 2003.
- ASSIS, O. Q.; KÜMPEL, V. F.; SPAOLONZI, A. E. **História da cultura jurídica: o direito na Grécia**. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Método, 2010.
- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHOFEN, J. J. **El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica**. Madrid: Akal, 1992.
- BACON, F. *De sapientia veterum*. In: **The Works of Francis Bacon**. James Spedding; Robert Leslie Ellis; Douglas Demon Heath (eds.). Cambridge: UP, 2011.
- BALL, D. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBOSA, T. V. R. “Tradução de teatro grego: Édipo rei, de Sófocles”. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 89-106, 2008.

BARROS, G. N. M. de. **Sólon de Atenas**. São Paulo: Humanitas, 1999.

BARROS, G. N. M. de. “Sólon de Atenas – cidadania e Paidéia”. In: **Hypnos**, São Paulo, n. 26, primeiro semestre de 2011. p. 36-47.

BARTHES, R. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. “Da leitura”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, R. “O teatro grego”. In: **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, R. “Literatura e significação”. In: **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BERS, V. “Dikastic thorubos”. In: **Crux: Essays in Greek History presented to G. E. M. de Ste. Croix on his 75th Birthday**. Paul Cartledge and David Harvey (eds.). London: Imprint Academic, 1985, p. 1-15.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Português. **Bíblia sagrada**. Trad. Euclides Martins Balancin et. al. São Paulo: Paulus, 2011.

BINDER, Guyora; WEISBERG, Robert. **Literary Criticisms of Law**. New Jersey: Princeton UP, 2000.

BLAINEY, G. **Uma breve história do mundo**. São Paulo: Fundamento Educacional, 2008.

BOCCACCIO, G. **Genealogy of the Pagan Gods**. Trans. Jon Solomon. Cambridge: Harvard UP, 2011. 2 v.

BODIN, J. **Method for the easy comprehension of history**. Trans. Beatrice Reynolds. New York: W.W. Norton & Company, 1969.

BOFF, L. **Virtudes para um mundo possível. Hospitalidade: direito e dever de todos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

BOWRA, C. M. **Grécia clássica**. Trad. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

BRANDÃO, J. de S. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRUNO, G. **The Cabala of Pegasus**. Trans. Sidney L. Sondergard and Madson U. Sowell. New Haven: Yale UP, 2002.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURNS, T. “Sophocles’ Antigone and history of the concept of natural law”. In: **Political Studies**. London: Political Studies Association, v. 50, n. 3, 2002. p. 545-557.

BUTLER, J. **O clamor de Antígona**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2014.

CAMÕES, Luís. **Os lusíadas**. Emanuel Paulo Ramos (org.). Porto: Porto Editora, [s.d.].

CAMPBELL, J. “Temas mitológicos na arte e na literatura criativa”. In: _____. **Mitos, sonhos e religião**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPBELL, J. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMUS, A. **Núpcias, o verão**. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

CAMUS, A. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973. p. 109-138.

CANDIDO, A. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CARDOZO, B. “Law and Literature” In: **The Yale Review**. New Haven: Yale University, n. 14, jul. 1985. p. 699-706.

CARPEAUX, O. M. “Antígona” In: **Ensaio reunidos, 1942-1978**. v. 1. Rio de Janeiro: Universidade Editora e Topbooks, 1999.

CASTORIADIS, C. “A polis grega e a criação da democracia”. In: **As encruzilhadas do labirinto II**. Trad. Trad. José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 277-323.

CAVICCHIOLI, M. R. “Fama e infâmia na sexualidade romana” In: **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, n. 3, 2014. p. 153-169.

COCTEAU, J. **The Infernal Machine and Other Plays by Jean Cocteau**. Trad. W.H. Auden. New Directions Books, New York, 1964.

COULANGES, F. de. **A cidade antiga**. Trad. Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CURADO, A. L. “Introdução” In: **Contra Neera [Demóstenes]**. Trad. Glória Onelley. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2013. p. 7-72.

DELEUZE, G. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: **Conversações**. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DEMOSTHENES. “Against Timocrates” *In: The orations of Demosthenes*. Trans. Charles Rann Kennedy. The University of Illinois Library. London: George Bell & Sons, York St., Covent Garden and New York, 1892.

DEMOSTHENES. “Against Meidias” *In: Orations*. Trans. J. H. Vince. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1935. v. III, p. 6 - 153.

DEMOSTHENES. “Against Androtion” *In: Orations*. Trans. J. H. Vince. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1935. v. III, p. 156 - 211.

DEMOSTHENES. “Against Aristocrates” *In: Orations*. Trans. J. H. Vince. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1935. v. III, p. 214 - 369.

DEMOSTHENES. “Against Meidias” *In: Orations*. Trans. J. H. Vince. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP, 1935. v. III, p. 6 - 153.

DEVEREUX, G. “The Psychotherapy Scene in Eurípides’*Bacchae*” *In: The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: UP. v. 90, 1970. p. 35-48.

DIEL, P. **O simbolismo na mitologia grega**. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DODDS, E. R. “Maenadism in the *Bacchae*” *In: The Harvard Theological Review*. Cambridge UP, v. 33, n. 3, 1940. p. 155-176.

DODDS, E. R. “Eurípides the Irrationalist” *In: The Ancient Concept of Profress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford, 1973, p. 78-91.

DODDS, E. R. **Eurípides *Bacchae***. Edited with Introduction and Commentary by E. R. Dodds. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamazov**. Trad. Natalia Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

DUARTE, A. da S. “Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil”. *In: Translatio. Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva*, Porto Alegre, n. 12. p. 43-62.

DWORKIN, R. **Uma questão de princípio**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. **Lector in fabula**. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1985

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Trad. P. de Carvalho. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, G. "The Antigone and Its Moral". In: **Selected Essays, Poems And Other Writings**. London: Penguin Books, 1990, p. 363-366.

ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ÉSQUILO. **Os sete contra Tebas**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ÉSQUILO. *Prometeu prisioneiro*. Trad. Trajano Vieira. In: ALMEIDA, G. de; VIEIRA, T. **Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ÉSQUILO. *Os persas*. Trad. José Antônio Alves. In: **Letras Clássicas - Entre o êthos e o eidos, entre a enárgeia e a euidencia**, São Paulo, v. 19, n. 2, 2015. p. 197-228.

ÉSQUILO [et al.]. **O melhor do teatro grego**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2013.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1998.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias e As Bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Trupersa (Trupe de *Tradução* de Teatro Antigo). Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPIDES. **Fragments: Aegeus-Meleager**. Trans. Christopher Collard, Martin Cropp. Cambridge: Harvard UP, 2008. p. 156-169.

ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FAILLA, Z (org). **Retratos da leitura no Brasil 4**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

FARIA, G. de (org). **Direto e literatura: confluências e afinidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

FARIA, G. de. **Estudos de literatura comparada**. Curitiba: Appris, 2019.

FEITOSA, L. C. “Gênero e Sexualidade no mundo romano: a antiguidade em nossos dias” *In: História; Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR. n. 48/49, 2008. p. 119-135.

FINLEY, M. **Os gregos antigos**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1977.

FISH, S. **Is there a text in this class? The authority of interpretative communities**. Cambridge: Harvard UP, 1980.

FISS, O. Objectivity and Interpretation. *In: Stanford Law Review*. Stanford, v. 34, 1982. p. 739-763.

FOLEY, H. P. “The Masque of Dionysus” *In: Transactions of the American Philological Association*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, v. 110, 1980. p. 107-133.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU, 2003.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

FULLER, L. **O caso dos exploradores da caverna**. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

FUNARI, P. P. “Romanas por elas mesmas” *In: Cadernos pagu*, Campinas-SP, n. 5, 1995. p. 179-200.

FUNARI, P. P. “Trajano Vieira, As bacantes de Eurípides” *In: Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, 2001. p. 307-309.

FUNARI, P. P. “Guerra do Peloponeso” *In: Histórias das guerras*. Demérito Magnóli (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 19-46.

FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2011.

GADAMER, H.-G. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008. 2 v.

GARDESANI, A. “Prometeu acorrentado: aspectos jurídicos e literários de uma tragédia grega” *In: Direto e literatura: confluências e afinidades*. Gentil de Faria (org.). São Paulo: HN/Cultura Acadêmica, 2015.

GARDESANI, A. “A representação do feminino e o estatuto jurídico da mulher em ‘A matrona de Éfeso’ e ‘O amante no jarro’” *In: Nuntius Antiquus: revista de estudos antigos e medievais*, Belo Horizonte: NEAM/Faculdade de Letras da UFMG, v. 15, n. 2., jul./dez. 2019. p. 77-102.

GAGNÉ, R.; e HOPMAN, M. G. “Introduction: The chorus in the middle”. In: GAGNÉ, Renaud; e HOPMAN, M. G. **Choral Meditations in Greek Tragedy**. New York: Cambridge UP, 2013. p.1-34.

GILISSEN, J. **Introdução histórica ao direito**. Trad. A.M. Hespanha e L. M. Macaísta Malheiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GIORDANI, M. C. **Iniciação ao Direito Romano**. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 1996.

GIORDANI, M. C. **História da Grécia**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GODOY, A. S. de M. **Direito e literatura: ensaio de síntese teórica**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

GOETHE, J. W. von. **Prometheus**. Trans. Michael Hamburger. In: Goethe’s Collected Works: Selected Poems. New York: Suhrkamp, 1983.

GRIFFITH, M. **The Authenticity of Prometheus Bound**. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

GRIMAL, P. **O teatro antigo**. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

GUMBRECHT, H. U. **A modernização dos sentidos**. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HABERMAS, J. **Agir comunicativo e razão destranscendentalizada**. Trad. Lúcia Aragão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

HALL, E. Lawcourt Dramas: Acting and Performance in Legal Oratory In: HALL, E. **The Theatrical Cast of Athens Interactions Between Ancient Greek Drama and Society**. Oxford UP, 2006. p. 353-392.

HALL, E. Towards a Theory of Performance Reception. In: **Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice**. Hall, E.; Harrop, S. (orgs.). Great Britain: Duckworth, 2010a.

HALL, E. **Greek Tragedy: Suffering Under the Sun**. Oxford: UP, 2010b.

HAMILTON, R. “A New Interpretation of the Anavysos Chous” In: **American Journal of Archaeology**. Boston: Archaeological Institute of America, v. 82, 1978. p. 385-387.

HARRIS, E. M. Demosthenes’ Speech Against Meidias In: **Classical Philology**. Harvard Studies. v. 92, 1989. p. 117-136.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o belo na arte**. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, M. **Introdução à metafísica**. Trad. de Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília e Tempo Brasileiro, 1987.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HERINGTON, J. **Aeschylus**. New Haven: Yale UP, 1986.

HERÓDOTO. **Histórias**. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOBBS, T. **Do cidadão**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HÖLDERLIN, F. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

HUBBARD, T. K. Recitative Anapests and the Authenticity of Prometheus Bound. In: **The American Journal of Philology**. The Johns Hopkins UP. v. 112, n. 4, 1991. p. 439-460.

HUDDILSTON, J. H. "An Archaeological Study of the Antigone of Eurípides" In: **American Journal of Archaeology**. V. 3, n. 2/3. United States: Archaeological Institute of America. 1899, p. 183-201.

HUGHERS, A. The 'Perseus Dance' Vase Revisited. In: **American Journal of Archaeology**. Boston: Archaeological Institute of America, v. 25, 2016. p. 418-433.

HUSSERL, E. **Investigações lógicas**. Trad. de Željko Loparic e Andréa M. A. de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ISER, W. "A interação do texto com o leitor". In: LIMA, L. C. (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

ISER, W. **O fictício e o imaginário - perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a. 2 v.

ISER, W. "Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica". Trad. Bluma Waddington Vilar e João de Castro Rocha. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999b. p. 19-33.

ISER, W. **How to Do theory**. Oxford: Blackwell, 2006.

JABOUR, D. C.; TOURINHO, R. M. "E se Prometeu se desacorrentar?" *In: Pulsional: revista de psicanálise*, São Paulo: Escuta. Ano XIX, n. 185, 2006. p. 20-25.

JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JARDÉ, A. **A Grécia antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada**. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Edusp, 1973.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, H. R. "A estética da recepção: colocações gerais". *In: LIMA, L. C. (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

JAUSS, H. R. "O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis". *In: LIMA, L. C. (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 85-103.

JEBB, R. **Essays and Addresses**. Cambridge: UP, 1907.

JONES, A. H. M. "Atenas e Esparta" *In: LLOYD-JONES, Hugh (coord). O mundo grego*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 63-77.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Obras completas de Carl Gustav Jung. Volume IX/1. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNQUEIRA, E. B. **Literatura & direito: uma outra leitura do mundo das leis**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998.

KIERKEGAARD, S. **Either/or**. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton UP, 1987.

KNOX, B. **The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy**. Berkeley: University of California Press, 1992.

KNOX, B. **Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo**. Trad. Margarida Goldsztyl. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KITTO, H. D. F. **Tragédia grega**. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1972.

KOVACS, D. Text and transmission. *In: GREGORY, J. (ed.). A companion to greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 379-93.

KRAEMER, R. S. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus *In: The Harvard Theological Review*, Cambridge UP. v. 72, n. 1/2, p. 55-80, 1979.

KURY, M. da G. "Introdução" *In: A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

- LACAN, J. **O seminário**. Livro 7. A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- LAURAND, L. **História da literatura grega clássica**. São Paulo: Anchieta, 1946.
- LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LEFKOWITZ, M. **The Lives of the Greek Poets**. University of North Carolina Press, 1981.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LESSA, P. **Estudos de philosophia do direito**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1912.
- LIMA, A.; e CATELLI JÚNIOR, R. (coords.). **INAF Brasil 2018**. Instituto Paulo Montenegro. 2018. Disponível em: <https://ipm.org.br/relatorios>. Acesso em: 13, mar., 2020.
- LIMA, L. C. “O leitor demanda (d)a literatura”. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. LIMA, L. C. (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LLOYD-JONES, H. Zeus in Aeschylus. In: **Greek Epic, Lyric, and Tragedy – The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones**, Oxford, 1990. p. 238-261.
- LOPES, J. R. de L. “O mundo antigo, Grécia e Roma” In: **O direito na história: lições introdutórias**, Rio de Janeiro: Max Limonad, 2000. p. 29-41.
- LOPES, J. R. de L. **O direito na história: lições introdutórias**. São Paulo: Atlas, 2009.
- MARMELSTEIN, G. **Curso de direitos fundamentais**. São Paulo: Atlas, 2008.
- MARX, K. **Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MARX, W. “É possível conhecer a verdade sobre a tragédia grega?” Trad. Fábio Roberto Lucas. In: **Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira**. São Paulo: FFLCH: USP, n.14, 2019. p. 158-165.
- MASTRONARDE, D. J. Text and transmission. In: MCCLURE, Laura (ed.). **A companion to Eurípides**. Chichester: John Wiley, 2017. p. 11-26.
- MORAWETZ, T. “Law and Literature” In: PATTERSON, Dennis (Ed). **A Companion to Philosophy and Legal Theory**. Cambridge: Blackwell, 1996, p. 450-461.
- MOTA, M. “Teatro grego: novas perspectivas” In: CORNELLI, G.; COSTA; G. G. da (orgs.). **Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte**. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 87-105.
- MOUNIN, G. **Os problemas teóricos da tradução**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Escritos sobre História**. Trad. Noéli Correia de melo Sobrinho. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Edições Loyola, 2005a.

NIETZSCHE, F. **A visão dionisiaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

NIETZSCHE, F. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Trad. Ernani Chaves. Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro, 2006.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NONNUS. **Dionysiaca**. Translated by Willian Henry Denham Rouse. Loeb Classical Library. Vol. I, II, III. Cambridge, MA: Harvard UP, 1940.

NORWOOD, G. **The riddle of the Bacchae**. London: Victoria University of Manchester, 1908.

NUSSBAUM, M. C. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. Rev. Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OST, F. **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**. Trad. Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PANTEL, P. S. “Imagens e história grega”. In: **História e imagem: múltiplas leituras**. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima (org.). Niterói: Editora da UFF, 2013. p. 9-28.

PARSONS, M. “Self-knowledge Refused and Accepted: a Psychoanalytic Perspective on the Bacchae and Oedipus at Colonus” In: **Bulletin of the Institute for Classical Studies** 35, Oxford University Press, 1988. p. 1-14.

PEREIRA, A. L. G. **Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo Rei, de Sófocles. Dissertação** (Mestrado em Letras) Universidade Estadual Paulista — Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2015.

PEREIRA, M. H. R. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p. 411.

PLATÃO. **Protágoras**. Trad. Ana da Piedade Elias Pinheiro. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999.

PLATÃO. **A república**. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2015.

- PLATÃO. **As leis, ou da legislação e epinomis**. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2010.
- PODLECKI, A. J. **The Political Background of Aeschylean Tragedy**. London: Bristol Classical Press, 1999.
- PULQUÉRIO, M. O. “Um testamento ideológico: ‘As Bacantes’ de Eurípides” *In: Humanitas*, Coimbra, n. 39-40, 1987-1988. p. 25-41.
- REALE, M. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2002.
- REINHARDT, K. **Sófocles**. Trad. Oliver Trolle. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- REMO, G. Aristotle, Antigone and Natural Justice. *In: History of Political Thought*. Exeter, England: Inprint Academic, v. 29, n. 4, 2008. p. 585-600.
- REHM, R. **The play of space: spatial transformation in Greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- REVERMANN, M. “The Competence of Theatre Audiences in Fifth and Fourth Century Athens”. *In: Journal of Hellenic Studies*. Cambridge UP. Nov./ 2006. v. 126. p. 99-124.
- RIBEIRO JUNIOR, W. A. “Paradigmas do sacrifício humano em Eurípides”. CARDOSO, Z. de A.; DUARTE, A. da S. (orgs.). *In: Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 193-211.
- RIBEIRO JUNIOR, W. A. “Cenário da ‘Ifigênia em Táuris’, de Eurípides”. **Portal Graecia Antiqua**. 2014. Disponível em: greeciantiga.org/img.asp?num=1131. Acesso em: 05, fev., 2020.
- RICOEUR, P. **Teoria da Interpretação**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ROMILLY, J. de. **A tragédia grega**. Trad. Leonor Santa Bárbara. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ROSELLI, D. K. **Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens**. University of Texas Press, 2012.
- ROSENFELD, K. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- ROSENFELD, K. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROSENFELD, K. **Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- RUFFELL, I. Audience and emotion in the reception of Greek drama *In: Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Revermann, M. and Wilson, P. (eds.). Oxford: Oxford UP, 2008. p. 35-58.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALE, W. "The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Eurípides" *In: Yale Classical Studies* 22, 1972. p. 63-82.

SANDYS, J. E. **The Bacchae of Eurípides**. Cambridge: UP, 1900.

SEGAL, C. **Dionysiac Poetics and Eurípides' Bacchae**. New Jersey: Princeton UP, 1997.

SEGAL, C. **Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society**. Harvard: UP, 1998.

SERRA, O. "Rei Édipo" *In: Rei Édipo*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SERRA, O. **Breve reflexão sobre a tragédia sofocleana**. Disponível em: <http://ordep Serra.files.wordpress.com/2009/01/breve-reflexao-sobre-a-tragedia-sofocleana-reiedipo.pdf>. Acesso em: 04, ago., 2018.

SCHELLING, F. W. J. **Historical-Critical Introduction to the Philosophy of Mythology**. Trans. Mason Richey and Markus Zisselsberger. Albany: State University of New York Press, 2007.

SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SCHLEGEL, A. W. **Courses of Lectures on Dramatic Art and Literature**. Trans. John Black. London: Baldwin, Cradock and Joy, 1815, v. 1.

SCHÜLER, D. "O enigma de Édipo" *In: Édipo rei*. Trad. de Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 5-76.

SCHWARTZ, G. A. D. **A Constituição, a literatura e o direito**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.

SEAFORD, R. **Eurípides: Bacchae**. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

SHELLEY, P. **Prometeu desacorrentado e outros poemas**. Trad. Adriano Scandolaro. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

SIDAHMED, M. Skeletal remains 'confirm ancient Greeks engaged in human sacrifice'. **The Guardian**. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/science/2016/aug/10/skeletal-remains-confirm-ancient-greeks-engaged-in-human-sacrifice>. Acesso em: 27, jan., 2020.

SILVA, A. A. da. "Edgar Quinet e o romantismo" *In: Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 12-13, 2013. p. 287-306.

SÓFOCLES. **Antígone**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SOMMERSTEIN, A. H. **Greek Drama and Dramatists**. Londres: Routledge Press, 2002.

SOTTOMAYOR, A. P. Q. “Introdução” *In: ÉSQUILO. Prometeu agrilhado*. Trad. Ana Paulo Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 2008.

SPITTELER, C. F. G. **Prometheus and Epimetheus**. Trans. James F. Muirhead. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.

STEINER, G. **Antígonas**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

TAPLIN, O. Aeschylean silences and silences in Aeschylus *In: Harvard Studies in Classical Philology*, Harvard: UP, v. 76, 1972. p. 57 -97.

TAPLIN, O. Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis. *In: The Journal of Hellenic Studies*. Cambridge: UP, v. 106, 1986. p. 163–174.

TORRANO, J. A. A. “Traduzindo Bakxai por As Bacas” *In: Revista Re-Produção*. n. 5. 2018. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=102>. Acesso em: 13, out., 2019.

TRINDADE, A. K.; GUBERT, R. M. “Direito e literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito” *In: TRINDADE, A. K.; et al (org.). Direito & Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008. p. 11-66.

TROUSSON, R. **Prometeu na literatura**. Trad. Evaristo Santos et. al. Porto: Rés. 1992.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1999.

VERNANT, J.-P. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1977.

VERNANT, J.-P. “A bela morte e o cadáver ultrajado” *In: Revista Discurso*, São Paulo, n. 9, 1978. p. 31-62.

VERNANT, J.-P. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. Haiganuch Sarin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, J.-P. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, J.-P. **Entre mito e política**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 2008.

VERRALL, A. W. **Eurípides, the Rationalist. A study in the history of art and in religion**. Cambridge: Cambridge UP, 1895.

VIDA DE ÉSQUILO. Trad. Marcus Mota. *In: Rónai: revista de estudos clássicos e tradutórios*, Juiz de Fora: UFJF, v.6 n.2, 2018. p. 52-62.

VIEIRA, T. “Titania Olímpica” *In: Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 133-141.

VIEIRA, T. “A voz contrária de Antígone”. *In: Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 11-21.

VIEIRA, T. “Introdução” *In: EURÍPIDES. As bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.

VOVOLIS, T. Acoustical Masks and Sound Aspects of Ancient Greek Theatre. *In: Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Belo Horizonte, v. 25, n. 1/2, 2012. p. 149-173.

WARD, I. **Law and Literature. Possibilities and Perspectives**. New York: Cambridge UP, 1995.

WEISBERG, R. **Poethics and Other Strategies of Law and Literature**. New York: Columbia UP, 1992.

WEISBERG, R.; BARRICELLI, J.-P. Literature and the Law. *In: BARRICELLI, J.-P.; GIBALDI, J. (org.). Interrelations of Literature*. New York: PMLA, 1982. p. 150-175.

WEST, R. Communities, Texts and Law: Reflections on the Law and Literature Movement. *In: Yale Journal of law and humanities*, New Haven, v. 1, n. 1, 1988. p. 129-156.

WHITE, J. B. **The Legal Imagination: Studies in the Nature of the Legal Thought and Expression**. Boston: Little, Brown & Co, 1973.

WIGMORE, J. A List of Legal Novels. *In: Illinois Law Review*, Champaign, n. 3, p. 574-596, April, 1908.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. Creon and Antigone. *In: WINNINGTON-INGRAM, R. P. Sophocles*. Cambridge UP, 1980. p. 117-149.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. Towards an Interpretation of Prometheus Bound. *In: Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. **Eurípides and Dionysus an interpretation of the Bacchae**. Londres: Paperbacks, 2003.

YACK, B. Natural Right and Aristotle’s Understanding of Justice. *In: Political Theory*. New York: SAGE Publishing, v. 18, n. 2, 1990. p. 216-237.

ZAIDMAN, L. B. **Os gregos e seus deuses: prática e representações religiosas da cidade na época clássica**. Trad. Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

ZEITLIN, F. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama *In: Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. ZEITLIN, Froma; WINKLER, John (eds.). Princeton: Princeton UP, 1990. p. 63-96.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática. 1989.

ZILBERMAN, R. “Recepção e leitura no horizonte da literatura”. *In: Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2008. p. 85-97.