

a máquina
trágica
de pensar
política

Jaa Torrano*

*Professor titular de Língua e Literatura Grega no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Tradutor. E-mail: jtorrano@usp.br

Para estudar a tragédia grega em seu contexto originário, consideraremos primeiro as datas e fatos contextuais do sentido político da tragédia, e depois examinaremos a noção e o uso trágicos de imagens míticas, bem como a situação política e social de Atenas clássica, para compreendermos a noção trágica de justiça. Neste texto condensamos e resumimos três estudos que publicamos anteriormente sob os títulos: “A noção mítica de justiça em Eurípides e Platão”, “A educação trágica” e “A forma trágica de pensar”.

1. Datas e fatos contextuais do sentido político da tragédia

Na primeira metade do século VI, Sólon – ou Hiparco, filho de Pisístrato – instituiu nas Panateneias recitais em que os bardos e rapsodos itinerantes de toda a Grécia concorriam com a obrigação de recitar os poemas homéricos *Ilíada* e *Odisseia* em ordem seqüencial (ELSE, 1967, p. 118, p. 40). Assim se preservou a produção épica já em declínio, e proveu-se a instrução de toda a população da Ática nos mitos heroicos pan-helênicos, o que, aliado ao generalizado gosto pelo canto e dança corais, foi decisivo na invenção ateniense da tragédia (ELSE, 1967, p. 47).

Por volta de 534 a.C., instituíram-se as Grandes Dionísias, ou Dionísias Urbanas, abertas a todo o povo ateniense: tinham início com a procissão que trazia a estátua cultual do Dioniso Eleutereu, do santuário em Elêuteras, na fronteira entre Ática e Beócia, para o altar no teatro, acompanhada de

sacrifícios e cantos; o espetáculo da tragédia era o centro do festival, e acrescentaram-se depois os concursos de ditirambo, o drama satírico e a comédia (ELSE, 1967, p. 49).

No século V, a cultura de Atenas era destacadamente rica em festivais e competições musicais. Nesse calendário heortológico, a festa principal e mais suntuosa eram as Grandes Dionísias, realizadas no início da primavera (entre março e abril) em honra ao Deus Dioniso, a quem se consagravam também as Leneias no inverno (janeiro-fevereiro) e as Dionísias Rurais, celebradas nos campos em diferentes demos (distritos) em diferentes dias do inverno, antes das Leneias (CARTLEDGE, 1997, p. 8).

Inicialmente os concursos trágicos se davam nas Grandes Dionísias e os cômicos nas Dionísias Rurais, depois tragédias se incluíram nestas, e comédias, naquelas. O poeta trágico devia pedir o coro ao arconte epônimo (assim chamado por dar o seu nome ao ano civil), e o cômico ao arconte rei, que administrava o calendário de festas oficiais. O financiamento de todas as despesas da representação se fazia mediante o sistema de liturgias, em que o poder público indicava cidadãos abastados para arcar com os custos de determinados itens da política pública, fossem de trirremes (navios de guerra) ou de coros trágicos ou cômicos (CARTLEDGE, 1997, p. 18).

Nas Grandes Dionísias, o concurso trágico ocupava três dias, cada dia um poeta apresenta três tragédias e um drama satírico. Dez juízes, representantes de cada tribo, escolhiam o vencedor, com a determinação do primeiro, segundo e terceiro lugares, sendo aleatoriamente destruídos cinco de

seus votos antes de serem conhecidos, para evitar suborno. Portanto, a grande vitória de fato e consagradora do poeta era obter o coro e poder mostrar sua arte a seus concidadãos.

Na primavera, o mar Egeu era navegável, e os delegados das cidades aliadas (de fato, dominadas sob o jugo) de Atenas compareciam às Grandes Dionísias. Dois fatos políticos notáveis precediam o espetáculo das tragédias: os tributos, impostos aos aliados, eram depositados à vista de todos na orquestra do Teatro de Dioniso; e os órfãos de guerra, educados pelo estado ateniense, ao chegar à maioria, eram apresentados à cidade, recebiam as armas de hoplita completas, e os nomes de seus pais mortos eram proclamados, com os votos de que lhes seguissem o exemplo na defesa da cidade (GOLDHILL, 1992, p. 101-105). Dada a importância do teatro como instrumento estatal de educação pública para a democracia ateniense, instituiu-se o “teórico” (*theorikón*), subsídio para cidadãos pobres pagar a entrada do teatro (CROALLY, 2008, p. 63).

A tragédia surgiu da confluência e integração de dois tipos de poesia antecedentes: épica e coral. Os poemas homéricos deram à tragédia os temas e as personagens, a poesia coral lhe deu uma visão diversa e crítica sobre esses temas e personagens (ELSE, 1967, p. 44; ROMILLY, 1983, p.23). A epopeia, onde ela foi procurar os seus temas e as suas personagens, é o registro de um Estado organizado sob a forma tribal, como vemos na *Ilíada*: o exército se organiza por tribos e tem um código de ética do estado tribal (*Il.* II, 362-363). A poesia coral

surge como manifestação artística no século VII, quando Álcman, de origem lídia, domiciliou-se em Esparta e lá ensinou o canto coral, cuja prática se difundiu e se consagrou no mundo grego. O Estado, então, já se organizava na forma de *pólis* e, nesses primórdios da *pólis*, a poesia – tanto coral quanto monódica – é uma manifestação da consciência da cidadania e dos valores políticos e individuais. Tendo origem na confluência da epopeia e da poesia coral, a tragédia tem esta duplicidade estrutural, composta do canto aliado à dança nos cantos corais e da palavra falada nos diálogos entre as personagens. Há na tragédia também uma duplicidade de tempos, porque os heróis da epopeia são apresentados e considerados do ponto de vista da cidade. O coro trágico é na verdade uma metonímia da cidade, porque os dançarinos têm uma personalidade coletiva e portam máscara e indumentária que lhes conferem identidade coletiva. Evidentemente, o primeiro dançarino, chamado corifeu, é o líder, mas eles têm uma posição de equivalência e de intercambialidade. Essa equivalência e intercambialidade dos dançarinos é uma metáfora da isonomia, da igualdade dos cidadãos perante a lei. Os que, na cidade, têm cidadania estão numa atitude de equivalência perante a lei e, nesse sentido, o coro trágico é uma metonímia da cidade. Como personalidade coletiva, o coro pode representar cidadãos de uma determinada cidade ou ainda figuras mitológicas, como, por exemplo, as Erínies nas *Eumênides* ou as Oceaninas no *Prometeu*, mas, independentemente dessa personalidade coletiva, eles também expõem um ponto de vista da cidade e isso fica claro quando o coro remete a valores da cidade, como, por exemplo, no louvor da *sophrosýne* e na condenação da *hýbris*. Nas tragédias de Ésquilo, é uma constante a condenação do

excesso e da violência (*hýbris*) e a exaltação da moderação (*sophrosýne*). Evidentemente, a condenação da *hýbris* – *hýbris* como transgressão, violência – isso já está no canto I da *Ilíada*. A queixa de Aquiles contra Agamêmnon, quando a deusa Palas Atena o interpela, era de que Agamêmnon cometia uma *hýbris*, ao ignorar o respeito que lhe era devido como a um rei coligado (*Il.* I, 203), mas na tragédia esses valores tradicionais adquirem um novo sentido, porque a *sophrosýne* passa a ser um valor da solidariedade cívica, e a *hýbris*, uma violação da isonomia política.

A tragédia grega pensou a vida política dos atenienses, refletindo sobre como nos horizontes políticos da democracia ateniense o convívio entre os homens mortais e os Deuses imortais seria viável ou inviável, e em que termos convém aos homens mortais conviver e dialogar uns com os outros e com os Deuses imortais, de modo a contornar as eventuais impossibilidades e impasses desse convívio múltiplo.

2. Noção e uso trágicos de imagens míticas

A tragédia se serve do pensamento mítico, de seu repertório de imagens e de sua lógica e dinâmica próprias como os meios e forma de pensar o modo de vida política e particular dos atenienses contemporâneos.

A tragédia é o grande momento da educação pública em que a cidade atualiza a tradição e apresenta atualizados as suas referências e os seus

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

Os heróis da epopeia, apresentados na tragédia do ponto de vista da cidade, não são mais parâmetro, nem modelo, mas se tornam problemáticos. Por exemplo, Agamêmnon é uma figura de avaliação ambígua na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo: o coro de anciãos argivos admira e se mantém fiel ao rei Agamêmnon, mas nas suas reflexões o condenam com inequívoca e incontornável clareza – o rei Agamêmnon não erra menos que Páris, porque a justiça consumada por Agamêmnon é desproporcional e leva sofrimento e morte a multidões de gregos e troianos. Se o crime de Páris levou desolação e tristeza ao palácio de Menelau, a justiça de Agamêmnon, além de destruir o império de Príamo, levou solidão e luto a todos os lares gregos que perderam maridos e filhos na guerra. Os parâmetros e as referências do coro não são mais os do rei, de modo a ser previsível para o coro que a justiça divina pende fatal sobre a cabeça do rei ufano de seu triunfo.

O herói é considerado não mais do ponto de vista do antigo código da aristocracia guerreira, mas sob a perspectiva das referências e dos valores da cidade, de que o coro se faz porta-voz. No teatro de Ésquilo, em quase todos os cantos corais se veem muitas imagens, muitas figuras sugestivas, combinadas e variadas, condenando a *hýbris* e louvando a *sophrosýne*.

Na verdade, a tragédia se antecipa à teoria política na reflexão sobre a distribuição, participação e exercício do poder no horizonte da pólis. Mas como na tragédia se elabora essa antecipação da teoria política? Na tragédia, os pródromos pré-filosóficos da teoria política se elaboram com o imaginário tradicional do pensamento mítico, hoje para nós documentado nos poemas homéricos e hesiódicos supérstites. O pensamento mítico se caracteriza pelo uso de imagens – imagem no sentido de objeto de uma percepção sensorial, ou seja: o que, como diz Platão (*Fédon*, 79 c 2-5), podemos conhecer tendo o corpo como instrumento de conhecimento. O pensamento mítico opera unicamente com imagens; nele, não existe o conceito, no sentido de uma percepção intelectual que se produz por elaboração do raciocínio; nele, tudo é imediatamente dado através de imagens. Mas se a imagem é o objeto imediatamente dado de uma percepção sensorial, ela está limitada ao particular e confinada ao imediatamente dado. Neste caso, como o pensamento mítico seria capaz de pensar o universal, a totalidade?

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

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

qualidade dos “Deus(es)” que nesse dia se manifestam. Nele, o dia é sempre qualificado, e o tempo é sempre percebido como um determinado dia qualificado.

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

As imagens de núpcias e de procriação, bem como as imagens de combates pela soberania, mostram a relação entre diferentes aspectos do mundo. Zeus é a imagem do fundamento do poder, de todo exercício de poder, e do poder que, entre os Deuses, indica e distribui as atribuições de funções, as honrarias e as circunscrições. Por conseguinte, todos os Deuses que se relacionam com Zeus são determinados por ele, pois essa é a sua função. A relação de qualquer um dos Deuses com Zeus não é pensada do ponto de vista da cronologia, porque a noção de cronologia é muito posterior ao surgimento do panteão, a cronologia é uma invenção do pensamento matemático, filosófico. Quando a filosofia começou a elaborar os seus conceitos e a delimitar o seu território, é que se tornou possível

uma percepção cronológica. Assim sendo, na *Teogonia* de Hesíodo, as noções míticas se articulam segundo as propriedades de cada uma dessas noções, e todos os Deuses que se relacionam com Zeus são determinados por ele, porque esse é o sentido de Zeus: distribuir, atribuir, indicar, organizar os diversos aspectos do mundo. Por exemplo, o Deus Crono sabia de seus pais Céu e Terra – o par primordial de que tudo surgiu – que por desígnios de Zeus lhe era destino, apesar de poderoso, ser destronado por um filho, e ficava de emboscada para que, tão logo cada um de seus filhos com a Deusa Reia descesse do ventre da mãe aos joelhos, ele o engolissem (cf. T.453-506). Do ponto de vista da cronologia, não faz nenhum sentido, porque se Zeus ainda não tinha nascido, como poderia determinar o destino de seu próprio pai? Mas, do ponto de vista do pensamento mítico, faz todo sentido, porque todos os Deuses que entram em contato com Zeus são por ele determinados, porque esse é o sentido de Zeus, essa é a lógica do pensamento mítico.

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

imagens que, por contraposição, mostram que o mundo manifesto, ordenado, em que a vida é possível e se expande, resulta dos desígnios de Zeus, e é uma manifestação do sentido de Zeus (cf. T. 154-210, 459-506).

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

Por outro lado, o homem, em qualquer de suas atividades, está sempre e cada vez no âmbito de um determinado Deus – nesse sentido de Deus como um aspecto fundamental do mundo – e tem sempre e cada vez de se relacionar com esse Deus. O Deus, por definição, é a plenitude de ser, como fonte e fundamento das possibilidades que se abrem para o homem no mundo, e o homem é uma participação efêmera, ocasional, circunstancial. O que decide o destino do homem é a sua atitude perante o Deus, como para nós hoje o que decide o nosso destino é a nossa atitude perante o mundo. Mas o mundo – pensado mediante essas imagens do pensamento mítico – é o panteão, como um conjunto de Deuses e uma sequência de teofanias. Quando

um homem está numa relação com um determinado Deus, certamente prevalecem os desígnios do Deus, mas isso não isenta o homem de responsabilidade por sua atitude, porque, se está no domínio desse Deus, é por sua afinidade com esse Deus e cabe ao homem o desempenho dessa afinidade. No entanto, é sempre possível, de modo fidalgo, ou em desespero, dizer que os Deuses são os culpados, seja para ser gentil com o interlocutor ou seja para se apresentar com mais dignidade. Por exemplo, na *Ilíada*, quando Agamêmnon apresenta suas desculpas por ter ofendido Aquiles, diz: “eu não sou culpado, / mas Zeus, Parte e nebulosa Erínis / que na ágora me lançaram no siso erronia feroz / quando eu mesmo roubei o prêmio de Aquiles” (II. XIX, 86-89), mas nem por isso deixa de ressarcir Aquiles com extensa lista de bens. Ainda na *Ilíada*, quando Helena vai ao alto das muralhas para ver os guerreiros no campo de batalha, Príamo amavelmente a recebe e lhe diz: “para mim, tu não és culpada, para mim, os Deuses são culpados” (II. III, 164). Dizer que os culpados são os Deuses é uma maneira cortês de colocar as coisas, para isentar outrem ou para se apresentar com mais dignidade, ou ainda, em outros casos, até mesmo por desespero cego, mas isso não muda nada, pois quem age participando de um determinado Deus é sempre responsável por seus atos, ainda que os desígnios do Deus sempre prevaleçam.

3. A noção trágica de justiça

O império ateniense teve sua formação e ascensão durante cinquenta anos. Esse período se estende desde 479 a.C., quando as forças terrestres persas foram derrotadas na batalha de Plateia, no ano seguinte à derrota da esquadra persa no estreito de

Salamina, até a invasão da Ática pelos peloponésios em 431. Após a vitória sobre os persas, as cidades gregas se coligaram na Liga de Delos, para expulsar os persas remanescentes em ilhas gregas e prevenir novas invasões, mas os espartanos, que eram tradicionalmente hegemônicos na Grécia, delegaram o comando da Liga aos atenienses, que rapidamente transformaram a hegemonia em império, transferindo o tesouro comum de Delos para Atenas, tornando a contribuição um tributo obrigatório, e utilizando-o na reconstrução e benfeitoria de Atenas. Tucídides descreve repetidamente a cidade de Atenas como uma cidade *týrannos*. No último discurso de Péricles aos atenienses, em 429 a. C., ele compara o império à tirania, que parece injusto ter assumido, mas a que é perigoso renunciar, pois não se pode renunciar sem sofrer retaliação (Tucídides, II, 164, 2). O último conselho de Péricles aos atenienses é que não renunciassem à guerra, nem ao império, por um tratado de paz, porque seriam retaliados (*Idem, ibidem*). Atenas, pois, em política interna, era uma democracia, os cidadãos tinham a isonomia perante as leis e instituições, mas, em política externa, era uma tirania, que coagia e impunha tributos odiosos. Em 431 a.C., no início da guerra do Peloponeso, o principal item da política proposta por Péricles era o cuidado de evitar por todos os meios a rebelião das cidades tributárias, porque a vitória na guerra dependia de financiamento e o financiamento vinha dos tributos.

Ésquilo viveu os antecedentes bem como a formação e ascensão do império ateniense, uma época de expansão feliz, orgulhosa, ufana de suas

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

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

Nas *Coéforas* de Ésquilo, um jogo de palavras – como é comum na tradição grega, conhecido com o nome de *etymología*, porque com ele se buscava resgatar o sentido considerado verdadeiro de um nome divino que de outro modo permaneceria obscuro – explica quem é a “astuciosa Punição” (*dolióphron Poiná*, Ésquilo, *Coéforas*, 947) que, cuidadosa de secreta batalha, no decurso das gerações, alcança com ruinoso rancor o seu inimigo: “Justiça, filha de Zeus” (*Dióskóra: Díkan, idem, ibidem*, 949). O

trocadilho, intraduzível, jogando com a assonância – *DiósKóra*: *DIKAn* – revela o “verdadeiro sentido” (*etymología*) de Justiça: filha de Zeus.

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

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

As núpcias de Zeus e Têmis geram duas tríades: a das Horas e a das *Moîrai*, “Partes”, nomeadas *Klothó* (“Fiandeira”), *Lákthesis* (“Distributriz”) e *Átropos* (“Inflexível”). Das Deusas Partes se diz que elas “atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal” (HESÍODO. *Teogonia*, 905-906). – O que significa esta justaposição de imagens teogônicas?

Enquanto uma das Horas, Justiça se manifesta no curso dos acontecimentos como um dos aspectos da administração cósmica de Zeus. Enquanto simétrica e correlata das Deusas Partes, Justiça se mostra também inerente à participação de cada um em ter e ser. Assim, a simetria e a correlação entre as Deusas Horas e as Deusas Partes acrescentam à inevitabilidade incontornável da abrangência cósmica de Justiça ainda a característica de ser imanente ao quinhão que constitui o que cada um de nós, mortais, somos.

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

Assim sendo, nas tragédias de Eurípides, a questão da justiça é o fio condutor da narrativa dramática e pauta a relação entre as personagens do drama. Além das autoproclamações de justiça ou das

reivindicações de justiça, o termo *díkaion* (“justo”) pontilha as observações das personagens sobre si mesmas e sobre as demais, como um recurso para manter o foco na questão da justiça como a questão central.

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

Constatamos também que, nas tragédias de Eurípides, a narrativa dramática se constrói segundo a lógica e a noção de causalidade próprias do pensamento mítico, com a concomitância e convergência de diversas causas por afinidade eventual entre os agentes e coagentes, por exemplo: a chegada de Hércules em *Alceste*; a chegada de Egeu em *Medeia*; o cumprimento da prece de Hipólito a Ártemis por meio da imprecação de Teseu a Posídon contra Hipólito (Eurípides, *Hipólito*, 73-87, 887-890) etc.

Referências

Autores antigos:

EURÍPIDES. *Hipólito*.

ÉSQUILO. *Coéforas*.

HESÍODO. *Teogonia*.

HOMERO. *Ilíada*.

PLATÃO. *Fédon*.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*.

Autores recentes:

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

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

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

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

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

ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. 3.ed. Paris: PUF, 1982.

TORRANO, Jaa. A Noção Mítica de Justiça em Eurípides e Platão. *Archai – Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento*, v. 13, pp. 17-23, 2014.

opiniões

_____. A Educação Trágica. *Filosofia e Educação*, v. 9, pp. 63-80, 2017.

_____. A Tragédia como Forma de Pensar. *O que nos faz pensar*, v. 27, pp. 273-285, 2018.