

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE DIREITO

LUCAS DE SOUZA LINO DOMINGOS COSTA

**UM VOO DA CORUJA DE PALAS-ATHENA:
Orestes e a gênese do direito.**

Brasília
2025



Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Direito - FD/UnB
Programa de Pós-Graduação em Direito



LUCAS DE SOUZA LINO DOMINGOS COSTA

**UM VOO DA CORUJA DE PALAS-ATHENA:
Orestes e a gênese do direito.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Direito da
Universidade de Brasília como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Direito.

Orientadora: Prof. Dra. Claudia Rosane Roesler

Brasília
2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome do autor: COSTA, Lucas de Souza Lino Domingos

Título: UM VOO DA CORUJA DE PALAS-ATHENA: Orestes e a gênese do direito.

Apresentada em: XX de setembro de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valcir Gassen

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina
- UFSC

Julgamento:

Prof. Dr^a. Tainá Aguiar Junquillo

Instituição: Instituto de Direito Público (IDP)

Julgamento:

Prof. Dr. Isaac Costa Reis

Instituição: Faculdade de Direito da UnB

Julgamento:

Resultado: _____

DEDICATÓRIA

Aos desajustados:
arte ou
morte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço este trabalho à minha família, que, com todos os problemas, são minhas colunas adornadas com capitéis de acanto. Eu amo fazer parte do que nós somos, um tanto quanto unidos em desavenças dialogáveis. Aos Gui(s) e Marcos, pela enorme paciência e futura recompensa.

A enorme paciência e consideração de minha orientadora que me ensinou caminhos menos tortuosos e a ter um olhar mais aguçado. Ao GPRAJ pelos debates enriquecedores.

Aos meus amigos da Seita do Coup, sextas de manhã foram as atividades mais prazerosas que já tive a honra de vivenciar na vida acadêmica.

Aos profissionais da saúde que me acompanharam nessa jornada, em especial a Thais, Emmerson e Maria.

Com todos os problemas de calendário e eventuais surpresas do não recebimento agradeço à CAPES e FAP-DF pela bolsa de estudos, que era minha política de permanência no curso.

(Atenas): Arauto, conclama e contém a multidão
que a penetrante trombeta tirrena
insuflada pelo sopro de um mortal
mostre a veemente voz à multidão.
sendo convocado este conselho,
cabe o silêncio, e que toda a cidade
aprenda para sempre minhas leis,
e estes, como decidir a sentença.

Esquilo. *Eumênides* vv. 466-573.

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a intersecção entre mitologia e direito, a partir da análise da tragédia grega Oresteia, de Ésquilo, única trilogia trágica que chegou integralmente até nós. O foco recai especialmente sobre a peça final, Eumênides, na qual se desenha a transição simbólica e jurídica de um modelo de justiça baseado na vingança transgeracional para uma forma institucionalizada de resolução de conflitos por meio da retórica e do julgamento público. A pesquisa tem como objetivo examinar, à luz da cosmovisão ateniense do período clássico, como elementos culturais como o mito, o teatro, a retórica e o direito se articulam no texto e contribuem para a representação da gênese do tribunal do Areópago, presidido por Palas-Athena. A metodologia utilizada é interdisciplinar, combinando análise teatro-textual e retórico-discursiva da peça com a investigação de conceitos no contexto democrático ateniense, com especial atenção às relações entre religião, teatro, linguagem e instituições jurídicas. O trabalho dialoga com contribuições contemporâneas da crítica literária, da teoria do direito e dos estudos clássicos, visando estabelecer pontes entre o texto trágico e as estruturas judiciais reais da Atenas em seu período democrático. Verifica-se, portanto, que a retórica assume uma função primordial na edificação da justiça democrática conforme retratada na obra. A linguagem empregada no teatro espelha a utilizada nos tribunais atenienses, bem como o vocabulário do cotidiano ateniense. Isso sugere que o teatro não apenas reproduzia elementos do direito, mas também funcionava como espaço formativo, contribuindo para a educação cívica e jurídica dos cidadãos. Conclui-se, portanto, que Eumênides opera como uma metáfora dramatúrgica para o nascimento do direito ateniense, revelando como a tradição mítica foi reinterpretada poeticamente para legitimar novas formas institucionais de resolução de conflitos na pólis democrática mediante reformas que centralizaram o povo no judiciário.

Palavras-chave: Tribunais da Grécia Antiga, Democracia, Dionisíaco, Apolíneo, Teatro Grego.

ABSTRACT

This dissertation investigates the intersection between mythology and law through an analysis of the Greek tragic trilogy, the *Oresteia* by Aeschylus, the only complete tragic trilogy to survive from antiquity. The focus rests particularly on the final play, *Eumenides*, which delineates the symbolic and juridical transition from a model of justice based on transgenerational vengeance to an institutionalized form of conflict resolution through rhetoric and public trial. The research aims to examine, in light of the Athenian worldview of the classical period, how cultural elements such as myth, theater, rhetoric, and law are articulated within the text and contribute to the representation of the genesis of the Court of the Areopagus, presided over by Pallas Athena. The methodology employed is interdisciplinary, combining a theatrical-textual and rhetorical-discursive analysis of the play with an investigation of concepts within the Athenian democratic context, paying particular attention to the relationships between religion, theater, language, and legal institutions. The study engages with contemporary contributions from literary criticism, legal theory, and classical studies, seeking to establish bridges between the tragic text and the actual judicial structures of Athens during its democratic period. It is observed, therefore, that rhetoric assumes a primordial function in the edification of democratic justice as portrayed in the work. The language employed in the theater mirrors that used in the Athenian courts, as well as the vocabulary of Athenian daily life. This suggests that the theater not only reproduced elements of law but also functioned as a formative space, contributing to the civic and legal education of the citizens. It is concluded, therefore, that *Eumenides* operates as a dramaturgical metaphor for the birth of Athenian law, revealing how the mythical tradition was poetically reinterpreted to legitimize new institutional forms of conflict resolution in the democratic *polis* through reforms that centralized the role of the people within the judiciary system.

Keywords: Courts of Ancient Greece, Areopagus, Dionysian, Apollonian, Greek Theatre.

LISTA DE TABELAS

Figura 1	- Comparação entre o Conselho (<i>Boulê</i>) e a Assembleia (<i>Ekklesia</i>) na Atenas clássica.	62
Figura 2	- Comparação entre a ação privada e a ação pública no direito ateniense	70

LISTA DE IMAGENS

Fotografia I	- Autoria desconhecida, -540/-530, Ânfora, Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre. França	48
Fotografia II	- Autoria desconhecida, -450/-400, Máscara de argila atribuída à representação teatral do deus Dioniso. Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre. França.	52
Fotografia III	- Autoria desconhecida, -100/-0, Máscara atribuída à representação teatral de alguma personagem feminina. Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre. França.	52
Pintura I	- Bouguereau, 1862. Tinta a óleo, Tela. O remorso de Orestes. Chrysler Art Museum. EUA	73

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

<i>Et. Nic.</i>	Ética a Nicômacos
<i>Met.</i>	Metafísica
<i>Poét.</i>	Poética
<i>Rep.</i>	República
<i>Trad.</i>	Tradução
vv.	Versos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I – Sob a guia do novelo de Ariadne: uma jornada pelo Labirinto da mitologia dos gregos.....	23
1.1 O mito em Platão: uma via pedagógica que requer ética.....	24
1.2 O mito em Aristóteles e a mimese na poética.....	30
1.3 O mito na contemporaneidade, restou algo dos gregos?.....	36
1.4 No transe do vinho dionisiaco: rituais, representação e vivência mítica.....	44
1.5 A máscara no teatro grego.....	50
1.6 O Vinho de Dionísio: uma via de expansão ritualística.....	52
1.7 O ápice do mito: a tragédia grega.....	53
CAPÍTULO II – Contando o Mito, lecionando o direito.....	57
2.1 Mito de Tântalo.....	58
2.2 Os Atridas.....	60
2.3 O papel dos poetas da verdade e a Hermenêutica na Grécia Antiga.....	63
2.4 O desafio de interpretar a poética jurídica grega e obter lições com Ésquilo.....	65
2.5 A Trilogia de Oresteia.....	69
2.5.1 Agamêmnon.....	69
2.5.2 Coéforas.....	69
2.5.3 Eumênides.....	72
CAPÍTULO III – O voo da coruja de Palas-Athena.....	76
3.1 Párodo.....	76
3.2 Primeiro episódio.....	76
3.3 Epipárodo.....	78
3.4 Segundo Episódio.....	78
3.5 Primeiro Estásimo.....	80
3.6 Terceiro Episódio.....	82
3.7 Segundo Estásimo.....	87
3.8 Quarto episódio.....	88
3.9 Último episódio.....	97
3.10 Êxodo.....	99
3.11 Tensões entre a poética e a realidade: como funcionava a instituição judiciária na Grécia Democrática.....	99
3.11.1 O juramento.....	102
3.11.2 As competências judiciárias.....	106
3.11.3 A ação privada e pública na Atenas Clássica.....	109
3.12 A tensão existente entre a ficção e a realidade: a Oresteia e a Lei sobre o homicídio culposo.....	111
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

A religião foi o primeiro grande sistema normativo da humanidade. É difícil, ou impossível, encontrar uma sociedade pré-moderna que não tenha baseado seu sistema normativo em uma matriz religiosa dominante. O espaço europeu anterior à consolidação do paradigma judaico-cristão possui uma gênese mista e estratificada, fundamentando-se primordialmente na herança cultural grega e, em seguida, na sua apropriação e ressignificação pela civilização romana.

Do ponto de vista geopolítico, a confluência dos continentes africano, asiático e europeu forma uma massa territorial contígua. Não obstante a proximidade geográfica, essa vasta região sempre abrigou uma notável pluralidade de agrupamentos humanos, cada um portador de civilizações distintivas e de contribuições singulares para a história da humanidade. No que concerne especificamente ao território designado como "Europa" – topônimo que deriva diretamente do mito grego da princesa fenícia raptada por Zeus –, é incontroverso que a cultura helênica emerge como um modelo civilizatório primordial para a formação deste continente que tem suas próprias ideias.

A profunda importância da cultura grega antiga foi analisada pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Nietzsche identifica nos gregos a capacidade singular de confrontar os aspectos mais terríveis da existência. Para o filósofo, a cultura helênica não fugia do sofrimento, da piedade ou do medo; pelo contrário, ela os abraçava e transfigurava em arte através da dialética entre os impulsos criativos que se originam de dois deuses gregos, Apolo e Dioniso, criando assim a tragédia ática, forma artística que permitia a catarse coletiva (Nietzsche, 2020)

Contudo, o olhar de Nietzsche sobre a Grécia é também profundamente crítico. O filósofo localiza em Sócrates e Platão o momento de inflexão e decadência desse conjunto de ideias trágicas e originais. A inauguração da metafísica platônica, com a cisão entre um "mundo verdadeiro" das Ideias eternas e um "mundo aparente" das sensações, é interpretada por Nietzsche como uma negação da vida em seu fluxo e devenir. Esta dualidade, argumenta ele, criou o terreno filosófico perfeito para a posterior ascensão da moralidade cristã, que radicalizou essa negação ao prometer uma salvação ultraterrena em detrimento da afirmação da vida terrena (Nietzsche, 2017). O filósofo acusa este sistema de instaurar uma moral proibitiva e ressentida, que subjugou e patologizou a energia criativa e dionisíaca, confinando-a sob o jugo de ideais ascéticas e supérfluas.

Na avaliação nietzscheana, a superação desse estado de decadência exigiria um afastamento radical dos valores cristãos dominantes. A esperança de um renascimento cultural

reside no retorno a um estado dionisíaco¹, um reencontro com as forças vitais, criativas e afirmativas que caracterizavam a experiência trágica pré-platônica, ou seja, de se buscar uma revelação na falsa dicotomia entre mundo aparente e mundo das essências. Este retorno não seria uma mera repetição histórica, mas uma retomada criadora desse espírito para além dos séculos de moralidade de negação, permitindo à sociedade contemporânea reencontrar sua potência estética e ética (Nietzsche, 2016).

Várias das religiões politeístas parecem oferecer um espírito sincretista com essa perspectiva dionisíaca, que exalta a criatividade. Heródoto, por exemplo, sugeriu no livro II das Histórias, que Dioniso era o mesmo que Osíris e Ísis, deuses relacionados à vegetação, ciclos da vida e rituais de mistérios, no Egito Antigo (Heródoto, 2019, p. 161). Após as campanhas de Alexandre o Grande pelo Oriente os gregos não deixaram de observar o espírito metafísico de Dioniso em Shiva Nataraj em sua dança extasiada e a destruição que mais tarde permite novas criações, inclusive as práticas tântricas que se relacionam com a natureza orgiástica de Dioniso (McEvelley, 2002). Na cultura afro-brasileira como a Umbanda e a Macumba, Dioniso é facilmente verificado no espírito de Exu, o deus da transgressão e caos criativo, ambos estão fortemente ligados a festividade e embriaguez e de certa forma, tanto Dioniso quanto Exu são vistos como o diabo pelo cristianismo. (Prandi, 2001).

¹ Preliminarmente, cumpre destacar que a compreensão ideal de termos oriundos do léxico grego antigo demanda um exame prévio das narrativas míticas que lhes servem de substrato. Tal abordagem permite acessar não apenas a dimensão conceitual abstrata, mas também as figuras divinas arquetípicas que os fundamentam, facilitando em grande medida sua compreensão. Somente após essa contextualização é que se pode empreender uma análise de seu significado filosófico propriamente dito. Nesse sentido, a obra “O Nascimento da Tragédia, ou, Os gregos e o pessimismo” (*Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*), de Friedrich Nietzsche, postula a existência de dois impulsos estéticos primordiais, antagônicos e complementares, como gênese da produção artística helênica: o dionisíaco e o apolíneo. Do ponto de vista etimológico, o termo dionisíaco (no original alemão: *dionysisch*) deriva do vocábulo grego Διονυσιακός (*dionysiakós*), relativo ao deus Διόνυσος (Diónysos). Por sua vez, o termo apolíneo (em alemão: *apollinisch*) origina-se do adjetivo grego Ἀπολλώνειος (*apollōneios*), pertencente a Ἀπόλλων (Apóllōn). Para Nietzsche, tais conceitos possuem um estatuto metafísico, funcionando como forças (*Kräfte*) que se manifestam em graus variados em toda criação artística. O ápice de sua síntese harmoniosa concretiza-se na tragédia ática. Nela, o princípio dionisíaco materializa-se através do coro da tragédia grega, da música – considerada a expressão dionisíaca por excelência, por operar diretamente sobre a vontade (*Wille*), sem mediação representacional, suscitando o êxtase coletivo – e da representação do sofrimento primordial. Este elemento remete ao anseio humano pela dissolução da individuação (*principium individuationis*) e pela fusão extática com a força vital da natureza, num estado de arrebatamento que transcende o mundo das aparências. Em contrapartida, o princípio apolíneo manifesta-se na tragédia através da forma narrativa, do diálogo e da figura do herói individual. Associado ao estado onírico, à medida, à serenidade e à ordem, o apolíneo encontra sua expressão paradigmática nas artes plásticas como a escultura, na pintura, e na epopeia. Apolo, divindade solar da clarividência, da lógica e da forma perfeita, constitui o contraponto necessário à embriaguez orgiástica de Dionísio. É precisamente da tensão entre essa luz apolínea e o negrume dionisíaco – deste crepúsculo metafísico – que emerge o equilíbrio trágico. A tragédia, portanto, ao integrar esses dois impulsos, não nega o sofrimento inerente à existência; antes, afirma-o esteticamente, transformando-o em fonte de uma criatividade e de uma aprazível aceitação da vida em sua totalidade (Nietzsche, 2020).

Retomando a trajetória histórica, em Roma, Dioniso foi sincretizado na figura de Baco, um processo que manteve a natureza dessa deidade. Isto ocorreu porque, embora os gregos tenham sucumbido ao poderio militar romano, Roma era, em seus primórdios, culturalmente menos desenvolvida – um fato amplamente reconhecido pelos próprios romanos. O grande orador Cícero sintetizou brilhantemente essa dinâmica com a frase: "*Graecia capta ferum victorem cepit*" ("A Grécia capturada conquistou o seu selvagem vencedor" em tradução livre), uma máxima latina que se tornou lugar-comum no conhecimento sobre a religião greco-romana.. A marcante característica da religiosidade grega de transformar dor e sofrimento em arte, dedicando suas conquistas aos deuses, exerceu uma influência profunda e reformulou substancialmente a religião romana. Dessa forma, as divindades do Olimpo foram assimiladas e passaram a integrar o panteão de Roma. Exemplos notáveis desse sincretismo são Athena, Palas-Athena (que se tornou Minerva), Afrodite (Vênus), Zeus (Júpiter), Hermes (Mercúrio) Apolo/Lóxias (Febo) e o próprio Dioniso (Baco). Diante da importância fundamental da cultura grega para este contexto, os vocábulos gregos serão preferidos neste estudo. No entanto, para enriquecer a narrativa e tornar a leitura menos cansativa, os nomes latinos também serão utilizados, garantindo assim clareza e variedade linguística.

Outro filósofo moderno que enxergou nos gregos uma potência criativa do pensamento a partir da Grécia foi o filósofo alemão Georg Hegel. Considerado um divisor da filosofia, Hegel via na Grécia antiga uma pátria de ideias, um local onde deveríamos direcionar nosso olhar com admiração e na intenção de superá-la todas as vezes que precisássemos desenvolver uma sugestão de pensamento. No prefácio de sua filosofia do direito Hegel escreveu;

Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva (Hegel, 1997).

A metáfora hegeliana do "voo da coruja de Minerva" constitui o eixo central de nossa reflexão e será aqui retratada em sua forma helênica com a forma lusófona, "Palas-Athena". O filósofo alemão empregou essa imagem como dispositivo pedagógico em duplo aspecto: primeiro, para ilustrar o momento filosófico por excelência, quando o pensamento já não consegue distinguir claramente entre o compreensível e o inteligível; segundo, para marcar a ascensão de um estado crepuscular, onde as sombras superam as últimas luzes. Como magistralmente formulado por Hegel, quando a filosofia surge com sua luminosidade tardia –

esse "furto do tempo" –, testemunhamos o crepúsculo de uma forma de vida, um jogo entre o que é revelado e o que é escondido. A sabedoria, então, abre suas asas não para transformar, mas para decifrar a época que a gerou.

Diante disso, é gerada a inquietante questão: por que limitar-se à compreensão, quando a transformação se faz necessária? A análise então do seu tempo e o seu entendimento é tão somente uma etapa preliminar do conhecimento jurídico. Muito do que se faz nos tribunais de hoje, incluindo a forma de argumentar dos juristas, é feito desde a antiguidade clássica. Independentemente de qual tempo for, parece a retórica ser própria da atividade jurídica. Nesta dissertação, retórica será utilizada em seu sentido aristotélico, como a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.

É nesse sentido que surge a discussão acerca da forma de argumentar dentro da cultura jurídica. Muitas vezes, segundo Roesler (2018, pp.24-25), o estilo argumentativo é delimitado pelos contatos profissionais e acadêmicos imediatos, o que gera, num âmbito retórico, o que se convencionou chamar de “jogo de sombra e luz”:

A forma de argumentar não é nunca completamente explicada ou discutida explicitamente, mas se revela na medida pela qual os participantes da cultura jurídica adquirem-na como natural nas suas próprias práticas discursivas e advém dos processos de socialização profissional e acadêmica, realizados por diversas instituições. Este jogo de sombra e de luz, que aparece na cultura jurídica, define um dos limites do Direito, ou seja, o campo das argumentações possíveis no momento histórico no qual se insere o jurista. [...] Se estreitarmos o foco e pensarmos na argumentação especificamente judicial, veremos que o juiz é precisamente um dos sujeitos que mais precisa estar atento ao complexo jogo de luz e sombra. Argumentar em uma decisão judicial poderia ser descrito como um processo de construção de razões que soem suficientemente convincentes a um auditório bastante heterogêneo: as partes, os colegas, a comunidade jurídica (Roesler, 2018 pp.24-25).

Tomemos um indivíduo que se questiona sobre a origem dos jargões que mais fala, do vocabulário que utiliza e que se ouve em meio à sua socialização profissional. É elencado, dentre o linguajar jurídico, o dito “voto de minerva”. Ao pesquisar, percebe-se que este jargão se origina da leitura de uma tragédia grega do período clássico. O período clássico da Grécia Antiga é comemorado nos dias de hoje por ser o nascimento da democracia² e de suas práticas

² A democracia oportuniza, desde seu sentido mais original, um amplo debate dos assuntos mais diversos. Nessa direção também tem a democracia um sentido muito debatido. Um dos feitos gregos mais notáveis é a atividade que busca conhecer os fenômenos a partir de sua origem. Desse modo, a democracia, uma invenção grega antiga, foi o assunto de vários e calorosos debates entre os gregos. Platão, por exemplo, tem uma visão negativa do regime democrático, para o filósofo o regime democrático é um regime que prioriza a desordem a partir de uma liberdade negativa (ἀνεσις), em que os pobres matam uns, expulsam seus adversários e distribuem cargos por sorteios. *Rep*, VIII, 557a. Em outro trecho, Platão admite um aspecto positivo para a democracia, segundo o filósofo são aspectos positivos da democracia como forma de governo a isenção de chefes e sua forma matizada, que distribui igualdade tanto ao que é igual, quanto ao não igual. *Rep*, VIII, 558a. De todo modo, a crítica platônica à democracia é pertinente aos dias de hoje quando pensamos que o populismo degenera a democracia para um caminho inevitável em direção a tirania. Por sua vez, Aristóteles concorda com Platão ao dizer que esse não é o regime político ideal, mas diverge dos aspectos negativos da democracia. Em Aristóteles, a democracia é

coletivas. O voto de minerva é o voto dado por último, que desempata e decide de fato uma contenda, seja ela jurídica ou não. É um termo inicialmente apresentado na tragédia grega conhecida por Oresteia — pela qual temos acesso aos mitos centrais aqui trabalhados, no julgamento de Palas-Athena no caso de Orestes.

Escrita por volta do ano 458 a.C., a Oresteia é uma trilogia trágica que narra uma sequência de crimes ocorrendo dentro da mesma família. Sacrificios, assassinatos, conspirações, vinganças e punições fazem parte do enredo até que, ao final, surge uma nova forma de resolver o conflito transgeracional – uma solução que transcende a instituição familiar, até então vista como mediadora legítima e ineficaz desses conflitos. Isso porque é criada uma nova forma de resolução: a invenção de um tribunal. Essa mudança, que pode parecer simples, é na verdade muito significativa e repleta de simbolismos que *podem ser interpretados* continuamente, mas, acima disso, *devem ser apresentados* diversas vezes tanto aos que estão no processo de formação quanto aos que já exercem seu labor por meio da ação nos sistemas judiciários.

Contar uma história é situar a si mesmo e os demais ouvintes em um contexto comum de compreensão do enredo apresentado. Reconhecer a confluência de temas em uma narrativa também permite ler suas entrelinhas. Ao final desta dissertação, teremos destrinchado elementos que justificam a relevância do mito de Orestes para compreender parte da natureza do direito ocidental. Tal empreendimento nos permitirá um aprofundamento mais significativo na ideia de democracia, já que no funcionamento do sistema judiciário democrático de Atenas qualquer um do povo estava apto a utilizar o vocabulário jurídico.

Outra questão relevante a ser colocada é sobre os juristas e seus conhecimentos dos princípios nos quais o direito está baseado. Dessa maneira, o conhecimento principiológico é relevante para que na modernidade a democracia seja discutida adequadamente. Na relação histórica, ao exercer o papel de julgador, o cidadão ordinário da Grécia tinha em sua mente uma narrativa que o ajudaria a proferir julgamentos, a ser quem pronunciasse o Direito. Nesse sentido, a pedagogia dos gregos para a formação de seu pensamento jurídico incluía o conhecimento das histórias populares da Hélade, seus mitos, em especial aqueles que se viam no teatro.

um sistema que pode ser aperfeiçoado por meios constitucionais. Para o estagirita a democracia é o sistema político em que o governo de muitos funciona em benefício dos pobres, mas que exclui um equilíbrio necessário em qualquer sistema político, o bem comum. A solução para Aristóteles é que, se a democracia for reformada visando o bem de todos teríamos um sistema de (πολιτεία) politeia, em que povo e elite tenham uma constituição equilibrada de seus excessos, nem sua elite nem seu povo agindo em seu próprio benefício, mas dialogando para que ambos tenham ganhos em torno do bem comum. Política, 1279a. Seja como for, a democracia antiga e a democracia contemporânea são muito diferentes entre si e não são nosso objeto de estudo primário.

Assim sendo, esta dissertação faz parte do rol de estudos da linha de pesquisa constituição e democracia, em sua sublinha de narrativas, história e construção da estatalidade em nível de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade de Brasília, PPGD. É aqui que podemos situar a presente dissertação, uma vez que a tragédia apresentada irá narrar uma história com a temática central sobre a substituição da vingança privada por meio de um tribunal, ou seja, um elemento da institucionalidade democrática. Ademais, dentre um dos objetos de pesquisa do PPGD da UnB constam as práticas retórico-argumentativas nas narrativas do direito e da literatura. Assim, faz-se necessário que as narrativas sejam jurídicas, tratem de alguma forma a operabilidade do direito, tal como o mito da Oresteia.

Entretanto, antes de adentrarmos no texto em questão, que é uma peça escrita em versos e organizada de maneira teatral, é necessário conhecer ou ao menos tentar interpretar, no nosso tempo, imaginando a cenografia diante do ato de enxergar a tragédia. A leitura aqui proposta combina elementos de disciplinas como o direito, a filosofia e a história. Esse panorama traz consigo um objetivo específico para esta dissertação: ser capaz de interpretar uma tragédia grega. Essa atividade exige uma formação interdisciplinar com autores que contribuíram coletivamente para o conhecimento que temos sobre a Grécia democrática.

Dessa forma, estabelecer alguma clareza em uma narrativa sobre o direito é também uma forma de acessar o registro de sua natureza, como funcionavam suas instituições, forjavam seus discursos, mas isso tudo sob um manto poético-mitológico. Iniciamos nosso estudo adentrando nos conhecimentos de Platão e Aristóteles sobre o mito. Veremos como esses dois filósofos articulavam seus conhecimentos e noções sobre o termo. Veremos também de que modo a noção de mito é abordada academicamente em nossos dias.

As abordagens acadêmicas mais usuais para se analisar a tragédia grega parecem ser três: i) a análise comparativa em que se contrasta versões de um mesmo mito (exemplo, Orestes de Eurípides e Orestes de Ésquilo); ii) pela teoria do teatro, isto é, pela ideia de explorar o espaço cênico, as máscaras e a grande discussão acadêmica em torno da função e natureza do coro na tragédia; iii) pela recepção e reprodutibilidade da peça nos diversos espaços tempos em que a tragédia é lida. O presente trabalho é uma mescla dos dois últimos tipos porque nessa interconexão conseguimos acessar a evolução dos argumentos apresentados ao longo da fala dos personagens da peça.

Continuando a confecção desta dissertação, passa-se a conhecer os aspectos gerais da peça em questão, uma das obras que compõem a poética esquiliana. Seu autor, Ésquilo, é oriundo de uma família rural nobre de Atenas. O escritor da tragédia era um entusiasta da

democracia e isso se refletiu em suas escolhas de enredo quando confrontamos os aspectos históricos e poéticos.

A partir das explorações de Vernant e Vidal-Naquet, que têm como pano de fundo a obra do helenista Louis Gernet, constata-se que o vocabulário da tragédia grega coincide com aquele utilizado pelos tribunais atenienses. Dessa forma, o estudo das narrativas trágicas constitui, em certa medida, um estudo do direito da Grécia Arcaica. A capacidade dos cidadãos gregos de exercerem a função de juízes decorria de sua aptidão para a mimese (a representação do que era encenado) e do domínio de um repertório linguístico partilhado entre a vida cotidiana e a atividade judiciária.

A temática da mimese perpassará todo este trabalho e será explicada em momento oportuno. Esse termo ganha contornos muito marcantes na poética de Aristóteles porque explora vários outros conceitos, mas em especial o verossímil e o necessário.

Apesar de perdurarem até hoje, tanto as narrativas míticas quanto os valores de três milênios atrás não são os mesmos. A justiça, que os gregos veneravam como uma deusa, é para nós um conceito, que se apresenta muitas vezes de maneira muito abstrata por sinal; no entanto, ambos os povos a mantêm como um pilar fundamental de suas sociedades. Assim, como fazemos para acessar narrativas sobre o justo? O que o mito significa? O seu sentido é hoje o mesmo de outrora? Quais as relações que os mitos estabelecem com a religião greco-romana para se tornarem peças teatrais? Qual o fundamento por trás do mito? É desejável que o mito seja compreendido em uma dimensão além da poética? Como se desenvolvem os argumentos de julgamento em um mito sobre a justiça? E quem o faz?

Por conseguinte, passamos a adentrar no mito de Orestes sob a necessidade de sua leitura em um viés teatral. Sendo assim, segue-se para a introdução da primeira das três peças. Agamêmnon de Ésquilo explora temas muito comuns de estarem associados ao pensamento jurídico, são eles: a justiça, a vingança (Ποινή)³; a *Hybris*, desmedida (ὑβρις); o ciclo e a reprodução de injustiças. A narrativa se desenvolve a partir do retorno deste personagem homônimo ao nome da peça, Agamêmnon, o rei de Argos, vencedor da guerra de Tróia.

Veremos que Ésquilo, já na primeira parte de sua tragédia, eleva a tensão da narrativa por meio de coros e diálogos carregados de ironia sob um teto pedagógico em que a ação teatral revela características do pensamento grego em torno dos assuntos que a tragédia em questão desenvolve. Agamêmnon é do tipo de peça trágica com personagens complexos e com reflexões profundas sobre a natureza humana, uma reflexão sobre as consequências da desmesura e da inevitabilidade do destino e da morte.

³ Em seu sentido grego como “preço de sangue” ou ainda “compensação”.

A segunda peça de Ésquilo, *Coéforas*, é uma continuação direta da primeira peça. O nome da peça faz referência às mulheres que trazem oferendas fúnebres (as coéforas) ao túmulo de Agamêmnon, a pedido de sua assassina e ex-esposa, Clitemnestra. Orestes, nosso herói, é o filho de Agamêmnon com Clitemnestra, exilado, vai ao encontro de sua irmã Electra e juntos passam a realizar uma série de ações em torno da aplicação de justiça ao caso.

O conflito mais reluzente em *Coéforas* está na condição normativa, em primeiro lugar, o dever filial que Orestes carrega de honrar seu pai e, em segundo lugar, o da aparente resolução, a prática de um matricídio. A tragédia então questiona se a violência pode ser legitimada pelos deuses em nome da justiça que, por sua vez, é fruto de um outro ato de violência. Em uma versão de estudo teleológico⁴ os sistemas normativos que se desenham na tragédia de Orestes questionam a dimensão da maldição entre gerações e seu fim pelo meio mais adequado. Basicamente, os dramas apresentados são amplificados e retomam questões de cunho ético e jurídico da ação, estabelecendo uma ponte entre o agir ético, não assegurado pelo sistema jurídico, bem como a situação contrária, a de agir de modo assegurado pelo sistema jurídico, mas de maneira não ética.

A Grécia Arcaica foi marcada pela tragédia como seu aspecto artístico. Uma das peculiaridades da tragédia é a presença do coro. A tragédia grega era poetizada, portanto a sua fala era declamada, uma dessas declamações era feita de maneira conjunta, por mais de um personagem, conhecido como o coro na tragédia grega que foi estudado por perspectivas diversas dada sua importância.

Para nosso estudo, devemos considerar a perspectiva elucidada pelo nosso tradutor. Assim sendo em um primeiro plano, no começo da peça, o coro das Erínies tem caráter contemplativo, mas logo se torna um dos agentes do drama e intervém de maneira decisiva no desenvolvimento da ação das personagens adicionando imagens e noções míticas a narrativa (Torrano, 2013, p. 16). Isso significa que os coros das três peças nos dão vestígios do funcionamento do sistema jurídico e exploram as tensões existentes entre os sistemas normativos como o direito, a ética e a religião no coração da *Pólis*.

Além do mais, a partir do segundo estásimo de Eumênides, o coro das Erínies se faz porta-voz dos interesses populares da comunidade política, parecendo ser a voz de algum

⁴ Do grego τέλος, *télos* = "fim", "finalidade" com sentido usual de *término*, *acabamento*. Sentido filosófico: causa final. + λόγος, *lógos* = "razão" faculdade intelectual do homem, considerada como seu caráter específico; e todas as formas de sua atividade. O primeiro sentido de *lógos* (do verbo *lêgein*/ *λείγειν*, falar) é *fala*, *linguagem*. Ora, a linguagem é a expressão do pensamento (Gobry, 2019). Dessa maneira, conseguimos entender a teleologia como a filosofia que explica fenômenos por meio de suas causas finais, sendo teleológico o adjetivo concernente a um fim.

grupo ressentido da comunidade ateniense. Além de recordar a moralidade dos atos desenvolvidos (Torrano, 2013, p. 38).

Em suma, os coros mesclam lamentos e presságios que substituem o pensamento do povo da *pólis* ateniense. Assim, em *Coéforas*, há nas suas linhas e entrelinhas uma fórmula de apaziguamento dos sentimentos entre classes em Atenas, diante de mudanças que deram ao povo maior poder decisório judicial perante sua elite⁵.

Em terceiro lugar Ésquilo entrega ao público a peça *Eumênides* (cujo significado é “as deusas benevolentes”) concluindo a *Oresteia*, a única trilogia da tragédia grega que chegou até nós. Esta tragédia marca uma virada crucial no conflito de Orestes que agora se desenha entre um embate significativo do direito à vingança contra a justiça, introduzindo um sistema de julgamentos que é capaz de substituir a violência cíclica por uma nova ordem que supere esse paradoxo tradicional dos sistemas normativos.

Após Orestes matar sua própria mãe, Clitemnestra em *Coéforas*, Orestes é perseguido imediatamente pelas Erínies (que, em tradução latina, significa fúrias), entidades primordiais que castigam os crimes de sangue. Orestes, ao buscar refúgio no templo de Apolo em Delfos, se verá guiado pelo deus até Atenas, a cidade em que se encontra a deusa que fica responsável por julgá-lo, Palas-Athena.

O conflito instaurado pelas Erínies, que defendem a antiga lei da vingança, e Apolo, seu deus protetor, que defende Orestes por intermédio de Zeus, passa a representar a transição de uma justiça baseada na vingança para uma justiça baseada no aparato estatal que passará a ser imitada pela humanidade.

O julgamento no Areópago, com a deusa Palas-Athena como juíza e um júri de cidadãos atenienses é um momento inovador da peça, pois, com seu voto de desempate, a deusa Minerva é a responsável através do seu julgamento a sentenciar a superação da maldição familiar e marcar o triunfo de uma nova ordem julgadora que interrompe com o ciclo de violência visceral que assola a família de Orestes.

A última parte da trilogia se encerra com uma solução divina, porém Palas-Athena não age como se fosse uma ἀπὸ μηχανῆς θεός, deusa *ex-machina*⁶. A deusa age como uma jurista que convincentemente dá solução ao caso em tela. *Eumênides*, assim, se apresenta como uma

⁵ Em “A invenção do direito: as lições de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes” o autor interpreta que Ésquilo se ressentiu da perda de prestígio do papel do Areópago (Neves, 2015 p.155), essa visão contrasta com a natureza democrática que foi escrita sobre Ésquilo, um aristocrata com forte veia democrática na Paideia (Jaeger 2020, p. 283).

⁶ Deusa *ex-machina* significa a deusa que surge da máquina. O recurso, altamente criticado por Aristóteles por ser visto como uma falha na construção poética, era utilizado no teatro antigo quando a divindade era introduzida abruptamente na cena para resolver conflitos insolúveis na trama. Poét, 1454a

tragédia que convida a refletir sobre a busca de valores numa perspectiva artística do povo democrático que tinha o direito como instrumento organizatório da vida gregária, por isso o conhecimento do vocabulário e sua eloquência se tornaram tão importantes para o funcionamento da sociedade democrática de Atenas. A peça consolidou Ésquilo como o dramaturgo que reunia mito, religião, filosofia e direito na contação de uma narrativa paradigmática para a formação de um povo julgador.

A linguagem poética de Ésquilo não é fácil de ser acessada. No entanto, a tradução do professor titular de língua grega e literatura grega da Universidade de São Paulo, Jaa Torrano, facilita esse processo. Tendo dedicado sua carreira à tradução de textos gregos e aos estudos sobre a Grécia antiga, o professor Torrano oferece uma perspectiva literária elucidativa. Sua tradução goza das explicações decorrentes de seus conhecimentos acumulados, servindo como um guia para a compreensão do texto. Além disso, especificamente para esta tradução, o professor dedicou seu estudo por meio de projeto do CNPQ, realizando um trabalho ímpar em língua portuguesa da peça em questão, ao verter os vocábulos de modo a preservar a relevância do conhecimento trágico na contemporaneidade. Trata-se da única tradução bilíngue disponível no mercado editorial brasileiro⁷.

Sob uma perspectiva hermenêutica e interdisciplinar, a tragédia Oresteia, de Ésquilo, é um marco narrativo do nascimento do direito na *pólis*⁸ ateniense. Busca-se demonstrar como, apesar do tempo longínquo da apresentação da tragédia, sua estrutura pedagógica ainda é relevante para a compreensão das estruturas e pensamento de organização de uma *pólis* ateniense democrática, uma sociedade que formou magistrados através de um componente teatral em que o vocabulário e a utilização da retórica são seus elementos culturais indissociáveis.

Realizada a apresentação mitológica de Orestes em sua versão ampliada, compreendendo o mito como uma linguagem portadora de verdade, *alethéia*, propõe-se executar uma atualizada compreensão e do discurso poético trágico desta obra. Neste ponto, observamos que a democracia em seu funcionamento prático depende do uso da retórica. Agir como os deuses é também o exercício de um comportamento julgado socialmente aceito pelos

⁷ A outra tradução disponível no mercado editorial brasileiro é de 1991 feita por Mário da Gama Kury e publicada pela Zahar apenas com a tradução e apresentação do tradutor, sem um grande estudo da obra como fez o professor Jaa Torrano.

⁸ Pólis e cidade-estado são termos sinônimos. O conceito de Pólis é superior ao de cidade no sentido moderno, isto é, apenas um espaço geográfico de ocupação humana identificado no espaço urbano. Para Aristóteles a Pólis surge naturalmente a partir de agrupamentos humanos como a família. Ademais, é no espaço da Pólis, palavra que dá origem ao vocábulo política, que o ser humano, segundo Aristóteles realiza sua vida em torno da eudaimonia (εὐδαιμονία), aqui entendida como a felicidade suprema. Política, I, 1253a.

gregos, que sugere que ter o controle das narrativas dos mitos é uma tarefa que preconiza a influência da compreensão do direito como uma construção argumentativa.

CAPÍTULO I – Sob a guia do novelo de Ariadne: uma jornada pelo Labirinto da mitologia dos gregos

Explorar a cultura helênica é permitir-se adentrar em um universo muito singular. A cosmovisão dos gregos é recheada de peculiaridades. Em seus primórdios, os gregos se moldaram a partir da ideia de contação de histórias que visavam a explicação do início e da existência do mundo. A teogonia e a cosmogonia de Hesíodo são o início desse retrato criativo. Muito antes do florescimento da filosofia, do teatro grego ou da democracia, foram os mitos que compuseram a existência de uma cultura helênica. Por isso, muito provavelmente, a mitologia é o que melhor representa a cultura grega em seu princípio.

As narrativas mitológicas permitem explicar a realidade que nos cerca através de camadas profundas e variadas do que não é acessado de imediato, mas isso só é possível através de um estudo guiado, do contrário, à primeira vista, os mitos parecem histórias sem sentido. A título de ilustração, vários estudos e teorias relevantes no pensamento das ciências humanas tiveram como ponto de partida a análise dos mitos gregos, a psicanálise de Freud tem no mito de Édipo a sua base; a filosofia existencialista de Camus o mito de Sísifo; e a psicologia analítica de Jung foi composta pelos estudos de uma série de narrativas, em sua maioria, mitos que conhecemos como de origem grega - apesar de sabermos que muitos das históricas religiosas dos gregos guardam estreitas semelhanças com a de outros povos.⁹ É interessante notar que durante o período clássico, nenhum grego que contava seus mitos ou os escutava foi responsável por revelar essas áreas do conhecimento para toda a humanidade.

Embora existam ecos da Grécia Antiga em nós, nós não somos gregos¹⁰, mas, ao menos tentamos, feitos muitos ajustes (às vezes até demais), viver muitas das instituições

⁹ Alguns mitos de Zeus (deus supremo do olimpo grego) guardam semelhanças muito fortes com epopéia de Gilgamesh (um mito da Mesopotâmia com estruturas narrativas muito próximas).

¹⁰ No prefácio de *A invenção do direito - As lições de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes* de José Roberto de Castro Neves, 2015, o ministro do Supremo Tribunal Federal, Luís Roberto Barroso escreveu que em virtude do vocabulário grego ser oriundo de uma língua universal como a grega e que fazem parte da semântica do mundo contemporâneo, não haveria excesso em dizer que “Somos todos gregos”. O pensamento é de fato tentador, mas a Grécia antiga não é a única civilização possível de ser vivenciada na nossa tentativa particular de estabelecer um renascimento com essa cultura. Os gregos antigos tinham vários hábitos que hoje nós recusaríamos fortemente, portanto, a Grécia Antiga é um modelo de civilização possível do qual não precisamos e nem conseguiríamos em integralidade absorver seus aspectos sócio-culturais. A licença poética identitária com os gregos é uma possibilidade, mas, ganhamos mais ao afirmarmos que somos, brasileiros, e que apreciamos a troca cultural com o sistema democrático desenvolvido primeiro pelos gregos e mais tarde desenvolvido por diversos povos. Ainda assim, como a cultura brasileira é multi e interconectada com tantas outras; seja ela a europeia; seja a originária ameríndia; africana; a de povos do oriente médio e do extremo oriente, não podemos perder de vista as possíveis contribuições que esses povos fizeram em seus sistemas políticos.

da sabedoria grega. Nosso distanciamento do passado é contraditório, queremos viver melhor do que nossos antepassados, ao mesmo tempo que, por vezes, parece que nossos antepassados viviam melhor do que nós. Conhecemos histórias da religião grega como literatura indispensável, elas são de conhecimento obrigatório dos componentes curriculares escolares no Brasil. Conhecemos os gregos por uma dupla perspectiva no Ensino médio brasileiro, pela literatura e pela filosofia. Lemos histórias religiosas da antiguidade, e elas mostram o ser humano em um papel de vivência em um mundo fantástico que mais tarde passa a ser filosófico de algum modo.

Ao darmos início a investigação sobre o mito e seus fenômenos periféricos é fundamental que possamos conhecê-lo a partir de sua fonte. Buscar a compreensão do fenômeno através do olhar de quem não apenas refletiu sobre o mito, mas também por aqueles que o vivenciaram em sua civilização torna nosso caminho de compreensão menos tortuoso.

Resistindo às intempéries do tempo, Platão e Aristóteles permanecem como os maiores e mais potentes faróis quando pensamos em conhecer o pensamento de Atenas em torno do mito. Assim comumente, quando precisamos acessar a cosmologia (que primeiro foi conhecida pelos seus mitos) das *pólis* grega recorremos aos filósofos porque eles são capazes de nos entregar um sentido mais exato do que esses vocábulos complexos significam.

1.1 O mito em Platão: uma via pedagógica que requer ética

Um dos personagens mais marcantes da história grega é o filósofo Platão. Discípulo de Sócrates e professor de Aristóteles seu pensamento é marcado por questões que se tornaram fundamentais na filosofia, como a natureza da realidade, em estudos sobre a ética, da política, e uma série de assuntos que circunscrevem as grandes questões da filosofia.

Uma das características marcantes do pensamento platônico é o modo que ele foi construído. Platão construiu sua filosofia a partir de diálogos. Este método de filosofar

tem como expectativa por parte do filósofo ateniense a construção do conhecimento verdadeiro *ἐπιστήμη episteme*¹¹ e a rejeição da opinião (*Δόξα*¹²) *doxa*.

Vale ressaltar que na história da humanidade a necessidade por um grande número de indivíduos que sabem ler e escrever é algo muito recente e que a sociedade grega antiga tinha na oralidade retórica uma preferência como meio de desenvolvimento das questões que julgavam dignas de desenvolvimento intelectual.

Ainda que tivesse uma preferência, a sociedade grega tinha uma relação ambivalente com a escrita. Platão registrou suas ideias em torno da sua preferência pela oralidade em contraposição à escrita. Segundo o filósofo, a escrita guarda semelhança com a pintura e uma pintura não é capaz de responder a questionamentos, se uma pergunta for direcionada a uma figura, em resposta haverá o silêncio. Ademais, a atividade escrita não comporta um ajuste entre os interlocutores, o discurso escrito é o mesmo para todo mundo, já o falado pode com mais facilidade se adequar a quem está dialogando¹³.

Desse modo, um discurso escrito, segundo Platão, por já está gravado, não contempla uma necessidade de se treinar a memória e como não é animado, se for transgredido não terá oportunidade de se defender nem se assistir por si mesmo¹⁴. A oralidade, por sua vez, preserva o nexos entre pedagogo e discípulo, (*μαθητής*) *mathētēs*, logo a educação por meio da filosofia dialógica requer uma prática ativa do discípulo, que em comunidade desenvolve suas ideias com cuidado¹⁵. Um outro ponto preponderante sobre a contraposição de Platão à escrita está relacionado a repetição escrita dos discursos por parte dos sofistas, que para além de serem excelentes oradores, também registravam seus discursos de maneira escrita¹⁶.

¹¹ A epistemologia é o ramo da filosofia que estuda a natureza, origem, limites e validade do conhecimento. A palavra vem do grego *ἐπιστήμη*, *epistēmē* = "ciência", "conhecimento científico" + *λόγος*, *lógos* = "razão", "estudo"), ela foca especificamente nos mecanismos de justificação e aquisição do conhecimento tendo Platão e Aristóteles como seu norte inicial (Gobry, 2019).

¹² Conforme o vocabulário grego da filosofia de Ivan Gobry, 2019 o termo *doxa* em Platão tem um sentido mais amplo do que uma simples opinião. No diálogo do *Menão* 97b-100b o primeiro sentido de *doxa* é entendido como o primeiro *grau da virtude*, um conhecimento do homem ordinário que ainda não se tornou um filósofo capaz de contemplar. Para respeitar o sentido clássico do termo em que a opinião é um conhecimento incerto. Platão se vê obrigado a distinguir duas espécies de opinião: a opinião justa (*ὀρθή δόξα*) *orthē doxa*; *Mênnon*, 98, *Banquete*, 202a, e a opinião verdadeira (*ἀληθὴς δόξα*) *alēthēs dóxa*, *Mênnon*, 98c, *Teeteto*, 187b; e a opinião falsa *ψευδὴς δόξα* (*pseudēs dóxa*); *Teeteto*, 187b. Platão admite alguma tolerância com a opinião justa em relação a *episteme*.

¹³ *Fedro* 275d.

¹⁴ *Fedro* 275e-276a.

¹⁵ *Alcibiades* I, 133c.

¹⁶ *Protágoras* 329a.

O exercício dialógico platônico foi eminentemente oral, ainda assim foi transcrito e essa traição metodológica da filosofia platônica não poderia ser diferente, do contrário seus ensinamentos teriam se perdido no tempo. Uma outra característica notável sobre a filosofia platônica é que seu personagem central é Sócrates, pedagogo do filósofo ateniense.

Os registros sobre a figura socrática apontam para uma questão que se formou a partir de uma complexidade tão grande que se tornou um problema. Conforme o debate acadêmico “O problema socrático” decorre da dificuldade em reconstituir o filósofo. Platão, Xenofonte e Aristófanes oferecem descrições muito diferentes entre si de Sócrates. Em virtude, da notável diferença entre as fontes e da viabilidade metodológica histórica que existe para se recuperar tanto o indivíduo, quanto o pensamento socrático, esse problema pode não ser resolvido. Consoante a essa ideia para eventuais abordagens deste problema, tornou-se obrigatório um domínio da gênese e das principais interpretações do seu pensamento pelos estudiosos mais recentes sobre a filosofia atribuída a Sócrates por meio da filosofia platônica (Dorion, 2010).¹⁷

Um dos diálogos mais influentes da filosofia platônica é o diálogo da República. O diálogo em questão gira em torno da construção de uma cidade perfeitamente planejada em seus mais diversos aspectos. Seu plano de fundo é a justiça em um diálogo político e neste ponto, vemos que Platão, ao negar parcialmente o mito, também faz uso de sua construção com exemplo do que sua ética pelas narrativas apregoariam o respeito geracional entre mãe e filho, o trato da relação entre pai e filho, a ausência de guerra entre os deuses, enfim, assuntos que levem o interlocutor em direção a virtude.

Platão, cuja filosofia foi registrada de maneira dialógica, também registrou a partir do diálogo sua ideia de mito e os desdobramentos do seu uso. Devido às qualificações do filósofo ateniense, Sócrates, que dialogava para encontrar uma fonte de conhecimentos, eis um trecho dos seus diálogos que nos introduz no contexto educativo do mito, enquanto compunha a expressão da sua república, tendo como interlocutor Gláucon:

- Não entendes, disse eu, que primeiro contamos mitos às crianças? No seu todo, eles são mentirosos, mas neles há verdades também. Antes, para as crianças servimo-nos dos mitos e depois dos ginásios.
- É isso. (...)
- Então, será que tão facilmente permitiremos que as crianças ouçam mitos, não importa quais sejam, forjados não importa por quem, e acolham em suas almas opiniões que são, em geral, opostas às que, quando adultos, deverão ter?
- De maneira alguma permitiremos isso.

¹⁷ Esse posicionamento parece ser o mais consensual para a questão socrática na conjuntura acadêmica atual conforme o artigo de Dorion.

- Em primeiro lugar, então, devemos manter vigilância sobre os que criam os mitos e, se criarem um belo mito, deveremos incluí-lo em nossa seleção e, se não, excluí-lo. Os mitos que forem escolhidos nós persuadiremos as mães e as crianças que os narrem as crianças e com eles moldem suas almas muito mais que com suas mãos lhes moldam os corpos. Muitos dos mitos que elas hoje narram as crianças devem ser jogados fora (Rep. II,377a - 377c).

Neste trecho observamos Sócrates tendo o cuidado de falar que há uma ordem na educação dos corpos e da alma, de modo que a educação da alma seria iniciada primeiro por meio da contação dos mitos. E, dentre os mitos, deveria-se aplicar o específico cuidado de evitar o que poderia provocar na criança o entendimento de que uma mentira pode ser bela — ou boa.

A verdade é tema central na filosofia platônica, logo, a prima vista, Platão estabelece sua relação ambivalente com o mito por reconhecê-lo como uma narrativa com forte potencial de falsidade. Primeiro reconhece sua função pedagógica e crê que eles devem ser anteriores na educação, pois lidam com a formação dos discursos, por isso são intrínsecos na formação da mentalidade de um bom cidadão. Ademais, o filósofo ateniense enfatiza que seu início deve se dar ainda quando existirem condições mais maleáveis de sua influência, ou seja, quando o indivíduo ainda for jovem.

Casertano nos fornece uma interpretação desse trecho da República, na medida que nos explica que o “homem inteiro”, na sua totalidade de corpo e alma, é o objeto de exploração no diálogo. A música, citada pela boca de Sócrates, corresponde à ideia do que hoje chamamos de uma educação literária, abarcando discursos com uso de lugares-comuns e também os mitos. É de se compreender que no belo há elementos de verdadeiro, no feio há elementos de falsidade, isto é, a compreensão desses termos não se dá de maneira simplesmente estética. De tal modo que os “mitos feios” são aqueles que falam de deuses se odiando, mentindo, traindo e tendo inimizades, estes “devem ser banidos da educação das crianças” (Casertano, 2011, pp. 32-33).

Vemos também que Platão tem uma preocupação com a contação dessas narrativas uma vez que a educação é a base da formação de um bom cidadão que age politicamente em sua *pólis*, portanto, os mitos são um instrumento para a percepção de uma ação direcionada à correção dos atos em comunidade, de forma a tratar da relação ética do ser humano uns com os outros e com o que hoje nós chamamos de “Estado”. Talvez o que Platão sugere com a construção de uma narrativa bem construída esteja relacionado com a influência na escolha de palavras que sustentem a tomada de ações e para a interação social em sua *Pólis*.

Em seguida, no transcorrer dialógico filosófico, Platão faz menção explícita ao mito de Cronos contado por Hesíodo, e o censura como algo que não deve ser contado a quem “não tem uso da razão e aos jovens”. Ora, faz isso para firmar-se na posição de que o ensino mítico deva ser sempre pensado para que os cidadãos tenham percepção de piedade, amizade e cidadania. Para tanto, que os mitos devem ser narrados da maneira mais bela possível

Vejamos um trecho em que Sócrates está com seu interlocutor, Adimanto:

- E é preciso, sim, Adimanto, disse eu, que não sejam feitas em nossa cidade. É preciso também que não se diga a um jovem ouvinte que, cometendo as máximas injustiças, nada de estranho faria, nem tampouco punindo de qualquer maneira um pai pelas injustiças cometidas, mas que apenas faria o mesmo que os primeiros e máximos deuses.

- Não, por Zeus! disse ele. Também para mim não são coisas que se digam...
(...)

- Nem se deve de modo algum, disse eu, dizer que deuses fazem guerra contra deuses, armam ciladas e travam combates, o que, aliás, nem é verdade, se é que achamos que os que vão guardar a cidade devem considerar que a maior vergonha é levemente odiarem-se uns aos outros. (...) e tantas quantas lutas entre deuses Homero narra em seu poema, tudo isso não deve ser acolhido em nossa cidade, quer tenha sido criado como alegoria, quer não tenha. É que o jovem não é capaz de discernir o que é alegoria e o que não é, mas, quando tem essa idade, o que apreende das opiniões costuma tornar-se indelével e imutável. (*Rep.* II 377e- 378e).

Anteriormente, as críticas de Sócrates foram feitas a Hesíodo e a Homero e nesse ponto sua crítica se intensifica, pois, na visão de Sócrates, que desafia sua própria religião, a mitologia destes poetas é a narrativa religiosa grega falseada porque os deuses estão agindo de maneira não virtuosa. A preocupação ética de Sócrates na formação dos cidadãos desta república o leva a criar censuras a determinadas narrativas, tais como a *Ilíada*. Fato é que, percorrendo a jornada da filosofia platônica entramos em contato com um Platão que cria muitas imagens metafóricas em torno de alegorias e até mesmo dos mitos.

Diante desse contexto, Szlezák (2005, p. 158-159) observa que o mito em Platão não deve ser reduzido a um mero adorno retórico subordinado ao *lógos*, nem tampouco concebido como portador de uma verdade irracional superior ao discurso filosófico. Para o filósofo, o *lógos* permanece como objetivo último da reflexão, mas o mito cumpre uma função complementar essencial. Essa função é a capacidade de traduzir realidades complexas de forma intuitiva de modo que oferecem uma via pedagógica ao lado da análise conceitual.

Szlezák é quem faz o trabalho de apresentar aspectos necessários para a correta leitura de Platão (quando o critério é entender os aspectos míticos). O autor sintetizou

através do argumento supracitado a melhor compreensão sobre a relação que Platão tem com o mito. Szlezák demonstrou que o mito em Platão é um caminho paralelo e complementar, um recurso de transvaloração das narrativas na formação intelectual e imaginativa dos guardiões da cidade. Nesse sentido, se Platão tivesse desinteressado por completo sobre o componente mitológico, ele não teria usado parte considerável de suas anotações em filosofar sobre os princípios do que faz uma narrativa, um mito. Até então os autores mencionados (em especial Platão) destacaram a força psicagógica, ou seja, a força profunda do conhecimento que os mitos exercem sobre nossas mentalidades.

Seguimos para as últimas observações notáveis do mito como guia da virtude na República sob a perspectiva do diálogo platônico:

- Faz sentido... disse. Mas, se alguém ainda nos perguntasse também o que isso quer dizer e quais são esses mitos, o que diríamos?
- E eu disse: Adimanto, nem tu nem eu somos poetas neste momento, mas fundadores de uma cidade. Aos fundadores cabe conhecer os modelos segundo os quais os poetas devem compor os mitos, e não permitir que os componham sem ater-se a esses modelos. Não nos cabe, porém, compor por mitos ...
- Estás certo, disse. Mas isso é que eu queria saber ... Quais seriam os modelos a usar quando se fala sobre os deuses?
- Mais ou menos assim ... disse eu. Deve-se sempre, é claro, reproduzir a figura do deus justamente como ele é, quer em versos épicos, líricos e trágicos.
- É assim que deve ser.
- Então? O Deus é essencialmente bom ... É isso que se deve dizer?
- Sem dúvida.
- Mas nada do que é bom é prejudicial? Não é?
- Parece-me que não.
- Será então que o não-prejudicial prejudica?
- De forma alguma (*Rep.* II, 379a-379b)

No trecho final vemos Sócrates e Adimanto continuarem a dialogar sobre parâmetros necessários da poética em sua *pólis* ideal. Nesse trecho Platão anotou que os fundadores dessa nova república têm o papel de estabelecer os princípios da geração mitológica. Mais uma vez isso reflete a crítica Platônica a Hesíodo e a Homero, ou seja, a poética grega mais popular que retrata os deuses como forças de imoralidades e de vícios.

Para Platão, então, os poetas podem e devem ser questionados quando estiverem escrevendo sobre a maldade dos deuses porquanto estarão falseando a mitologia grega. Sócrates, em busca de um mito bom, estabelece que o mito deve ser uma representação da bondade em suas comunicações dos atos em sequência, logo, os deuses não podem agir com os vícios humanos e devem sempre ser sempre benéficos, do contrário eles nem poderiam ser considerados deuses. Mas, não há em Platão um desejo de expurgar o mito da cidade de uma vez por todas, mas de aproveitá-lo para que esteja em consonância com uma ética que assegure bons exemplos na formação dos cidadãos. Como neste momento os filósofos são os fundadores da cidade, eles também explicam que o mito deve estar

submetido a uma expectativa de que também possam ser aproveitados pela filosofia. Nesse sentido Platão anotou em outro diálogo, o *Timeu*, sobre a necessidade de se aceitar o mito verossímil:

- Em relação aos que se reportam ao que é copiado do arquétipo, por se tratar de uma cópia, estabelecem com essa cópia uma relação de verossimilhança e analogia; conforme o ser está para o devir, assim a verdade está para a crença. Portanto, ó Sócrates, se, no que diz respeito a variadíssimas questões sobre os deuses e sobre a geração do universo, não formos capazes de propor explicações perfeitas e totalmente concordantes consigo mesmas, não te admires. Mas se providenciarmos discursos verossímeis que não sejam inferiores a nenhum outro, é forçoso que fiquemos satisfeitos, tendo em mente que eu, que discurso, e vós, os juízes, somos de natureza humana, de tal forma que, em relação a estes assuntos, é apropriado aceitarmos uma narrativa verossímil e não procurar nada além disso (*Timeu*, 29b- 29d).

No diálogo em questão, Sócrates e *Timeu* debatem sobre os limites do conhecimento humano em assuntos de difícil acesso pela verdade, como, por exemplo, a origem dos deuses e do cosmos¹⁸. *Timeu*, observando a impossibilidade de obtermos explicações precisas sobre a origem do mundo e dos deuses, sugere que possamos aceitar discursos verossímeis (*eikós lógos*) e não procurar nada além disso. Notavelmente esse pensamento de *Timeu*, que era um filósofo pitagórico e astrônomo, parece ter sido aproveitado por outro filósofo, fazendo coro a uma ideia que Aristóteles concordou e ampliou com alguns ajustes como veremos em momento oportuno.

1.2 O mito em Aristóteles e a mimese na poética

Aristóteles, por sua vez, era um grande entusiasta da escrita. Essa diferença se dá principalmente porque Aristóteles escreveu vários tratados sistemáticos. O estagirita valorizava a observação empírica para registrar sua filosofia. Aristóteles, que foi pupilo de Platão, escreveu inclusive muitos desacordos críticos com seu professor, inclusive sobre a natureza e função do mito.

Enquanto Platão via nos mitos um forte componente pedagógico e político a serviço da coesão e da filosofia na *pólis*, Aristóteles, por outro lado, tem a intenção de aproximar o mito na catalogação da técnica poética e da investigação metafísica.

Assim como Aristóteles fez com a retórica, ao elevá-la da mera persuasão à confecção do entimema lógico, o mito segue um caminho diferente daquele proposto por Platão. De certa forma, Aristóteles faz, novamente, tal como fez com a retórica, alguns

¹⁸ A palavra “cosmos” é de origem grega e vem de *κόσμος*, o mundo, o conjunto das realidades sobre as quais incidem os nossos sentidos (Gobry 2019, p. 88). Para os gregos, por exemplo, Hesíodo, um dos seus grandes poetas, recebe das Musas, a habilidade de poetizar o nascimento do cosmos e dos deuses.

ajustes na concepção do mito para que esses fenômenos pudessem ter uma recepção mais aproveitável no contexto de formação da cidade-estado. Nesse sentido concordamos com Vernant quando interpreta os dois filósofos em suas desarmonias:

Por conseguinte, trata-se de um exercício de simulação que Platão condena ao mesmo tempo que o admira, e que Aristóteles reabilita ao observar que o drama pode comportar mais verdade do que a narrativa histórica. Seu caráter de “ilusão trágica” é sem dúvida mais fácil de aceitar a partir do campo do fictício, ou seja, em suma, da arte, pois este adquiriu, do lado do real, direito pleno de existência (Vernant, 2009. p. 395).

Entretanto, um plano de fundo se delineou na filosofia aristotélica para que sejamos capazes de acessar outros elementos de sua filosofia, e esse plano de fundo é a vida em εὐδαιμονία *eudaimonia*¹⁹, ou seja, a vida em felicidade. Em primeiro lugar, as meditações Aristotélicas nos levam a uma atividade em conformidade com a virtude pela excelência (*areté*) destacando que a maior das felicidades está relacionada com nossa habilidade intelectual (*nous*). A felicidade mais refinada, portanto, está de acordo com a atividade contemplativa (*theoria*), pois ela nos coloca em um patamar relacionado com a *eudaimonia*. Anotou Aristóteles:

Mas se a felicidade consiste na atividade conforme a excelência, é razoável que ela seja uma atividade conforme a mais alta de todas as formas de excelência, e esta será a excelência da melhor parte de cada um de nós. Se esta parte melhor é o intelecto, ou qualquer outra parte considerada naturalmente dominante em nós e que nos dirige e sem o conhecimento das coisas nobilitantes e divinas, se ela mesma é divina ou somente a parte mais divina existente em nós, então sua atividade conforme a espécie de excelência que lhe é pertinente será a felicidade perfeita. Já dissemos que esta atividade é contemplativa (*Et. Nic. X 1177-a*).

A atividade contemplativa que Aristóteles mencionou está intrinsecamente relacionada com a atividade filosófica, já que a filosofia se ocupa, por excelência, da investigação dos primeiros fenômenos. Se a contemplação é a maior das felicidades humanas, então, também há de existir um aspecto de admirabilidade no objeto que é contemplado.

Assim, é forçoso que busquemos compreender com alguma segurança, se há uma relação entre mito e filosofia. Tanto o mito quanto a filosofia para os gregos estavam intrinsecamente relacionados com seus deuses. Em razão da narrativa dos deuses, que

¹⁹ A *eudaimonia* é um dos conceitos centrais da filosofia aristotélica. A palavra é a junção de duas outras do vocabulário grego, εὖ que significa bem ou bom e δαίμων que significa espírito. O termo foi traduzido para o latim como *felicitas*, *beatitudo*. (Gobry, 2019 p. 60) Dessa maneira entendemos o conceito como *felicidade*. Entretanto, essa felicidade de que fala Aristóteles não é uma emoção como tenderíamos pensar o termo. Para o filósofo a *eudaimonia* se relaciona com agir de maneira racional em consonância com a virtude, ela é sempre o bem supremo final da humanidade, porque é sempre desejada em totalidade e não como um meio para se alcançar um objetivo. Decorre da análise de todo o período de uma vida. *Et. Nic.*, VII, 1098a.

sempre encontra algo de brilhoso²⁰ que prenda nossa atenção, além de ser capaz de explicar as grandes questões da filosofia, o mito é uma história de excelência. Vejamos a contribuição de Aristóteles:

De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo. Ora, quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe: e é por isso que também aquele que ama o mito é, de certo modo, filósofo: o mito, com efeito, é constituído por um conjunto de coisas admiráveis. De modo que, se os homens filosofaram para libertar-se da ignorância, é evidente que buscavam o conhecimento unicamente em vista do saber e não por alguma utilidade prática. E o modo como as coisas se desenvolveram o demonstra: quando já se possuía praticamente tudo o de que se necessitava para a vida e também para o conforto e para o bem-estar, então se começou a buscar essa forma de conhecimento (*Met.* I, 983b).

Assim sendo, Aristóteles nos ensina que a filosofia surge, tal como o mito, diante das grandes questões que cercam a natureza humana e a natureza da humanidade. A capacidade humana de contemplar o admirável é o caminho comum entre as narrativas que reconhecem nossa ignorância e a necessidade de empreender-se em alguma jornada pelo seu abandono.

Esse fascínio pelo desconhecido apenas dá lugar ao conhecimento, quando feito por meio do questionamento. Nesse sentido, o mito ganha importância porque é uma narrativa inicial necessária para se formar questionamentos. Aristóteles entende que o mito tem um forte componente relacionado a um estado de descoberta.

O mito com Aristóteles ganha conotações mais amplas e úteis se comparado a Platão para o exercício da busca pelo conhecimento. Essa capacidade de Aristóteles em aproveitar o elemento mítico teve lugar, em especial, quando o filósofo grego não ateniense, que veio de Estagira, escreveu sua poética. Para além de ser compreendido como um tratado de estética, a poética aristotélica é um guia de análise para estudo do mito que visava uma excelência narrativa a partir de uma estrutura. A todo tempo

²⁰ O termo brilhoso aqui deve ser entendido de acordo com o conceito teórico-crítico de acadêmicos das artes. Na contemporaneidade esses estudiosos utilizam esse termo (*glittering*, neon.holográfico) como maneira de demonstrar que algumas obras de arte são como uma âncora na criação de impacto visual, isto é, que revestem um objeto de estudo por sua aura de fascínio duradouro na cultura. O trabalho de referência para verter esse vocábulo aqui empregado é o da professora trans de Humanidades e Estudos Midiáticos na Universidade de Artes da Filadélfia, Camille Paglia. Em *Glittering Images: a journey through art from Egypt to Star Wars* Paglia discorre sobre o conceito de “imagens brilhosas” que a mitologia greco-romana produziu (Paglia, 2012). Em linhas breves o raciocínio aqui é o de que, o que hoje nós chamamos de “clássico” na época de Aristóteles não passava de cultura pop entre os gregos, sua cultura popular. Dessa maneira, a contação de história de seus deuses gregos, por perdurar até hoje como uma ancoragem de estudos em diversas áreas de estudo, os mitos gregos, suas histórias religiosas, seu aspecto narrativo cultural, pode-se chamar esse conjunto de narrativas de “brilhosa”.

Aristóteles pretende em sua obra destrinchar os elementos que compõem a arte poética. Ademais, como se trata de um trabalho filosófico, através da sua observação contemplativa e maravilhada, Aristóteles lança o princípio norteador da arte poética.

Para o filósofo grego, a mimese (μίμησις), princípio central de sua poética, corresponde ao que entenderíamos como imitação. Essa imitação de que escreve Aristóteles é complexa e difere em três aspectos: i) pelo meio em que imitam; ii) pelo objeto que imitam; iii) pelo modo ou maneira como imitam. O primeiro aspecto se refere ao meio, o instrumento da mimese: Aristóteles indica os veículos que instrumentalizam a mimese, por exemplo, a poesia usa a linguagem; a música os sons. O segundo aspecto se refere ao objeto que é imitado, elucida o estagirita que a tragédia é o objeto que imita ações nobres de seres humanos que se utilizam da virtude como princípio de suas ações, em contraste há a comédia, que ridiculariza ações tomadas pelo vício. Por fim, no que se refere ao modo, Aristóteles diz sobre a forma de representação da mimese, seja por meio da epopéia (uma narrativa literária extensa sobre feitos heróicos e míticos), seja pela tragédia teatralizada, ou ainda pela lírica²¹.

Aristóteles estabelece a mimese como um traço constitutivo da natureza humana, distinguindo-a não apenas como uma capacidade accidental, isto é, não inerente ao ser, mas como condição ontológica²² do ser humano. Desde a infância, o homem manifesta uma aptidão mimética superior em relação aos outros animais, utilizando-a como mecanismo primordial de aquisição de conhecimento e de interação com o mundo. Essa predisposição não se limita à reprodução mecânica da realidade, mas opera como mediação cognitiva e afetiva, estruturando tanto a aprendizagem quanto a experiência estética que apraz tanto quem imita, quanto quem é imitado²³.

Quanto à dimensão epistemológica a mimese então funciona como base do conhecimento pragmático. A tragédia é a narrativa que permite a assimilação de modelos de ação pela *areté* (ἀρετή), virtude. Como a ação é individual a mimese ganha contornos mais complexos, ninguém é capaz de imitar e de ser imitado exatamente na mesma medida, logo o processo de mimese admite um processo ativo de significado e

²¹ *Poét*, 1447a.

²² A palavra ontologia foi forjada no séc. XVII por Clauberg, sendo a parte da metafísica que estuda o ser, (ente) como noção universal (Gobry, 2019 p. 101) A ontologia é, portanto, o ramo da filosofia que estuda o *ser enquanto ser*, a palavra vem do grego ὄν, ὄντος (ón, óntos), "ser", + λόγος (lógos) significado já visto anteriormente.

²³ *Poét*, 1448b.

simbologia que mantenha a *areté* no seu horizonte de observação, mesmo que para se observar essa virtude deve-se estar nos ombros de um gigante²⁴.

No que tange a dimensão estética (αἴσθησις)²⁵ é importante salientar que a teoria aristotélica não se limitou a um mero deleite superficial de quem observa e é observado, em especial na dinâmica trágica. Assim a estética não é um processo sem relevância, mas cognitivo e transformador fundamentado em dois pilares, anagnorisis (ἀναγνώρισις) e katharsis (κάθαρσις).

Nesse sentido a anagnorisis funciona como um mecanismo da *aletheia* (ἀλήθεια), desvelamento ontológico, uma busca pela verdade, de um desocultamento. Isto é, quando o personagem (e por extensão a plateia) acessa o significado oculto da tragédia, ocorre uma reconfiguração epistêmica em que os indivíduos que assistem e interpretam o trágico passam também a reinterpretar sua posição no mundo²⁶. Então, o desvelar do que está oculto não só transforma o curso dos mitos (μῦθος), mas eleva a mimesis (μίμησις) à condição de instrumento da verdade trágica (ἀλήθεια τραγική) que é construída de maneira retórica já que a persuasão (πίστις) é a forma de mimese do verossímil. Mesmo no texto poético, desgarrado da verdade per si, os argumentos que imitam a realidade devem operar de modo convincente²⁷. Tanto a poética quanto a retórica funcionam pela construção do verossímil e não pela verdade factual, a diferença entre essas duas áreas do conhecimento é a de que na poética as emoções são purificadas e na retórica instrumentalizadas, ao seu turno, o direito mescla essas duas searas e pode ser apreendido por meio dos mitos, tal como os gregos faziam no funcionamento de seu sistema judiciário. Enquanto na poética aristotélica a metáfora é elogiada como recurso estilístico²⁸, na retórica, a metáfora (μεταφορά), trazida pelos mitos, é indispensável para

²⁴ A expressão no ombro de um gigante foi largamente utilizada por uma série de estudiosos, há registro do seu uso por Isaac Newton, Umberto Eco, Stephen Hawking dentre outros. O seu significado é metafórico e simples: o trabalho de acadêmicos de grande relevância deve ser observado para que se consiga enxergar além do que está imediatamente ao nosso alcance cognitivo.

²⁵ A estética é outra palavra de origem grega, e como os vocábulos gregos estão recheados de significados profundos cabe uma explicação. A estética é o ramo da filosofia que busca estudar a percepção sensorial do objeto e do ser que é observado. Platão no diálogo Hípias Maior 287d, por exemplo, não utiliza o termo αἴσθησις, mas sim (αὐτὸ τὸ καλόν), o que é belo em si e termina o diálogo dizendo que conhecer o belo é difícil (χαλεπόν) Hípias Maior, 304e. Já na República VI, 507b, Platão diz que o belo em si é uma realidade transcendente, que pertence ao mundo ideal, sendo acessível apenas pela razão. Como Platão tem uma resistência a arte, por considerá-la uma falsidade dupla, já que a arte é uma cópia da cópia do mundo das aparências, o máximo que enxergamos como belo são objetos que fazem uma cópia imperfeita da forma do belo (μέθεξις) Fédon 100d.

²⁶ *Poét.*, 1452a.

²⁷ *Retórica*, 1356a.

²⁸ *Poét.*, 1459a.

tornar abstrações concretas em persuasivas²⁹ especialmente no discurso daqueles que julgam.

Por outro lado, a *katharsis* teatral é o efeito do processo de observar a tragédia³⁰. Através da piedade (ἔλεος) - ou seja, uma dor causada por um mal destrutivo e penoso que atinge alguém que não o merece - o espectador é testemunha do terror (Φόβος) - isto é, uma dor ou perturbação resultante da imaginação de um mal futuro, que também é destrutivo e penoso - assim, a piedade liga o espectador ao sofrimento alheio, ao mesmo tempo que com o terror ele se conecta com a sua própria vulnerabilidade. O efeito catártico é um sucesso quando os espectadores entendem que devem lutar por meio de um novo reconhecimento moral para que essas emoções negativas sejam purificadas³¹.

Os conceitos iniciais trazidos a este trabalho a partir de Aristóteles precisam estar como plano de fundo para a leitura do restante do trabalho. Eles articulam-se numa representação em que a arte não apenas imita a vida, ou seu inverso, o de que a vida imita a arte, mas recriam as produções artísticas como um laboratório de construção de normas em sentido amplo, ou ainda em sentido estrito, como o direito e seu funcionamento prático. Enquanto a *anagnorisis* desloca o sujeito em seu estado primitivo de (re)conhecimento, a *katharsis* o (re)insere no mundo que agora passa a ser purificado e passível de ser compreendido. Nesse sentido é que a poética aristotélica não é uma teoria literária, mas a filosofia primeira da experiência estética.

Tanto em Aristóteles como em Platão o mito tem um sentido amplo, o de ser o que hoje nós muito possivelmente podemos chamar de narrativa. Entretanto, hoje não conseguimos desvincular o mito de outros elementos presentes na cultura grega, por exemplo, seu forte componente religioso e sua relação com a tragédia grega e o teatro grego.

Os textos de Platão e Aristóteles sobreviveram a muito tempo, versões e traduções foram estabelecidas por diversos estudiosos. O tempo decorrido desde a antiguidade clássica também pesa contra estabelecermos o sentido de mito única e exclusivamente a partir de Platão e Aristóteles, além do mais, não deixamos de viver em uma sociedade que cria narrativas originárias em uma série de outras culturas que não grega.

²⁹ *Retórica*, 1410b.

³⁰ *Poét*, 1449b.

³¹ *Poét*, 1449b25.

1.3 O mito na contemporaneidade, restou algo dos gregos?

Os filósofos gregos foram inovadores ao trazer a ideia de mimese como recurso pedagógico. Como esse conhecimento também é referenciado, será que seus conceitos, seja o ambivalente, seja o positivo de Aristóteles, ainda perduram nos acadêmicos atuais?

Um dos estudiosos mais reconhecidos pelos estudos de mito foi Mircea Eliade. acadêmico romeno do século XX, Eliade fez seus estudos comparados em mitologia, simbolismo e religioso tentando estabelecer sincretismos entre diversas culturas. O professor deu a tônica de como os acadêmicos contribuíram para o entendimento do mito na nossa conjuntura.

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX, por exemplo. Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, i. e., como "fábula", "invenção", "ficção", eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma "história verdadeira" e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Mas esse novo valor semântico conferido ao vocábulo "mito" torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão", como no sentido — familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões — de "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar" (Eliade, 2019, pp. 7-8).

Logo, somos capazes de entender que houve nos últimos anos uma tentativa de se estabelecer o mito fora da instância pejorativa e reducionista como comumente entendemos nos dias de hoje, uma “conversa fiada”³². Dessa maneira, temos que reconhecer que há no nosso tempo a busca de um reajuste do valor semântico do mito como tão somente “conversa fiada”, mas que o preserva como uma história verdadeira, isto é, que tem uma legitimidade cultural retórica vinculada aos aspectos religiosos de um povo.

Afinal, é possível que uma palavra, no caso *mito*, tenha um sentido familiar apenas a alguns grupos de estudiosos e para todas as pessoas que não estejam inseridos nesses ciclos? A sugestão é desafiadora, vivemos em um mundo que as palavras se tornaram alvo de processos muito complexos que desafiam seus significados, muitas

³² Em “Os gregos acreditavam em seus mitos?” Paul Veyne, 2013, p. 131, assinala que para os gregos, seus mitos não eram a constituição nem de uma verdade, tampouco de uma mentira, ou seja, uma “conversa fiada”, superficial. Em suas observações o autor aproxima o mito da instituição retórica dos gregos. Nesse sentido, os discursos epidídicos (isto é, os discursos destinados ao elogio e a censura, o vício e a virtude e que têm como objetivo a criação de um consenso sobre valores reconhecidos por uma comunidade aumentando a intensidade e adesão desses valores) deveriam ser vistos fora da dualidade mentira e verdade, mas pela dinâmica do convencimento verbal.

palavras acabam tendo mais de um sentido, elas acabam por ser compreendidas de maneira plurívoca, com vários significados. Continua Eliade:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (Eliade, 2019 p. 11).

Neste ponto conseguimos observar uma clareza maior o que Eliade quer dizer com seu conceito sobre o mito. Existe uma dificuldade na definição universal sobre o significado de mito entre as sociedades arcaicas e as sociedades atuais. Em algum momento da história da humanidade, talvez sejamos situados no tempo como arcaicos e nosso vocabulário pode ser visto como inadequado para uma série de comunicações futuras. A velocidade com que isso acontece é notável.

Mais especificamente a palavra mito tomou dois significados; tal como nas palavras de Veyne, “conversa fiada”; outro como uma narrativa de gênese com intervenção divina. Além do mais o fato de que o mito com os mesmos personagens ganha versões variadas e múltiplas interpretações contribui para nosso dilatamento de significado, mas a estrutura dos mitos, em especial aqueles em tragédia como observou Aristóteles, parece ter sido observada em estudos bem recentes.

Outros estudiosos trouxeram à luz a necessidade de se estudar essa estrutura do mito. Joseph Campbell, se valendo de uma abordagem da psicologia, da antropologia e da história das religiões, notou a existência de uma estrutura comum aos mitos heroicos em todas as sociedades. A título comparativo, o autor americano também analisou as estruturas narrativas e argumentativas que sustentam uma universalidade do mito da Grande Mãe. Essa similaridade estrutural de Campbell foi chamada de “monomito”.

Segundo o autor, existem nos mitos heróicos de todas as culturas uma narrativa central que se repete, uma lógica estruturante das narrativas que é observável em várias

culturas. Mais especificamente o professor organizou essa estrutura a partir da jornada do herói em três grandes momentos, com 17 estágios possíveis. Vale destacar que nem todos esses estágios se repetem em todos os mitos, mas as três fases sim.

A primeira fase é a partida. O primeiro estágio da primeira fase é o chamado à aventura, em que o herói larga o seu mundo ordinário e cotidiano e passa a iniciar uma jornada. Eis um exemplo de um dos modos pelos quais a aventura pode começar. Um erro aparentemente um mero acaso revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos. (Campbell, 1997, p.31).

Ulteriormente depois de ser chamado a largar o ordinário ele vivenciará o segundo estágio da primeira fase, a recusa do chamado. Estar diante de uma zona desconhecida causa medo e insegurança aos seres humanos. Entretanto o herói não pode simplesmente recusar, isso porque se assim o fizer será atormentado pela escolha de não ter se aventurado no extraordinário, ele se firmará como um qualquer do povo, o dom do herói não será provado, confirmado e revelado se ele não for dono do seu próprio destino. A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela "cultura", o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva (Campbell, 1997, p. 35).

No terceiro estágio o herói recebe uma ajuda sobrenatural, ele se encontra com alguma figura sobrenatural que prestará papel de auxílio. Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se (Campbell, 1997, p. 39).

O quarto estágio é quando o herói abandonará o mundo ordinário e passará a viver no mundo da aventura.

Tendo as personificações do seu destino a ajudá-lo e a guiá-lo, o herói segue em sua aventura até chegar ao "guardião do limiar", na porta que leva à área da força ampliada. Esses defensores guardam o mundo nas quatro direções, marcando os limites da esfera ou horizonte de vida presente do herói. Além desses limites, assim como em cima e embaixo estão as trevas, o desconhecido e o perigo, da mesma forma como, além do olhar paternal, há perigo para a criança e, além da proteção da sociedade, perigo para o membro da tribo. A pessoa comum está mais do que contente, tem até orgulho, em permanecer no interior dos limites indicados, e a crença popular lhe dá todas as razões para

temer tanto o primeiro passo na direção do inexplorado (Campbell, 1997, p. 45).

O quinto e último estágio da primeira fase foi identificado pelo professor americano como o ventre da baleia. O significado desse momento é simbólico entre a morte e o renascimento do herói. A idéia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu (Campbell, 1997, p. 50).

Dá início a segunda fase chamada de iniciação. Nesse momento o herói enfrentará provas, encontrará amigos e adquirirá sabedoria para enfrentar seus desafios. O primeiro estágio da segunda fase é o caminho das provas, o herói finalmente será testado.

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (Campbell, 1997, p. 57).

O próximo estágio foi narrado por Campbell como o encontro com a deusa. Essa aproximação com a representação do feminino é indispensável para que se estabeleça a dualidade dos sexos em que, a hierarquia maior pertence à deusa como recurso pedagógico ao herói. Assim sendo:

Todavia, a imagem recordada não é de todo benigna; pois também a mãe "má" 1) a mãe ausente e inalcançável, contra quem são dirigidas fantasias agressivas e de quem se teme uma contra-agressão; 2) a mãe repressora, ameaçadora e punitiva; 3) a mãe que mantém junto a si o filho em crescimento que deseja seguir seu próprio caminho; e, por fim, 4) a mãe desejada, mas proibida (complexo de Édipo), cuja presença é um estímulo ao desejo perigoso (complexo de castração) persiste na terra oculta do território das lembranças infantis do adulto e exibe, por vezes, a força maior. Ela se encontra na raiz de figuras de grandes deusas inalcançáveis, como a casta e terrível Diana cuja ação de levar o jovem atleta *Actéon* à ruína absoluta ilustra a carga de temor contida nesses símbolos do desejo bloqueado do corpo e da mente (Campbell, 1997, p. 63).

O estágio seguinte foi identificado como a mulher como tentação. Nesse momento o herói se vê tentado a abandonar seu objetivo em troca das delícias mundanas.

Mas quando de súbito percebemos, ou somos obrigados a observar, que tudo quanto pensamos e fazemos é temperado necessariamente pelo odor da carne, então experimentamos, não raro, um momento de repugnância: a vida, os atos da vida, os órgãos da vida, a mulher em particular, como o grande símbolo da vida, tornam-se intoleráveis à incomparavelmente pura alma (Campbell, 1997, p. 68).

Na sintonia com o pai, o herói do mito que está sendo narrado busca a redenção com uma autoridade suprema, em geral essa figura é a paterna. Caso não exista essa figura o personagem mitológico, mantemos aqui em mente Orestes, terá que concentrar sua fé em outra imagem. Com essa confiança necessária ao apoio, suportamos a crise apenas para descobrir, no final de tudo, que o pai e a mãe se refletem um ao outro e são, em essência, a mesma coisa (Campbell, 1997, p. 72).

Já na apoteose o herói mitológico passa a experimentar uma natureza sobre humana, ganhando sabedoria e poderes divinos:

Por conseguinte, o objetivo do ensinamento religioso não consiste em curar o indivíduo por meio da devolução à ilusão geral, mas afastá-lo, de uma vez, de todas as desilusões; e isso, não apenas por meio do reajustamento do desejo (eros) e da hostilidade (thanatos) contexto delusório que apenas geraria um novo, mas por meio da extinção dos impulsos em suas próprias raízes. (Campbell, 1997, p. 88).

O último estágio da segunda fase foi descrito pelo professor como a última benção. Nesse momento o herói mitológico busca o objeto ou o conhecimento que o motivou em sua jornada. Essa força sagrada que passa a acompanhar o herói exitoso busca torná-lo digno de ser o portador de uma energia do deus que até então era do deus mitológico, os raios de Zeus, a majestade de Jeová, a iluminação budista, todos esses são exemplos dessa benção como explicou o professor americano. Ainda assim, nem sempre ela é simplesmente alcançada pelo herói no mito, na maior parte das vezes o herói deve confrontar seus vilões para consegui-la (Campbell, 1997, p. 96).

A última etapa da estrutura mitológica proposta por Campbell é o retorno. A Odisseia, por exemplo, é o caso muito bem explorado por Homero de uma narrativa que se passa, se não completamente, quase que exclusivamente, nessa fase.

Na primeira fase da última etapa, a busca do herói está terminada. Quando o herói completa sua busca - seja mergulhando nas fontes primordiais do sagrado, seja recebendo o auxílio de alguma figura divina -, ele ainda precisa realizar a etapa crucial do retorno. Trazendo consigo o conhecimento transformador que adquiriu, fecha-se assim o ciclo da jornada mítica. Esse é o padrão universal que foi identificado pelo autor: depois de conquistar o tesouro sagrado, o herói deve voltar ao mundo comum. Essa responsabilidade pode ser, inclusive, objeto de recusa (Campbell, 1997, p. 114).

Já na segunda, o destino final do herói é definido pela natureza de sua conquista. Se ele receber a graça divina – seja da deusa ou do deus – e for incumbido de retornar ao mundo mortal com o presente divino capaz de regenerar a sociedade, sua jornada de volta será sustentada pelas forças sobrenaturais que o guiaram. Os próprios deuses se tornam

seus aliados, assegurando que o dom sagrado chegue àqueles que mais precisam. Porém se o herói desafia a vontade divina, então seu retorno se transformará em uma fuga mágica (Campbell, 1997, p.116).

Continuando nosso aprendizado, no resgate com auxílio externo, Campbell sugeriu que o herói pode ser resgatado de sua aventura sobrenatural por meio da assistência externa. Isto é, o mundo tem de ir ao seu encontro e recuperá-lo. Pois a bênção do domicílio profundo não é abandonada com facilidade em favor da auto-dispersão do estado vígil. Isto é, as atividades que o herói precisou realizar foram tão impactantes que o herói se recusa a retornar ao mundo ordinário, tendo que ser chamado por algo ou alguém do mundo ordinário para que consiga retornar (Campbell, 1997, p. 120).

As jornadas mitológicas parecem sempre operar em algum grau entre o divino e o profano. Vários aspectos diferem esses dois mundos, como a vida imortal dos deuses, a mortalidade humana. Fato é que, sempre conseguimos observar que as aventuras dos heróis se passam em um local até então desconhecido e o retorno ao mundo ordinário é como uma volta do além. Por isso o mitologista americano chegou a conclusão de que uma grande chave de compreensão do aspecto mitológico e simbólico do mito é a compreensão de que o mundo sagrado é o mesmo do profano. Sendo que, o reino dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos (Campbell, 1997, p.124).

A penúltima etapa em que o herói do mito é um senhor dos dois mundos está relacionada com a linha que divide dois mundos, um aparente no tempo e outro que corresponde a uma perspectiva profunda e casual da vida. Os mitos raramente se condensam em uma única imagem, um único enigma, mas em um símbolo digno de relevância e contemplação (Campbell, 1997, p. 130).

A última fase da sistemática mitológica de Campbell é também o seu momento mais existencialista. Na liberdade de viver, o herói aceitou que o propósito que engendrou foi a sua razão de existir. Ele já superou o medo e aceita encerrar o ciclo da vida (Campbell, 1997, p.133)

É nesse sentido que devemos ao menos tentar compreender o mito naquilo que há de comum entre as suas múltiplas estruturas. Se o mito é uma narrativa possível dentro da lógica de sua sacralidade que narra a origem de um ser ou de algo e se há uma correspondência cultural entre os mitos de várias culturas, então os mitos conseguem ser organizados em um conjunto mais abrangente, em uma mitologia. Estudar, portanto, a mitologia dos gregos é melhor respondida por uma pergunta mais ampla:

O que chamamos de mitologia grega? Grosso modo e essencialmente, trata-se de um conjunto de narrativas que falam de deuses e heróis, ou seja, de dois tipos de personagens que as cidades antigas cultuavam. Nesse sentido, a mitologia está próxima da religião: ao lado dos rituais, de que os mitos as vezes tratam de forma muito direta, ora justificando-os no detalhe dos procedimentos práticos, ora assinalando seus motivos e desenvolvendo seus significados, ao lado dos diversos símbolos práticos que, ao atribuírem aos deuses uma forma figurada, encarnaram sua presença no centro do mundo humano, a mitologia constitui, para o pensamento religioso dos gregos, um dos modos de expressão essenciais. Se a suprimos, talvez façamos desaparecer o aspecto mais apropriado para nos revelar o universo divino do politeísmo, uma sociedade com um além múltiplo, complexo, ao mesmo tempo rica e ordenada (Vernant, 2009. p. 329).

Campbell demonstrou que a estrutura do monomito tem algumas interconexões com a estrutura poética de Aristóteles. Ambos tem início, meio e fim; enquanto que na tragédia o mito tem por objetivo a catarse, na estrutura de Campbell o mito serve na apreensão existencial majorada de em termos psicológicos. Ambos apontam, por exemplo, para uma universalidade, já que em ambos os casos retratam uma jornada simbólica do ser humano em sua autodescoberta. Por fim, Aristóteles e Campbell partilham da jornada mitológica um caminho de transformação do seu herói em um estado majorado em virtude do que ocorreu quando se encontrava em seu estado inicial.

Assim, sabemos que o pensamento religioso grego se expressou por meio de narrativas que envolvessem deuses e heróis, indivíduos que ao longo de sua vida passam por situações que devem torná-los conhecedores de si mesmos.

Esse caminho da religiosidade grega influenciou de maneira profunda a maneira como o indivíduo se comportava com temor e paixão pelos deuses de que era devoto. Como os rituais justificavam detalhes práticos da vida na Grécia, os mitos aproximam o ser humano de seus Deuses. Se o divino se constituiu enquanto narrativa performática teatral, então também passou a figurar a performance em palavras e ações do sagrado em uma expressão segura de um exemplo vocabular apreendida pelos seres humanos. Os gregos falam o que seus deuses também dizem.

Como ponderou Vernant, a mitologia, no caso, mais especificamente a grega, está indissociada de sua religião. Ler um mito, escutá-lo, é estar ciente de que estamos diante de uma narrativa sacra que explica alguma origem de forma alegórica. Suprimir a mitologia é retirar uma chave hermenêutica de revelação da complexidade de uma narrativa de explicação da complexidade do mundo. Completamos:

mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais (...) o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra “revelada”, o dito. (...) Decifrar o mito é, pois, decifrar-se (Brandão, 2015. pp 37-38).

Quem portanto vocaliza o melhor sentido de mito para nós é Brandão, quando conceitua o mito a partir do relato, de uma construção narrativa, feita pela coletividade pela revelação da palavra ainda como uma metalinguagem de acesso a fenômenos que até então são inexplicáveis e depois disso passam a poder serem explicados.

A mitologia de cada cultura tem como cerne a tensão entre o sagrado e o profano. Mas nem todas as mitologias se estruturam com as mesmas narrativas, os mesmos personagens e as mesmas maneiras de apresentação. Em vários mitos encontramos lógicas de acontecimentos próximos, mas, nem por isso, essas lógicas são as mesmas apenas com nomes e acontecimentos diversos, do contrário, haveríamos de encontrar apenas uma mitologia. No caso do mito e da mitologia grega, seu desempenho ocorre mediante a poética que como contemplamos, parte da mimese, para então ser expressa pela poesia.

Mas, mais uma vez, antes de avançarmos, temos que anotar as motivações que fizeram do mito, da contação de histórias da Grécia um recurso tão primordial. A partir do que foi dito até então consideramos centrais os entendimentos sobre a polis grega em Vernant quando diz:

O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Tornar-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra - de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão - lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos “ditos” do rei quando pronuncia soberanamente a *themis*; entretanto, trata-se na realidade de coisa bem diferente. A palavra não é mais que o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. Supõe um público o qual ela se dirige como a um juiz que decide em última instância, de mãos erguidas, entre dois partidos que lhe são apresentados; é essa escolha puramente humana que mede a força de persuasão respectiva dos dois discursos, assegurando a vitória de um dos oradores sobre seu adversário (Vernant, 2019, p. 53-54).

Esse é o aspecto que, em nosso trabalho, devemos nos apegar com mais força do que a qualquer outro entendimento sobre a Grécia. Isso porque estamos no centro da construção de uma coluna de análise sobre a Grécia Antiga, suas dinâmicas de construção de diálogo e sua natureza de manutenção, ou seja, quando olhamos para a Grécia Arcaica uma confluência de fatores socioculturais deve estar em nossa ótica de análise.

No tocante ao jurídico, vamos destacar que segue essa mesma estrutura descrita como central na formação da sociedade Grega por uma dupla perspectiva, a primeira é poética, a segunda é descritiva da experiência judiciária. Estando então o mito indissociável da poesia, a poética dos gregos encontrou espaço para improvisações

complexas e nenhum outro lugar da cultura grega encontrou um espaço mais vivo para se provar do que os palcos dos teatros onde o mito está em cena.

1.4 No transe do vinho dionisiaco: rituais, representação e vivência mítica

As maiores e melhores formas conhecidas do teatro grego ocorreram em Atenas. Chegaram até nós relativamente preservados os textos e as várias evidências arqueológicas e textográficas das peças teatrais mitológicas gregas, a tragédia grega. Aqui é quando vemos religião, mitologia e teatro em uma só instância. Iremos por partes ao falarmos sobre o teatro que ainda não teve seu momento de explicação para depois observarmos como esses aspectos se misturam em torno da tragédia. Seguimos os estudos de Malhadas:

O teatro, para as representações dramáticas das Dionisiacas urbanas, era ao ar livre e compreendia as seguintes partes: *logeion* ou *proskenion*, *skene*, *orkhestra* e *théatron*. No *logeion*, uma espécie de palco não muito alto em relação a *orkhestra*, os atores representavam. Atrás do *logeion* erguia-se a *skene*, uma construção retangular, de madeira, onde como em nossos camarins, os atores vestiam as indumentárias, colocavam as máscaras, preparavam-se, enfim, antes e no decorrer da representação. Certamente, no interior dessa construção, guardavam-se os acessórios e a maquinaria teatral e acima de seu teto surgiam as aparições divinas. A *orkhestra*, uma pista circular onde se erguia o altar de Dioniso, era reservada ao coro. Nela o coro cantava e dançava. O *théatron* era uma plateia semicircular, formada por um número variável de bancadas de madeira apoiadas, em geral, na encosta de uma colina. Por passagens laterais, a *páradoi*, entre o *théatron* e a *skene*, o coro tinha acesso a *orkhestra* e o público, ao *théatron* (Malhadas, 2003, pp. 88-89).

Os aspectos físicos do teatro por toda sua extensão nos permitem construir em nossa mente as representações mitológicas que ocorreram durante as Grandes Dionisiacas, o maior festival de teatro ateniense. A dimensão visual do discurso teatral (expressão corporal, aparência do ator, cenário, acessórios) torna imprescindível que, também ao ler uma peça, a coloquemos diante dos olhos, quando se quer apreender seu “espetáculo”. Malhadas, 2003, p. 43.

Mas o teatro grego segue uma ordem mais religiosa, e por isso avançamos para compreender como em Atenas, onde ocorria a maior celebração ao deus do teatro o seu rito era seguido.

Na Grécia, as correntes religiosas místicas (Mistérios, Orfismo, Pitagorismo, Dionisismo...) confluem para uma bacia comum: sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*); purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*); e liberação desta vida, que estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasía*) (Brandão, 2015, p. 130).

No geral, todos os rituais religiosos, místicos, tinham um ponto em comum, como explicou Brandão. Vimos anteriormente com Aristóteles a importância do contemplativo para o estabelecimento do conhecimento, e certamente que a sede de conhecimento contemplativo também se expande para questões que envolvem o ser humano em contato com seus deuses.

Entre as diversas formas pelas quais os gregos acessavam os deuses, havia uma especialmente peculiar - aquela que hoje nos leva a lugares semelhantes para nos deleitarmos com ela: o teatro. Mas o teatro nos nossos dias tem conotações diferentes daquelas propostas pelos gregos. Seguimos os estudos de Berthold nesse sentido:

O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, por tanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso. Inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (Berthold, 2020. p. 103).

Neste ponto podemos notar as imbricações entre mito, religião e tragédia. Existe uma dificuldade em tratar do mito sem notar esses elementos porquanto eles são como atores em uma mesma peça em atos apartados, fazem parte da mesma roda de conversa que ora dialogam mais com um, ora mais com outros. Seguimos então nesse influxo sabendo que não há uma linearidade estrita entre esses conceitos.

Vimos anteriormente que os cultos da religião grega tinham a purificação e a superação da condição de mortalidade como um dos seus elementos e que o dionisismo³³ é uma das maneiras do exercício da vida contemplativa. Ao menos no teatro a purificação e a superação da mortalidade se fez com a memória de seus poetas e do conteúdo catártico da tragédia.

O trato que a comunidade ateniense deu ao teatro, o maior ritual que se tem conhecimento ao deus Dioniso que traz níveis mais complexos ao seu culto. Ele ganha contornos de festival, um processo de êxtase através da sequência repetida pela contemplação das obras apresentadas.

Para honrar os deuses, "em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno", o povo reunia-se no grande semicírculo do teatro. Com cantos ritmados, o coro rodeava a orquestra: "Vem, ó Musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradar-te e vê a multidão aqui sentada!" Estes hinos em forma de verso são de *As Rãs*, de Aristófanes. Precisamente ele, o "zombador incorrigível", invocou novamente, em sua última comédia, o poder da tragédia grega clássica, cuja idade de ouro durou aproximadamente um século. Seu

³³ As várias formas de Dioniso, deus que troca de máscara, como vimos no início deste trabalho.

precursor foi o bardo cego de Homero, Demódoco³⁴, que entoavam seus cânticos sobre os favores e a ira dos deuses para com os heróis em banquete, pois "quando seu apetite e sede estavam satisfeitos, a Musa inspirava o bardo a cantar os feitos de homens famosos" (Berthold, p. 104).

Na Grécia antiga os bardos eram os poetas e declamadores de poesia que preservam e transmitem o legado mitológico grego de forma oral. O bardo ficou resguardado em uma função central do que conheceríamos como um veículo, em um primeiro momento da memória coletiva, em um segundo, do inconsciente também coletivo. De certa forma, então, os bardos eram pedagogos que giravam suas narrativas de maneira ampla sob uma ordem divina.

A política não era um fenômeno à parte do sistema teatral e conhecer um dos seus fatos históricos mais relevantes impacta na nossa percepção mais consciente do teatro na *pólis* de Palas. Nesse sentido:

Pisístrato, o sagaz tirano³⁵ de Atenas que promoveu o comércio e as artes e foi o fundador das Panatenéias e das Grandes Dionisiacas, esforçou-se para emprestar esplendor a essas festividades públicas. Em março do ano de 534 a.c. trouxe de Icária para Atenas o ator Téspis e ordenou que ele participasse da Grande Dionisiaca. Téspis teve uma nova e criativa ideia que faria história. Ele se colocou a parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* ("respondedor" e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro. Essa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* ("bode") e *ode* ("canto") (Berthold, 2012 p. 104-105).

Pisístrato é o fundador de duas novas festividades, as Panatenéias que são em homenagem a deusa Palas-Athena; e as Grandes Dionisiacas, em homenagem a Dioniso. Seu senso estético religioso transformou os ritos a esses dois deuses centrais na *pólis* ateniense. Mas, em especial com Dioniso, houve uma evolução do mito que encontrou uma evolução narrativa.

³⁴ Demódoco foi o *aedo* (poeta cantor) da Corte do rei Alcínoo. Ele é apresentado no livro VIII da Odisseia entre os vv. 43-45 da seguinte maneira "Mandai vir o divino Demódoco,/o aedo que obteve os deuses poder deleitar-se com a música,/como lhe pede o furor, que no peito a cantar estimula." Mas, talvez, o trecho mais importante para se compreender poeticamente o papel dos poetas na Grécia arcaica é quando no livro VIII vv. 62-65 é dito "Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,/que tanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:/tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe aspira." Por fim, a presença desse poeta se consolidou em tamanha importância na literatura, já que é ele que explica como Tróia caiu conforme livro VII vv. 499-520 da Odisseia (Homero, 2015).

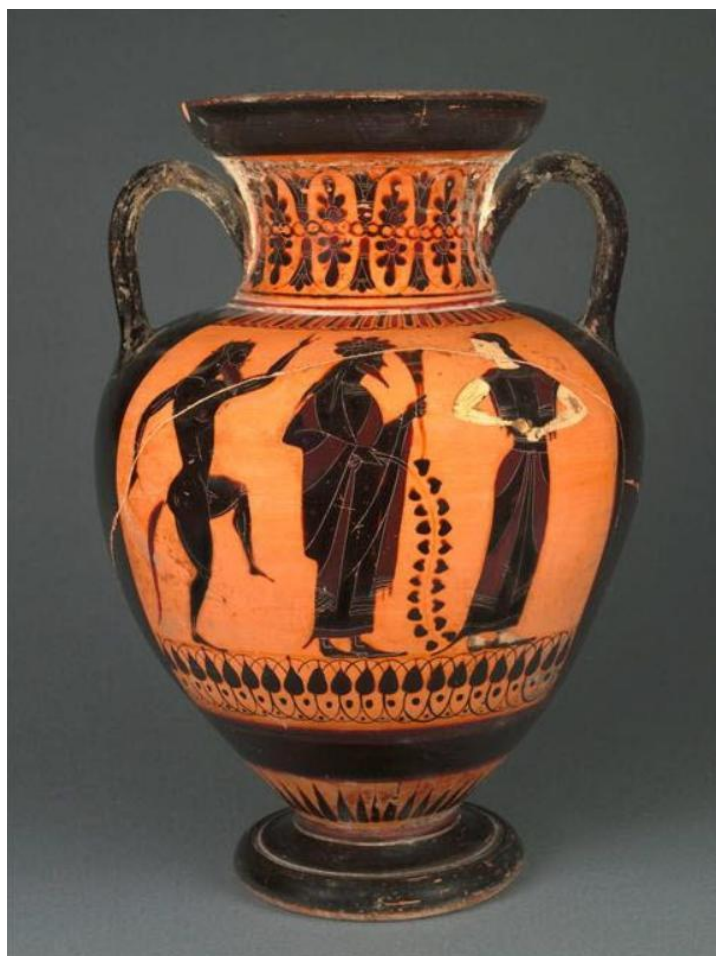
³⁵ Aristóteles pontua a tirania como a pior forma de governo, isso porque a tirania na visão do estagirita é a fusão dos piores aspectos da oligarquia e da demagogia. Na visão do estagirita, um tirano surge quando ganha o apoio das massas ao criticar o poder de uma elite e depois concentra o poder em si mesmo. Os tiranos poderiam ter origem variadas, eles poderiam ser reis que se tornaram despóticos ou ainda indivíduos oriundos de cargos públicos como magistrados e generais que usaram sua posição para se tornar autocratas. O tirano acaba por governar para si mesmo, oprimindo tanto o povo quanto uma elite esclarecida. *Política*, I, 1310b.

A cena é encantadora, iremos adentrar em mais detalhes para sentirmos o clima que se estabelecia ali. As Dionisiacas, por seu caráter muito comunitário, reunia o trabalho de todo povo em sua promoção e gozo. Seu elemento subjetivo, os atores em cena conferimos uma de suas características de vestuário:

O deus - ou o ator - no carro-barca senta-se entre dois sátiros flautistas e segura folhas de videira nas mãos, conforme os pintores de vasos do início do século VI a.c. mostraram em inúmeras variantes. Assim, sem dúvida, Téspis se apresentou na Dionisiaca de Atenas, usando uma máscara de linho com os traços de um rosto humano, visível a distância por destacar-se do coro de sátiros, com suas tangas felpudas e cauda de cavalo (Berthold, 2012 p. 105).

Na descrição do desenho na ânfora grega, que foi repetido várias vezes, conseguimos visualizar parcialmente, em um bom estado de conservação, os elementos descritos por Berthold, à esquerda vemos apenas um sátiro flautista com enormes rabos de cavalo. No centro encontra-se o deus Dioniso segurando as videiras e à direita uma ménade, sacerdotisa de Dioniso. O culto ao deus do vinho, Dioniso, reúne facilmente as mulheres. Em sua peça trágica, as Bacantes³⁶, vemos como as mulheres se unem ao culto de Dioniso por representar uma frouxidão das amarras sociais que eram mais apertadas nos pulsos femininos.

³⁶ O deus Dioniso tem características peculiares na cultura grega. A sua origem divina é narrada em uma série de mitos, com vários simbolismos e significados. Importante haver a compreensão que o deus do teatro dos gregos teve uma origem um tanto quanto contraditória no espaço imaginário mitológico religioso. Um deus importado não penetra a Hélade sem um batismo de ordem mítica (Brandão, 2020, p. 173). De toda forma a paternidade de Dioniso e sua origem se perpetuaram como um problema grego, deveria ser criado um mito conveniente sobre sua incorporação na cultura grega. Esse convencimento veio definitivamente com a tragédia grega intitulada como *As Bacantes*. Escrita por Eurípedes, outro poeta de tragédias, a peça se compõe a partir de cenas ditirâmicas, isto, é, por uma lógica coral de hino religioso, cantada e dançada por um coro que tinha como objetivo inserir Dioniso (ou Baco como chamado mais tarde pelos romanos) no panteão olímpico, instância onde estão os deuses mais importantes da cultura religiosa grega. A peça narra como esse deus introduziu a cultura vinícola na Grécia, o entusiasmo (a êxtase mítica) a moderação da racionalidade, bem como é marcada por uma forte presença feminina, suas maiores devotas, as bacantes (ou ménades, possuídas pelo ritmo dionisiaco) propriamente ditas, além de encenar o delírio extático (a *mania*) em contraponto aos aspectos ordeiros do deus Apolo. A peça é uma palinódia, isto é, uma retratação poética que Eurípedes escreveu sobre as acusações de que suas peças eram excessivamente racionais. Essa parece ter sido uma das tragédias favoritas dos gregos e a mais próxima do estilo religioso esquiliano. Já no final da peça diz Dioniso vv. 1776 - 1780 “Se houvésseis, vós, tebanos, sabido guardar/ em vossos corações a útil sapiência/ (mas não quisestes), gozaríeis certamente/ a aliança e a felicidade báquica!” (Kury, 2017, p. 12-13).



Autoria desconhecida, -540 / -530, Ânfora, Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre.

O tirano de Atenas que elevou o culto a Dioniso criou um ritual de acordo com a natureza de seu deus também tinha o objetivo de aproximar o povo da religião por meio de uma experiência imersiva por completo. Na busca pela energia vital de purificação e imortalidade, o povo considerou estar na presença do próprio deus e assim o fez.

O local da Dionisiaca de Atenas era a encosta da colina do santuário de Dioniso, ao sul da Acrópole. Ali erguia-se o templo com a velha imagem de madeira do deus, trazida de Eleuthera: um pouco mais abaixo ficava o círculo da dança, e então, num terraço plano, a *orchestra*. Em seu centro, sobre um pedestal baixo, erguia-se o altar sacrificial (*timelê*). A presença do deus tornava-se real para os espectadores; Dioniso estava ali com todos eles, centro e animador de uma cerimônia solene, religiosa e teatral. Como todas as grandes peças culturais do mundo, esta começou com um sacrifício de purificação (Berthold, 2012 p. 105).

Conhecer essas nuances do teatro grego nos aproxima, então, a estar de acordo com aquilo que Dioniso é. Na concepção dos gregos, conhecer o seu teatro, que está indissociável do aspecto religioso, é também conhecer a natureza do seu deus, na verdade, conhecer suas narrativas, seus mitos, o quão mais, aproxima o crente de seu deus.

Até o mais cético pela religião, ao acessar o teatro grego conhecendo suas nuances mais profundas saberá que está participando de um ritual, os festivais gregos de declamação de poemas, hinos e da prática de exercícios físicos não eram apenas devocionais, mas cívicos. Conhecer os deuses também fazia parte dessa sabedoria comum imperdível para se participar da vida na *pólis*.

Entre os gregos, a religião ocupava um papel central na cultura da *pólis*. Ser grego era necessariamente cultuar os deuses daquela cultura religiosa que perpassa pela narrativa mitológica. Desse modo, a religião dos gregos desempenhou um papel central e impossível de ser separado de outros elementos sociais. O funcionamento institucional da comunidade e os aspectos de sua vida social, política e cívica estavam entrelaçados com as razões que seus mitos criaram. Não há como estudar a Grécia Antiga sem compreender o aspecto religioso-mitológico que define o controle normativo provocado pela religião, a coesão social, e paradoxalmente a hierarquia em que magistrados, em geral, eram oriundos das elites (Sourvinou-Inwood, 1990).

É nesse sentido que É uma surpresa que seja Dioniso, um deus tão primitivo em seus desejos que representa o orgânico da mística teatral. Também é fundamental notar que a dinâmica mais luminosa das Dionisiacas se deu no período democrático, o que nos sugere que nesta forma de se fazer política, o que sugere que o mito em cena fluiu em direção de ser uma das colunas que educou o povo grego, ainda que fora da idade tenra, para a atividade contemplativa.

Com origem na época de Péricles³⁷, as Grandes Dionisiacas ou Dionisiacas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas. Enquanto as mais modestas Dionisiacas rurais, que aconteciam em dezembro, possuíam um caráter puramente local e eram patrocinadas de *per si* pelos diferentes *demos* da Ática, Atenas ostentava todo o brilho representativo de capital nas Grandes Dionisiacas, de seis dias de duração (Berthold, 2020, p. 113).

³⁷ Os estudos de Margot Berthold afirmam que tanto Pisístrato como Péricles são os responsáveis por dar origem às Grandes Dionisiacas. Pisístrato foi um tirano grego, por essa denominação conseguimos entender sua consagração no poder da *pólis* ateniense. Péricles é repetidamente conhecido como pai da democracia em Atenas. Apesar de fazer parte da aristocracia, Péricles, assim como Ésquilo tinha simpatias pelas classes numerosas de cidadãos, desse modo ajudou Efialtes na reforma do sistema judiciário em Atenas e em troca recebeu a prerrogativa de se apossar dos fundos excedentes da liga de Delos, e com isso construir o maior templo do mundo grego, o Partenon, em homenagem a deusa Palas-Athena. Conforme descrito em O nascimento da democracia ateniense de Starr, 2005 e na Civilização Grega de Bonnard, 2018, Péricles colheu os louros pelas reformas de Clístenes, aristocrata que reformou o sistema político do berço da democracia para efetivamente inaugurar a democracia. O democrata grego era excelente em suas funções marítimas e um orador notável, sua força política associada com suas habilidades políticas tornou possível a realização de ideias como a isonomia, equidade perante a lei; a isegoria, o direito de falar na assembleia; e a meritocracia, ou seja, o exercício da função pública pelos esforços dos indivíduos e não mais por classe.

Os gregos não são tão somente os atenienses, e uma das diferenças entre gregos e atenienses é que eles elevaram para outros patamares o culto de seus deuses. Essa é uma das razões para que os atenienses tenham estabelecido a tônica do pensamento grego³⁸. Além de ostentarem a inovação religiosa do culto urbano ao deus Dioniso, deus do teatro e a deusa Atenas com a construção de uma Acrópole imponente.

Vimos também que os povos afastados do centro urbano, que viviam nas zonas rurais, também elaboraram seus cultos mais caprichados ao deus da máscara e do vinho. Todo esse apreço ao deus do teatro faz desse um deus que instiga nossa curiosidade da qual passamos a tratar agora.

1.5 A máscara no teatro grego

Certamente um dos aspectos que mais marcaram o teatro grego foram as máscaras. Fabricadas em diversos materiais, as máscaras estabeleciam o contato que só o teatro tem de projetar o indivíduo a viver uma vida que não é sua, mas de outro. A máscara é o item que estabelece um vínculo empático em assumir o papel do outro. Esse método de empatia, então recheava de sentimentos a expressão sentimental da devoção. No contexto dionisíaco, a máscara foi sacralizada em meio a uma necessidade de se fazer o divino. Passou de mero objeto para ser entendida como uma manifestação de sua dimensão religiosa. Dessa maneira, compreendemos que a máscara transcende a função cênica para a função religiosa, o que reforça nossa visão sacralizada do teatro.

A máscara, em termos cênicos, era adereço de todas as pessoas que estavam atuando. Ela se tornou um objeto de mediação entre o sagrado e o profano em um mesmo plano. Essa é uma das muitas faces de Dioniso, por vezes feliz, por vezes triste, às vezes ambos os estados ao mesmo tempo. Experimentar o ritual mitológico por meio da Máscara era a sugestão de um estado de encontro com o deus. Nesse sentido:

Entretanto, onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte a tragédia, no de Dioniso. Sua máscara, pendente de

³⁸ Os atenienses tiveram outro fator muito importante para seu sucesso cultural, a vitória sobre os persas. Quando todo o mundo grego parecia que iria ruir frente ao poderio persa, Atenas não só venceu uma guerra que parecia perdida, como a partir daí, manteve um sistema imperialista baseado na difusão de um imperialismo que englobava o serviço militar-naval e tributário. Inicialmente a Liga de Delos fora criada como recurso de defesa contra o imperialismo persa. Atenas se recusou a dobrar seus joelhos aos persas e saiu vencedora da guerra, guiando as outras polis a vitória, também, por isso, acabou se destacando das demais poleis gerindo o fundo da liga. A natureza tributária estabelecida foi singular, já que a polis apresentava uma lista de tributos das mais diversas naturezas, havendo tributos que deveriam ser pagos anualmente, por exemplo. Além do mais, a cidade-Estado gerenciava indenizações de guerra e rendas das minas confiscadas. A liga de Delos foi antes um controle político de Atenas que tinha capital para investir em seu aspecto naval (Finley, 2019.p 53).

um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas (Lenski, 2019, p. 59).

Além do mais, as máscaras também tinham outra conotação, a de transportar seu portador a uma dimensão extraterrena. Vejamos:

A máscara: objeto “mágico”, pleno de valores, significados e funções. Acima de todas, a ritual, comum a populações até mesmo bem diferentes entre si, pois, como instrumento que permite alienar-se das convenções espaço temporais e renunciar a própria identidade, introduz a pessoa que a veste a ‘outro’ mundo, divino, místico – retira-a do contingente para projetá-la em dimensão sobrenatural (Barone, 2014, p. 17).

Dessa forma, na tragédia grega, o que fez um ator ser reconhecido como um bom ator não eram suas expressões faciais, mas o controle da voz abafada pela máscara e sua inteligência corporal singulares que encarnavam a *persona* teatral e controlava em uma possessão espiritual dionisíaca. O ator se apresentava quase que como em uma possessão espiritual, muito provavelmente um médium da pessoa encarnada.

Na passagem do culto religioso à tragédia, a máscara muda sua função. Ela deixa de ser uma representação do deus, com finalidades de adoração, para cumprir um papel cênico. Ela introduz a ambiguidade e a tensão entre pólos opostos. Para além dos objetivos usuais desse recurso cênico – acentuação dos traços do personagem, ocultação do sexo dos actores (Paixão, 2007, p. 118).

A concepção de que a máscara era animada pela presença de Dioniso reforça o aspecto religioso presente no objeto. A *anima*³⁹ de Dioniso é contagiante para seus fiéis, ela revela uma performance muito nutritiva para o corpo e a vida na *Pólis*.

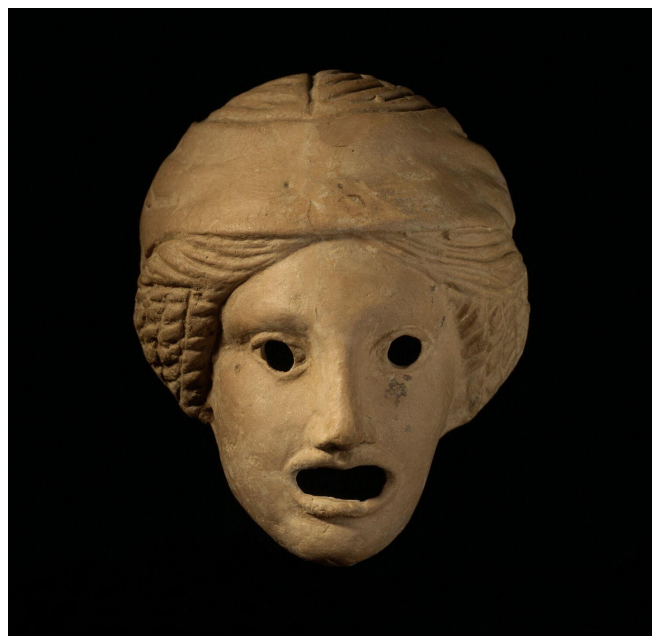
Essa ideia de que as coisas e se moviam animadas por Dioniso é central no desenvolvimento da teatralidade trágica grega antiga. Ela parece se ligar também ao efeito que a máscara exercia sobre o corpo dos coreutas e dos atores. A força que abria os mares permitindo a chegada do alimento na cidade era a mesma que movimentava o cortejo e a mesma que animava a máscara. Dioniso é o invisível que gera movimento (Torres e Ferreira, 2022, p. 13).

A máscara no teatro grego não se limitou a ser um acessório cênico, embora, quando o fosse, entregava uma ideia completa em sua função. A função bivalente da máscara, ritual e teatral, evidencia de maneira muito segura a relação indissociável que havia entre religião e arte na Grécia Antiga.

³⁹ Tanto Platão como Aristóteles tem conceitos distintos para o termo *anima*, neste trabalho, o termo aristotélico tem maior e melhor relevância para a compreensão da *anima* na performance teatral. Aristóteles entendia a *anima* (ψυχή, *psyché*) como o princípio vital que molda a natureza de um ser vivo. *De anima*, II, 412a27-412b9. Por extensão, então, quando um ator interpreta um personagem, quando um ator dá vida a um personagem, ele também se veste e dá vida à ideia do que seu personagem significa na trama, seus aspectos psicológicos e físicos. Essa performance teatral, para os gregos, é como uma possessão das mentes, de quem Dioniso é o deus que realiza a interpretação teatral como um dom divino.



Autoria desconhecida, -450/-400, Máscara de argila atribuída à representação teatral do deus Dioniso. Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre. França.



Autoria desconhecida, -100/-0, Máscara atribuída à representação teatral de alguma personagem feminina. Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas, Louvre. França

1.6 O Vinho de Dionísio: uma via de expansão ritualística

Outro aspecto pertencente à condição dionisíaca é o vinho. Conseguimos então imaginar como era a confluência de tantos elementos misturados com a embriaguez que deixa tudo ainda mais ambivalente. Esse aspecto do teatro grego que merece ser destacado é a entorpecência do vinho que relaxa seus espectadores e os torna mais suscetíveis de enxergar as suas maravilhas, de ver o mito como sua verdade religiosa. Os gregos estavam bêbados nas grandes apresentações teatrais, porque o vinho era indissociável de sua experiência em conhecer o seu deus Dioniso através do seu culto. A experiência deveria ser a mais completa possível, como Dioniso também é o deus do vinho, é razoável que a plateia estivesse embriagada. Desse modo:

O teatro era, portanto, um lugar em que se assistia a espectáculos, mas os espectadores usavam grinaldas de flores e bebiam vinho, exactamente como acontecia durante os simpósios. O simpósio era uma prática maioritariamente aristocrática, difundida na Grécia arcaica e clássica (...) O público no teatro bebia vinho e comia petiscos enquanto assistia a espectáculos tal como acontecia nas casas privadas. O deus do vinho protegia ambas as ocasiões festivas e cedo se tornou a figura tutelar e o destinatário do teatro. Pode colocar-se a hipótese de que o teatro não passasse de um simpósio organizado pela cidade democrática para os seus cidadãos. A democracia na Atenas clássica configurou-se como uma extensão das liberdades e dos privilégios aristocráticos a uma massa mais numerosa de indivíduos e, neste contexto, o teatro tornou-se um simpósio para muitos (Loscalzo, 2006, pp 74-75).

O vinho vai quase repetir a importância da máscara para a compreensão de Dioniso, mas, o que de fato é que asseguramos que a sua compreensão é uma relação de conhecimento de seus feitos mais notáveis. Os aspectos anteriores reúnem as condições para que possamos compreender Dioniso sem preconceitos, por assim dizer.

A energia dionisíaca se difere dos demais deuses do Olimpo, enquanto que os olímpianos representam ordem e estabilidade, Dioniso é o ponto de flexão à regra. Dessa maneira conseguimos concluir que:

Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, é certo, mas também felicidade do vinho, da festa, do teatro, prazeres de amor, exaltação da vida no que ela comporta de impetuoso e de imprevisto, alegria das máscaras e do travestismo, felicidade do cotidiano: Dioniso pode trazer tudo isso, se homens e cidade aceitarem reconhecê-lo (Vernant, 2018 p.80).

Máscara, vinho, teatro e um espírito pelo movimento. A essência dionisíaca reunia uma identidade a seu culto que abraçava a qualquer do povo que quisesse se unir à atividade de público ativo na tragédia. A reunião de todos os elementos da cultura mimética grega encontra na tragédia a sua expressão mais e de maior visibilidade.

1.7 O ápice do mito: a tragédia grega

A tragédia é o ponto alto da produção teatral grega. Ela é a reunião do mito, da religião e do teatro apresentado de uma só vez. A poética de Aristóteles exemplifica os elementos da tragédia grega, entretanto, nem todos os elementos podem ser observados em todas as tragédias. Mas um ponto comum entre as tragédias, sejam elas estruturadas de acordo com o pensamento aristotélico, sejam dotadas de elementos inovadores em relação à estrutura proposta pelo filósofo grego, está em um cerne relacionado à difícil decisão que os personagens precisam tomar para resolver seus desafios.

Nesse sentido, a ação dos personagens da cultura grega se mostra central na percepção da ação ética. Nussbaum capturou esse panorama geral da tragédia quando escreve:

A tragédia grega mostra pessoas boas sendo arruinadas em razão de coisas que simplesmente acontecem a elas, coisas que elas não controlam. Isso é certamente triste; mas é um fato comum da vida humana, e ninguém negaria que acontece. Tampouco ameaça ele qualquer de nossas crenças profundas sobre a bondade, uma vez que a bondade, evidentemente, pode persistir incólume a uma mudança na fortuna externa. A tragédia também mostra, entretanto, algo nada mais perturbador: mostra pessoas boas fazendo coisas más, coisas que, em outras situações, seriam repugnantes ao seu caráter e aos seus compromissos éticos; e fazem essas coisas em virtude de circunstâncias cuja origem não reside nelas (Nussbaum, 2019, p. 21).

Até então o leitor do presente trabalho deve estar se perguntando o que as questões levantadas até agora se relacionam com o jurídico? A pergunta é válida e sua resposta não é tão óbvia. Como observamos anteriormente, o processo de conhecimento dos gregos englobou uma série de formas estruturantes do pensamento. Com a seara jurídica não foi diferente, o direito também foi pensado por meios poéticos da tragédia grega, por isso temos que compreender o que o mito é.

Nesse sentido, quando nos deparamos com uma obra trágica estamos diante do pensamento jurídico das cidades. Essa constatação parte do entendimento de Vernant e Naquet. O estudo realizado pelos autores franceses está fundamentado na análise lexical e estrutural das obras trágicas gregas, e demonstra que o ponto central da tragédia reside na expressão do pensamento social vigente na pólis, particularmente no processo de formação do pensamento jurídico. A utilização de terminologia comum pelos poetas trágicos evidencia a estreita relação entre os temas centrais da tragédia e questões sob jurisdição dos tribunais (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

Dessa maneira, segundo esses estudiosos, os dramaturgos gregos empregavam esse vocabulário jurídico de maneira estratégica, explorando intencionalmente suas ambiguidades, variações semânticas e inconsistências. Essa imprecisão terminológica reflete tanto as divergências internas do pensamento jurídico em construção quanto seus conflitos com a tradição religiosa e a reflexão moral, das quais começava a se distinguir, sem ainda estabelecer fronteiras claras. O direito grego não constituía um sistema lógico abstrato, mas sim uma construção histórica que emergia progressivamente de práticas "pré-jurídicas", mantendo com elas relações complexas de oposição e continuidade (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

A concepção grega de direito distancia-se da noção de um sistema jurídico absoluto e coerente, organizado a partir de princípios universais. Os helenos entendiam o direito como um *continuum*: em um extremo, fundamentado no poder factual e na coerção; no outro, vinculado a forças sagradas e à justiça cósmica de Zeus. Essa natureza ambivalente do direito grego incorporava ainda questões éticas sobre a responsabilidade humana, tornando a própria a justiça um conceito paradoxal incerto (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

A tragédia grega, contudo, não se reduz a um mero debate jurídico. Seu objeto primordial é a representação do ser humano confrontado com a necessidade de tomar decisões definitivas em um universo axiológico instável, onde valores antagônicos entram em conflito e onde a própria noção de justiça se revela mutável e contraditória. O gênero trágico expõe assim a luta entre concepções divergentes da Justiça, evidenciando um direito em permanente transformação e tensão dialética (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

Assim, passamos a compreender a importância de como e por que um jurista deve estudar a tragédia grega para sua formação. O cidadão ao assistir a tragédia grega operava como um observador ativo, porque era uma narrativa da qual ele também poderia fazer parte diretamente e ao se vestir com a máscara e participar dos rituais teatrais cumpria com sua função cívica (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

Em uma perspectiva menos religiosa e mais jurídica pode-se dizer que os poetas trágicos instrumentalizavam a linguagem para formar seus dramas de tal modo que a Justiça era o tema mais abordado. A Justiça, então, poderia estar imediatamente no cerne da tragédia ou como seu maior plano de fundo. O direito grego arcaico se constituiu de maneira retórica a partir do momento que os discursos jurídicos se chocavam. Essa incerteza quanto à justiça se tornou prato cheio na mão dos poetas trágicos que

transformaram sua representação em culto e já encenavam a receptividade de seus institutos pelo povo grego (Vernant e Vidal-Naquet, 2012).

Ao acompanharmos as ações e o destino dos personagens trágicos, somos comumente levados a enfrentar questões profundas sobre a natureza humana como culpa, dolo e destino. Dessa forma, a tensão inerente aos temas da tragédia - em especial àquele concernente à justiça - se amplia e consolida a importância do estudo trágico para juristas. Este estudo sugere que a leitura trágica transpõe seus leitores para um papel de testemunha e o estudante do direito entra em contato com um conjunto cultural que determinou a existência dos princípios que determinaram a existência do direito. A matéria-prima do direito é o mesmo da tragédia.

Esse é, na matéria-prima da tragédia, o primeiro aspecto de conflito. Há um segundo aspecto estreitamente associado ao precedente [...] A tragédia, entretanto, assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis em que se inspira e transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heroicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade.[...] O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiam claramente; bastante custa, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se. A situação é a mesma no que se refere aos problemas da responsabilidade humana tais como eles se colocam através dos progressos tateantes do direito (Vernant e Vidal-Naquet, 2012 p. 4).

Observamos então como a tragédia está umbilicalmente relacionada com o jurídico. Dessa maneira observamos que a tragédia ao mesmo tempo que formava sua plateia também subvertia a tradição mítica. Essa natureza paradoxal da tragédia é decorrente da natureza do deus da tragédia, foi a ambivalência dionisíaca que deu a tônica do sentido desse gênero poético. Os dramaturgos estavam preparados para fazer a plateia contemplar o espetáculo e questionarem sistemas com legitimidade débil.

O drama da tragédia é um arcabouço teórico de grande valor porque mostra como o gênero transformou mitos em experimentos sobre as contradições presentes na política e no jurídico ateniense, antecipando uma série de questões que até hoje desafiam as teorias do direito e da justiça.

Para o grande público, de cidadãos ou até mesmo a grande gente que compunha Atenas, em especial em seu período democrático, o teatro teve um papel desafiador, o de ser educativo, criador da paideia grega, um projeto civilizatório. A tragédia incluía uma expectativa. “A expectativa comum é a de que a tragédia - e, a seu modo, também a comédia - deveria lançar luz sobre as obras da justiça” (Finley, 1998, p.147).

CAPÍTULO II – Contando o Mito, lecionando o direito

Vimos anteriormente como a preeminência da palavra como instrumento de poder marca o sistema da Pólis grega. Vimos também que o religiosismo⁴⁰ dos gregos aconteceu dentro do seu espaço teatral que tinha características muito singulares. Dioniso, o deus do teatro para os gregos, tem uma natureza curiosamente tresloucada, de excessos e arrebatamento. Entender a loucura mítica de um deus antigo é um empreendimento que exige a leitura de várias de suas narrativas.

Dessa maneira, devemos procurar estudar os mitos em sua perspectiva mais pedagógica possível, como se estivéssemos diante de um ritual religioso educativo. Transpor nossa vontade em embarcar nesse desafio não é difícil, nós vamos ao teatro regularmente, os cristãos realizam representações de Via Sacra na Páscoa e talvez esse seja o melhor exemplo contemporâneo da relação que os gregos tinham com o seu teatro.

Tendo sido criticado por Platão em sua defesa por mitos éticos, vimos anteriormente como a influência de Homero é enorme na sociedade grega, ele construiu todo um conjunto de narrativas que compõem muitas das estruturas do pensamento grego. Em sua defesa republicana, Platão criticou Homero em razão do conteúdo de sua mitologia. Foi a história que entregou os devidos louros ao poeta. É um evento raro ainda fazer parte da educação que temos, já que, essa obra chega até nós mesmo depois de muito tempo e mesmo após a sua religião desaparecer como um culto celebrado. A poética homérica é amplamente celebrada e poucos dos seus críticos muito provavelmente terão o mesmo reconhecimento. Educando ou não os gregos, Homero reuniu uma imagem panorâmica do conteúdo dos mitos gregos. Tendo um dos seus livros como uma das colunas mais robustas da mitografia grega, a Odisseia, que nos mostra como a Oresteia, nossa trilogia mitológica objeto de estudo, já era conhecida pelo povo grego.

Caso curioso, que os homens nos culpem dos males que sofrem!
pois, dizem eles, de nós lhes vão todos os danos, conquanto
contra o Destino, por próprias loucuras, as dores provoquem,
bem como Egisto que, contra o Destino, à legítima esposa
do próprio Atrida se uniu, imolando-o no dia da volta,
certo do fim que o esperava sinistro, pois antes lhe enviamos
Hermes de tudo a avisar, o brilhante e certo vigia,
que nem se unisse à mulher, nem, tampouco, o marido matasse,
pois a vingança do filho de Atreu lhe viria de Orestes,
quando crescesse e saudades sentisse da Terra nativa.
Hermes assim o avisou; mas Egisto não quis convencer-se
dos bons conselhos de então. Ora paga por junto os seus crimes.
(Homero, Odisseia vv. 32 - 43)

⁴⁰ Isto é, a crença religiosa excessiva.

Mas nossa tragédia não tem início propriamente com a *Oresteia* em si, o mito de Orestes e suas raízes são mais profundas do que as narradas por Ésquilo. Para recontar esses mitos anteriores correlatos com o mito de Orestes narrados a seguir, usamos o Dicionário Mítico-etimológico de Junito Brandão, a Mitologia grega e Romana de P. Commelin, a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, as *Metamorfoses* de Ovídio, os Mitos gregos de Robert Graves, e a livre elaboração do autor a fim de encontrar evidências que tornem o mito mais coerente e contínuo, já que essa mitologia encontra diversas versões que se alteram significativamente entre si.

2.1 Mito de Tântalo

Não conseguimos atribuir a um autor específico o mito de Tântalo. A versão que nos chega é a de que Tântalo foi um rei de riqueza singular, que reinava a Frígia ou a Lídia. Para além de sua condição régia, casou-se com Dione, uma das filhas de Atlas, tendo como filho Pélops, pelo qual nasceram homens ilustres, como Atreu, Agamêmnon e Menelau; estes dois últimos fazem parte de uma família muito conhecida pelos gregos, os “Atridas”.

Tântalo é conhecido por sua relação conflituosa e insubordinada a Zeus, o maior deus do Olimpo que estabelece seu poder mediante subjugamento paterno em relação a Cronos. De início, Tântalo teria roubado o néctar e a ambrosia dos deuses, como também, para provar a onisciência dos seres divinos, sacrificou o próprio filho Pélops. O rei ofereceu aos deuses do Olimpo uma ceia e como distinto manjar a carne do próprio filho. Os deuses reconhecem a natureza da carne humana, exceto Ártemis, deusa da caça que estava distraída com o luto de Perséfone, deusa do submundo. A divindade come um pedaço do ombro do rapaz, uma atitude repulsiva. Vejamos como essa passagem é escrita no párodo lírico em termos poéticos por Ésquilo, ao mencionar o mito de Orestes expandido para suas gerações anteriores.

Que a ira dos deuses não entenebreça
 Por precipitado o grande freio de Tróia
 Acampado; por dó Ártemis pura se recusa
 Aos alados cães do Pai sacrificadores
 De mísera lebre prenhe antes do parto.
 E tem horror ao repasto das águias.
 (Ésquilo, Agamêmnon, vv.130 - 138)

Devidamente reconhecido pelos outros deuses, Pélops foi ressuscitado por eles. O ato de Tântalo, assim, provocou graves e irreversíveis consequências para ele: a ira de Zeus condenou Tântalo às profundezas do Tártaro, cujo suplício caracterizava-se pela insaciável fome e sede que passaria a ser seu constante estado de vida. A ausência de tais necessidades não concluem sua desgraça, visto que Tântalo deveria permanecer mergulhado até o pescoço

em águas frescas e cristalinas, porém, que fogem de si quando ele tenta satisfazer sua sede. De igual maneira, *mutatis mutandis*, árvores frondosas e repletas de frutos saborosos se estendem em direção a Tântalo, mas, no instante em que ele estica seus braços a fim de apanhá-los, os galhos por si mesmos se erguem, inalcançáveis as suas mãos. A desmedida (*hybris*) marca Tântalo e seu sentido de vida e morte, satisfação e insaciedade. Pélops, que dá origem ao nome do Peloponeso, é o filho ressuscitado de Tântalo, que se casa com Hipodâmia. O casamento não se dá por amor, mas como fruto de uma disputa olímpica.

O pai de Hipodâmia, o rei Enômau teve uma revelação oracular que dizia que ele seria morto pelo seu genro. O reino de Pisa, próximo a Olímpia na Grécia, era altamente desejado pelas inúmeras riquezas que produzia, dentre elas homens com corpos atléticos invejáveis em batalha. O rei então, antevendo a manutenção de seu poder, chamou os pretendentes para uma corrida de carruagens puxadas por seus corceis. A dinâmica se desenvolve da seguinte forma, o pretendente fugiria com sua filha em sua carruagem, caso Enômau o alcançasse, o pretendente seria morto. Enômau tinha uma vantagem divina, seus cavalos haviam sido presente do próprio Poseidon, deus dos mares. Importante notar aqui que o deus dos mares havia presenteado a humanidade com a invenção dos cavalos em disputa frustrada pela patronagem da cidade de Cecropia contra a deusa Palas-Athena. Como os cavalos de Enômau eram divinos, ele sempre ganhava a disputa com ajuda dos cavalos.

Pélops observando a dinâmica impossível com que o desafio funcionava, almejava conquistar um feito difícil para ser lembrado por sua bravura - e não pela traição de seu pai e a benevolência dos deuses - decide convencer o cocheiro do reino Mírtilo a sabotar a carruagem do rei. Pélops propôs a Mírtilo que trocasse os eixos de bronze da carruagem por eixos de cera em troca da metade do reino de Pisa e a primeira noite com Hipodâmia. O cocheiro aceita a proposta e assim o faz. Pélops pediu para que a sua corrida acontecesse em um dia quente e quando a corrida tem início os cavalos com dons divinos do rei disparam com a maior força divina possível e em determinado momento o eixo de cera derrete pelo calor e Enômau é arremessado por um vetor descomunal. Como já tinha idade avançada, morre pela queda da carruagem. A profecia acabou por se concretizar, o rei fora morto pelo seu genro.

Na versão mais comum, Pélops que havia se apaixonado por Hipodâmia decide não cumprir com sua palavra e atira Mírtilo de um penhasco no que ficou conhecido mais tarde como mar mirtônio. Enquanto caía, Mírtilo amaldiçoa Pélops e toda sua descendência.

Pélops então se casa com Hipodâmia e inauguram uma das dinastias reais mais importantes na mitologia dos gregos, eles são, em um das diversas versões mitológicas, os genitores de Atreu e Tiestes que são gêmeos. É com Atreu que veremos a formação de uma

das famílias mais numerosas e com uma quantidade incrível de mitos que chegam até nós. Os Atridas passam a ser uma constante na mitologia grega.

2.2 Os Atridas

A tese central presente nas tragédias da família dos Atridas está relacionada com as consequências de os erros cometidos por um antepassado recaírem sobre aqueles que portam o mesmo sangue; assim, a consanguinidade reúne, além do laço familiar, o produto perpétuo das condutas humanas errôneas, numa cadeia causal que supera a efemeridade do agente.

Para este momento, Atreu é o nosso personagem de maior relevância. Filho de Pélops e Hipodâmia, o mito de Atreu é novamente marcado por sangue, vingança, maldição transgeracional e quebra de contratos falados. Recapitulamos que o avô de Atreu é Tântalo e seu pai é Pélops, já tendo sua descendência amaldiçoada tanto pelos deuses, tanto por homens pela quebra de sua palavra e execução de atos horríveis. Sua relevância maior na mitologia é em decorrência com os eventos relacionados a seu irmão, Tiestes.

Contam os registros mitológicos que o rei Euristeu de Argos morreu e o oráculo de Delfos fez uma revelação divina a mando do deus Apolo: o trono deveria ser ocupado por um filho de Pélops. Zeus no alto de sua benevolência, desejando que os eventos relacionados às maldições tivessem fim, presentea Atreu durante um dos seus pastoreios com um carneiro com fios de lã de ouro. Atreu vê nesse momento uma revelação divina para justificar ser mais digno que Tiestes, seu irmão mais velho, em assumir o trono de Argos. Não contava Atreu que seu irmão seduziria sua esposa Aérope que entrega a ele um novelo dourado. Tiestes com maior jactância entrega a lã para a assembleia que reconhece seu poder e se estabelece no trono.

A lógica é simples, o trono deveria ser ocupado por um filho de Pélops, Tiestes era filho de Pélops, então, a apresentação das lãs douradas foi lida pelo oráculo como a evidência de sua *areté*. A escolha de Zeus havia sido contrariada e o ato de demonstração da evidência de legitimidade pelas lãs de ouro foi forjado. Zeus, o deus maior do Olimpo, inverte o curso do sol, fazendo com que ele nascesse no oeste e se pusesse no leste. Temendo a ira divina, o povo de Argos retira o régio poder de Tiestes e o expulsa de Argos.

Atreu é coroado rei e o sol volta a nascer no leste e se pôr no oeste. Atreu, afirmando que gostaria de viver sob a união familiar, decide tempos depois do ocorrido chamar seu irmão para um banquete, mas ele guardava um segredo. Atreu nunca havia elaborado a dupla traição que vivera. Consumido pela ira e pela desmedida, finge uma reconciliação com seu

irmão prometendo entregá-lo metade do reino e oferecendo anistia pelos seus atos, pediu para o irmão comparecer a um banquete.

A essa altura Tiestes vivia no espaço rural e levava uma vida modesta e tranquila com uma das náiades, isto é, uma ninfa, um espírito feminino da natureza que vive nas águas. Dessa união o casal havia presenteado os deuses com belos filhos Aglau, Ocômeno e Calileonte. O casal chega até o reino de seu irmão e apresenta sua família. O dia transcorre normalmente, com conversas e atividades típicas de Micenas, jogos esportivos. A noite cai e antes de dar início ao banquete, Atreu se comporta como um anfitrião ímpar para Tiestes. Ao entardecer todos se dirigem a seus aposentos para dormir, exceto os adultos que compareceram ao banquete.

O banquete se inicia tarde da noite, todos já estavam famintos pela longa demora. Olivas graúdas, trigo, frutas e cevada, peixes, frutos do mar, queijos, e um item não tão comum para um camponês: carne em abundância, eram servidos em uma mesa desejada com voracidade. Enquanto toda a mesa era consumida, o estômago se enchia e o espírito familiar se distendia. Já no fim do banquete, o rei de Argos pede para que suas governantas trouxessem a iguaria final do fundo da cozinha. Nesse momento, é revelada a origem daquela carne de textura tão macia, de sabor tão forte e fumaça densa. De um prato de cerâmica negra e retinta, da qual ainda pingava um líquido vermelho, vívido e quente, as servas retiraram um pano de lã dourada. Sob a luz trêmula e fraca das lamparinas, naquela atmosfera tão sufocante o que surgiu foi a cabeça decapitada da prole de Tiestes. É impossível descrever o sentimento daquele homem, especialmente com os risos frios e largos de Atreu ecoando em sua mente. O canibalismo forçado — em que um pai devora os próprios filhos, enganado pelo irmão gêmeo — lança sobre a família uma maldição definitiva, atraindo sobre si a fúria implacável dos deuses. Zeus que havia derrotado seu pai, Cronos, o tempo - que tudo devora sem regurgitar, inclusive seus filhos - fica furioso com Atreu e o amaldiçoa em suas funções reais. Por sua vez, Tiestes, tomado por delírio de uma tristeza e angústia profundas, promove seu auto exílio.

Tempos depois, um oráculo vingativo lança uma revelação ao exilado, ele deve se vingar e se esquecer de qualquer traço de virtude e humanidade que existisse neste mundo. Para tanto deveria, através de uma relação incestuosa não consensual, ter mais uma filha. O terror é novamente estabelecido e Tiestes tem uma filha com uma mãe desconhecida. O personagem, agora já desumanizado, esperou o primeiro sangramento de Pelópea, sua nova filha, e consome seu corpo para o horror das deusas.

Com o transcorrer do tempo, Atreu imaginou que seu irmão havia morrido e em arrependimento pelos atos horríveis que praticara decide procurar por Pelópea. Atreu decide que para fortalecer seu reino iria se casar com a jovem e abandonar Aérope (com quem já tinha filhos). Entretanto, grávida de Tiestes, a jovem tem o seu primeiro filho em Argos. O rei e o filho são abandonados por Pelópea, sendo que a criança, até então sem nome, é criada por seu pai, agricultores e amamentada por uma cabra e por isso, recebendo o nome de Egisto⁴¹.

Em determinado momento, Tiestes é encontrado vivo e é levado perante Atreu que pede para Egisto assassiná-lo sumariamente, traindo, mais uma vez, sua vontade de reconciliação. Nesse momento, o jovem príncipe oportuniza conhecer o novo prisioneiro do reino antes de executá-lo. Tiestes convincentemente narra o episódio do banquete canibal para Egisto: revela ser seu pai de sangue, além de narrar como o homem que ele até então acreditava ser seu pai, é, na verdade, o assassino de seus meio-irmãos. O prisioneiro também explica porque Egisto não se nutriu nos seios de sua mãe, fato que o envergonha. O abandono familiar de sangue é muito forte para o jovem príncipe que retorna a Atreu com a espada ensanguentada dando a entender que executara a tarefa. Entretanto, em um outro momento, quando Atreu se prepara para fazer um sacrifício no altar de Zeus, Egisto o apunhala nas costas, cumprindo com o desejo de seu pai de sangue. Tiestes usurpa o trono de Argos novamente.

Tempos depois, o filho de Atreu, Agamemnon⁴², derruba Tiestes do trono e poupa a vida de Egisto, devolvendo o poder régio a casa dos Atridas. Mas nesse ponto, Agamemnon já padece de uma série de feitos de desmedida (*hybris*) e dos efeitos causados pelos atos dos seus ascendentes. A hediondez consumada por Tântalo, bisavô dos Atridas inicia a sórdida série de sabores familiares, que só se intensifica.

Agamemnon é aquele conhecido e introduzido no mito como o grande rei que lidera a armada dos aqueus que saem vitoriosos de Tróia. Entretanto, para poder partir para a guerra teve que sacrificar uma de suas filhas, Efigênia, para que a deusa Ártemis permitisse que os ventos soprassem e as naus gregas pudessem se deslocar, a contragosto de sua esposa e mãe de Efigênia, Clitemnestra. A narrativa será retomada em momento oportuno.

Como se vê, nesse momento, a consciência grega sobre o que é legítimo e o seu correto exercício, é uma questão mitológica que envolve cumprir contratos, sobretudo, orais.

⁴¹ O nome de Egisto merece uma atenção. Originalmente o nome do grego é *Αἰγισθος* (Aíguisthos) *αἶζ*, *αἰγός* (aíks, aigós) que é cabra (Brandão, 2014 p. 193). Por sua vez, o sufixo *σθος* (-sthos) indica uma relação substantiva, portanto, o nome significa algo como “indivíduo que tem alguma afinidade com as cabras”.

⁴² Na mitologia grega o personagem pode ser conhecido tanto como o rei de Micenas como de Argos, para fins de continuidade mitológica, escolhemos a versão em que ele é o rei de Argos conforme a poética esquiliana.

Quando o poder não é praticado por vias justas, pela força dos oráculos, dos sinais divinos, a pólis não encontra um funcionamento normativo. Porém, existe uma série de razões que passam a ser compreendidas a partir dos mitos, a proibição da conduta desmedida, do incesto, do descumprimento da palavra e a origem da legitimidade.

O aspecto de compreensão para esse ponto só é devidamente acessado caso também consigamos entender o papel da verdade e daqueles que são portadores desse discurso na Grécia antiga, dos indivíduos que podem interpretar a palavra dos deuses.

2.3 O papel dos poetas da verdade e a Hermenêutica na Grécia Antiga

Com os elementos de estudos trazidos até aqui, conseguimos passar a enxergar os impactos da criação de narrativas na sociedade Grega Arcaica. Além disso, passaremos a aprofundar os dizeres de determinados indivíduos na Grécia Antiga, com enfoque nos três tipos de discursos que se destacam por sua função social.

De início, com base nos estudos de Detienne, sabemos que a verdade não é um conceito tão imediato em seu significado atual. A verdade para os gregos é o nome de uma planície, chamada de *Aletheia*. Essa planície era onde a alma, as ideias do indivíduo se dirigiam para serem aspiradas e contempladas. A verdade então exercia uma função social muito bem definida, ela é um recurso de validade do poder normativo. Dessa maneira, os mitos, fonte de verdade, marcam a passagem de um momento mágico-religioso para uma lógica de caráter normativa-filosófica. Segundo o helenista francês, três figuras da sociedade grega tinham a prerrogativa de falar como autoridades da verdade, são elas: o poeta, o adivinho (o oráculo) e o rei (Detienne, 2019).

Conforme identificado por Detienne na análise da *Teogonia* de Hesíodo, o poeta detém a prerrogativa de proferir a verdade por ser um porta-voz das Musas. Estas, que tudo sabem e possuem o conhecimento da verdade, têm o poder tanto de forjar mitos verídicos quanto de articular narrativas enganosas. Essa dupla potencialidade confere ao discurso poético um caráter ambíguo e poderoso. Transmitido principalmente pela via oral – forma que, como se sabe, Platão valorizava em sua crítica à escrita –, o poeta exigia domínio da memória e da performance. Os poetas gregos, frequentemente vinculados às cortes, compunham narrativas que glorificavam os feitos guerreiros de seu povo e de sua elite, servindo assim como instrumentos de exaltação e propaganda política. Se a memória era crucial para preservar a glória (*kléos*), por outro lado, o esquecimento – ou o silêncio deliberado – revelava-se

igualmente eficaz, apagando da recordação coletiva as derrotas e os fracassos (Detienne, 2019).

O adivinho, por sua vez, embora guarde semelhanças com o poeta, distingue-se por ser o intérprete direto da vontade divina. Como observado anteriormente, os oráculos – especialmente os associados a Apolo, deus das musas e da profecia – operavam por meio de uma lógica condicional ($p \rightarrow q$), cujo desfecho dependia de sinais ambíguos ou eventos naturais aparentemente aleatórios, interpretados como manifestações do divino. O autor francês descreve a verdade do adivinho como uma "verdade do velho do mar" – uma forma de saber oracular que conjuga poder jurídico e conhecimento sobrenatural. Essa verdade, designada pelo termo *Alétheia*, não era apenas revelação, mas também um discurso eficaz, capaz de orientar decisões, fundar sentenças e restaurar a ordem social (Detienne, 2019).

Por fim, temos a figura do Rei (ou *Basileus*), entendido aqui não apenas como monarca, mas como aquele que detém o poder judicial e político entre os gregos – podendo referir-se, portanto, a um tirano, um juiz ou mesmo um líder com autoridade legitimada. Esse governante detém o domínio sobre a lei, a justiça e a ordem social. Sua produção da *Alétheia* é, sobretudo, performática. Isto é, a verdade jurídica que profere não se limita a descrever um estado de coisas, mas sim a constituir-lo através de seu ato de fala. O cetro que empunha é tanto símbolo quanto instrumento de sua autoridade: por meio dele, emite *thémistes* – decretos e julgamentos de caráter oracular e força imediata (Detienne, 2019).

O termo *thémistes* é revelador: aplica-se tanto às sentenças de justiça humana quanto às palavras do deus Apolo, e o poder da deusa Themis (deusa da justiça entre os gregos) abrange simultaneamente o domínio da adivinhação (*mântica*) e o da ordem jurídica. É nessa interseção entre o divino e o político que a *alétheia* judiciária e divinatória adquire seu pleno significado. Inclusive, as provas nos processos judiciais arcaicos possuíam caráter ordálico, apelando à intervenção direta dos deuses para revelar a verdade. Assim, o poeta, o adivinho e o rei constituem os três pilares da verdade arcaica. Cada um, a seu modo, veicula e performatiza a *alétheia* – por isso são corretamente designados por Detienne como os "mestres da verdade" (Detienne, 2019).

O discurso dos poetas, do adivinho e do rei justiceiro produziram na Grécia antiga, respectivamente, a poesia, a mântica e a justiça. Nenhum desses discursos sobrevive puramente ao outro na cultura helênica, mas assim é definido por conter mais ou menos elementos na tensão que há entre o sagrado e o profano entre os gregos. A verdade então se torna uma produção jurídica, por isso é necessário mover uma atenção ímpar e observar as instituições poéticas e jurídicas da Grécia em conjunto.

Na Grécia Antiga, especialmente em Atenas durante seu período clássico, não existia um vocabulário técnico separado para discursos do dia a dia, debates políticos ou julgamentos, por exemplo. A capacidade de argumentar em público - a competência retórica - não estava limitada a um pequeno grupo especializado, como muitas vezes ocorre nas democracias representativas modernas, em que há distância entre representantes e representados e por fim da vontade popular.

Na verdade, em Atenas, todos os cidadãos podiam - e eram esperados que fizessem - participar do debate público por meio de seus discursos. A habilidade de falar bem e persuadir era acessível a qualquer cidadão, especialmente nos espaços públicos de debate, como na ágora, nas praças, e nos tribunais. Esse espaço era central para a formação da opinião pública e permitia que pessoas comuns influenciassem os rumos da cidade. Falar em público era, assim, uma forma importante e quase ritualizada de participar da vida da comunidade.

Como o vocabulário usado nos discursos era basicamente o mesmo em todas as situações, a força de um argumento não dependia de termos técnicos ou jargões. Em vez disso, a validade e o poder persuasivo de um discurso vinham de elementos constitutivos da persuasão. A percepção da verdade ἀλήθεια (*alétheia*) estava diretamente ligada à imagem social do orador e sua habilidade em formular argumentos públicos.

Nem todos se tornavam especialistas ou líderes na arte retórica. Mas, dentro do sistema democrático ateniense, qualquer cidadão insatisfeito podia levantar sua voz e tentar influenciar a comunidade. Nesse ambiente, o elemento que mais importava para convencer os demais era o ἦθος (*ēthos*) — a credibilidade, o caráter e a autoridade moral que o orador transmitia. Esse ethos era construído socialmente e podia ser reforçado pelo uso inteligente de argumentos coerentes entre si por meio do λόγος (*lógos*) e de pela manipulação das emoções πάθος (*pathos*). Completa Detienne:

No pensamento arcaico, é possível distinguir três domínios: poesia, mântica e justiça, que correspondem a três funções sociais nas quais o discurso desempenhou papel importante antes de se tornar realidade autônoma, antes que na filosofia e na sofística se elaborasse uma problemática da linguagem. Certamente, em época antiga, as interferências entre esses três campos eram múltiplas, pois poetas e adivinhos tinham em comum o mesmo dom de vidência, enquanto adivinhos e reis justiceiros dispunham de um mesmo poder e recorriam as mesmas técnicas. Contudo, os três – poeta, adivinho e rei justiceiro – afirmam-se como mestres do discurso, de um discurso que se define por uma mesma concepção da *alétheia* (verdade) (Detienne, 2019 p. 54).

Torna-se assim mais claro o papel fundamental que as narrativas míticas ocupavam na cultura grega. Como observado nos mitos anteriores, a palavra dos reis – suas *thémistes* – deveria constituir uma sentença de cumprimento inevitável; caso contrário, suas vidas pessoais e a ordem social de seu povo entravam em caos. Do mesmo modo, o não

cumprimento de um oráculo – ainda que sua lógica pareça inacreditável aos olhos modernos, como no caso de Zeus inverter o curso do sol – dependia de interpretações baseadas em eventos naturais entendidos como manifestações divinas.

Em pano de fundo, atuava o poeta: criador e transmissor dessas narrativas, ele era um agente de enorme poder social, uma vez que definia os repertórios simbólicos que orientavam a aceitação ou a rejeição das práticas coletivas. Por meio do mito, ele não apenas relatava, mas também fundamentava e legitimava a ordem cósmica mitológica, jurídica e cultural grega.

2.4 O desafio de interpretar a poética jurídica grega e obter lições com Ésquilo

Ao analisarmos anteriormente os eixos da mitologia grega, identificamos o papel crucial que os poetas exerciam naquela sociedade. Atualizar o projeto mitológico dos gregos é um esforço que perpassa desde a compreensão do significado da palavra mito, bem como, propriamente das narrativas e dos conteúdos das narrativas que existem. Essa recriação foi bem observada por Lesky que defendeu o seguinte posicionamento:

Toda criação espiritual incita o desejo de conhecimento em duplo sentido. Como fenômeno único, irreiterável, coloca-se diante de nós e exige, se é que deve converter-se em verdadeira possessão, que mergulhemos em sua essência, que compreendamos as forças que nela encontram sua configuração e as leis pelas quais foi regida. E como toda verdadeira obra de arte é um cosmos, semelhante tarefa é infinita e é nova para cada época, inclusive para a nossa. De mesmo modo, porém, que a obra viva está em parte condicionada pelas potências da história, assim é também uma parte dos processos históricos e com isso abandona sua posição individual no curso das séries de evolução histórica (Lesky, 2019, p. 57).

Nesse contexto, é sugestivo que possamos começar a entender e aperfeiçoar a dimensão da verdade conferida por meio da poética trágica. Nisso implica a comunicação de algum mito com forte natureza jurídica. A Oresteia de Ésquilo exemplifica as complexas questões com que a tragédia grega opera.

Por um lado, o mito vivo é condicionado por forças históricas, mas, não pode ser vítima de anacronismos. É tentador pensarmos que as produções do passado grego estão dialogando diretamente conosco, mas é necessário fazer um esforço das ideias e dos termos que eles e nós seríamos capazes de compreender como foi proposto até agora.

Dessa maneira reconstruímos até aqui mitologias que são importantes para o acesso da obra principal de análise. Pelas vias literárias, sabemos que:

Para o leitor moderno, a Oresteia não é de fácil acesso. A sua grande amplitude, o poder dramático de muitas das suas cenas, o corajoso delineamento das personagens,

o esplendor da poesia - estas e outras qualidades são visíveis ao primeiro relance, mas repetidas vezes Ésquilo deixa de fazer coisas com que contávamos ou faz outras que não esperávamos, de forma que, de momento perdemos o contacto imaginativo com ele. Diz, com bastante clareza ou implicitamente, coisas tão estranhas, tão surpreendentes que instintivamente lhes opomos resistência e tentamos explicá-las satisfatoriamente. O resultado pode ser, embora sintamos a grandeza do conjunto, trata-se de uma grandeza remota, tanto no estilo como no pensamento; consideramo-la arcaica e fazendo concessões. O que devemos tomar em consideração é, não tanto o arcaísmo de Ésquilo, mas a nossa própria modernidade por supormos tão facilmente que os métodos e objectivos da nossa época são partes imutáveis do próprio drama (Kitto, 1990, p. 125-126).

A Oresteia desafia a pobreza intelectual moderna que insiste em se apresentar como um elemento de produção do artístico insuperável, como algo já acabado. A maior distância que encontramos ao ler Ésquilo pelo mito trágico decorre das distâncias que temos pelo distanciamento histórico dos eventos que ocorreram na matriz da cultura ocidental, bem como das convenções artísticas contemporâneas.

Ler a Oresteia exige um exercício desafiador de compreensão da linguagem metafórica que Ésquilo escolhe empreender. É por essa razão que, para nós da pós-modernidade, a justiça em *Eumênides* não é só um debate jurídico, mas também um fenómeno de expansão da consciência democrática e do funcionamento do direito em seu estágio mitológico. Seguindo esse raciocínio temos que:

O processo de Orestes, assassino da própria mãe, que as *Eumênides* nos apresentam perante o Areópago, podia servir de fonte histórica da maior importância para o conhecimento do direito ático relativo aos crimes de morte. É conduzido de acordo com as ideias da época. Os hinos pela prosperidade de Atenas, na procissão final, estão elaborados segundo o modelo de liturgia do Estado nos serviços divinos e nas preces públicas. Nem a épica posterior nem a lírica chegaram a este ponto na modernização do mito, embora os poetas tenham modificado bastante a tradição das sagas para adaptá-la aos seus intentos. Ésquilo não introduziu modificações inúteis do discurso dos relatos dos mitos. Mas, ao dar forma plástica ao que não passava de um nome, deve ter instilado no mito a ideia que dava a estrutura interna àquela forma (Jaeger, 2020 p, 299).

Além disso, a linguagem poética de Ésquilo pressupunha técnicas dramáticas distintas das que conhecemos no teatro contemporâneo. Compreender essa especificidade é fundamental para aprendermos a função de purgação (*katharsis*) no Teatro de Dionísio e, consequentemente, para legitimarmos o ato pelo qual a Pólis ateniense exercia seu sistema jurídico. Essa compreensão, em especial, lança luz sobre a extensa rede de instâncias de justiça que caracterizou o período democrático, como se verá adiante.

A Oresteia é o tipo de obra que está intimamente relacionada com as percepções que seu poeta tinha sobre a construção de uma sociedade justa. Ésquilo que “não passava de um garoto no tempo dos tiranos. Fez-se homem durante o reinado do povo” (Jaeger, 2020, p. 283). Mais precisamente Ésquilo viveu a transição do fim da tirania pisistrátida para a

democracia de Péricles. Nisso, refletiu em sua poética evocada por musas uma mitologia como espaço de conflito político e religioso. De um poeta que organizou todo o pensamento de como funcionava a percepção do povo sobre o direito.

Além disso, foi a consciência dos louros democráticos que levou Ésquilo a compreender-se verdadeiramente como membro do povo do berço da democracia. Como acompanhou as mudanças feitas pelo legislador da democracia, Sólon, pode ver esse sistema funcionando em sua melhor fase. Esse sentimento de pertença fê-lo devotar-se à comunidade e canalizar um ideal sublime em favor do projeto democrático de sua *pólis*. Através da sua poética, buscou transpor o abismo que separava os homens que se elevam pela *paideia* (educação, formação cultural) daqueles que ostentam poder apenas por sua posição de nascimento (Jaeger, 2020, p. 287).

A nova fórmula plástica empregada por Ésquilo, através da trilogia, na Oresteia estabelece que sua tragédia deve ser interpretada por meio de uma imaginação criativa e também de acordo com o elemento aristotélico da tragédia com início, meio e fim bem delimitados. Essa imaginação é convocada pela repetição e transformação de motivos cênicos, os quais tecem uma rede de significados por meio de recursos poéticos e teatrais. É a estrutura que sustenta o mito encenado e, por fim, pelo seu conteúdo dramático, que legitima o poder judiciário como instância máxima de solução de conflitos na *pólis* ateniense.

Compreende-se, assim, que o apreço pela democracia é uma das mensagens centrais da tragédia de Orestes. Na versão de Ésquilo, esse elogio ao regime democrático manifesta-se por meio de um discurso poético dedicado à exaltação dos feitos guerreiros do herói. Dessa forma, é razoável sugerir que, mesmo em uma cultura de forte tradição oral, a escrita já detinha um status elevado e era instrumento fundamental para a construção de sentidos complexos e duradouros.

Ésquilo, de fato, reconfigurou profundamente a tragédia grega. Sua influência foi tão marcante que a historiografia teatral costuma dividi-la entre os períodos pré e pós-esquiliano, analogamente à cisão pré e pós-socrática na filosofia. Diante disso, cabe investigar: qual foi, efetivamente, a contribuição de Ésquilo para a tragédia ática? Essa pergunta encontra resposta quando Bonnard elucida que:

Na época de Ésquilo, o poeta trágico não considera ter o direito de corrigir os mitos, menos ainda reinventá-los à sua vontade. Mas estes mitos são contados com numerosas variantes. Entre essas variantes da tradição popular ou da tradição dos santuários, Ésquilo escolhe. Esta escolhatem de ser feita no sentido da justiça, e ele assim o faz. Razão porque o poeta educador do seu povo escolhe as lendas de mais difícil interpretação, aquelas que parecem trazer mais claro desmentido à Justiça divina. São essas, com efeito, que mais o perturbam e que perturbam a consciência do seu povo. São as lendas *trágicas*, aquelas que fariam desesperar de viver, se o

trágico não pudesse ser, no fim de contas, resolvido em justa harmonia (Bonnard, 2018, p. 160).

O grande poeta trágico grego Ésquilo elegeu dar continuidade e, sobretudo, um desfecho à saga da família de Atreu. Essa empreitada foi tão ousada quanto arriscada. Ousada porque a narrativa mítica havia se desenvolvido como um impasse insolúvel – um ciclo de violência e maldição sem escapatória. Arriscada porque a solução que propõe rompe paradigmas estabelecidos no teatro grego.

Em sua abordagem, Ésquilo reúne uma série de elementos que dramatizam a transição de um mundo regido pela força do mito para um ordenado pela razão da comunidade ateniense ao criar um mito educativo para a resolução dos problemas jurídicos por meio do julgamento, em primeiro plano humano, em segundo plano, sob o olhar dos deuses. Essa passagem é operada por meio de um discurso alegórico.

Isso quer dizer que, na busca do alegórico, o ser humano está em busca do signo de nossa comunicação, isto é, o que representa, substitui algum sentido para alguém ou um grupo em um determinado contexto. A divindade *Peithó* (persuasão), peça-chave nesse processo, não aparece propriamente na peça, mas é sutilmente evocada e encarnada no discurso da deusa protetora da cidade racional e conciliadora da deusa Palas-Athena (Vernant-Naquet, 2014, p. 231).

2.5 A Trilogia de Oresteia

2.5.1 Agamêmnon

O que nos cabe saber sobre a primeira parte de Agamenon é o que é narrado nessa peça, mas que está contado apenas de maneira indireta por ela. Este é o vestígio de que antes de ser escrita, os fatos mitológicos estavam gravados na mentalidade e sendo divulgados amplamente pela boca do povo na Grécia Antiga. Dessa maneira, sabemos que o retorno vitorioso de Agamêmnon, pai de Orestes, é marcado pela continuidade do seu passado atrido, ou seja, está marcado com alguma desgraça envolvendo suas gerações anteriores e se não tomar medidas de finalidade, essa desgraça refletirá em suas gerações futuras. A obra delimita temas como vingança, justiça e as desmedidas do equilíbrio humano.

No prólogo de Agamêmnon, o vigia do palácio inicia dizendo como estava a situação emocional de Clitemnestra pela morte de sua filha que foi sacrificada para que a deusa Ártemis pudesse fazer o vento soprar e os barcos partirem. Em linhas gerais, há um forte ódio da mãe que teve sua filha morta pela glória dos aqueus. Clitemnestra, que passou o tempo da Guerra de Tróia sozinha, acabou por se aproximar de Egisto, primo de Agamêmnon e filho de

Tiestes, um velho inimigo da família. Para o povo grego, essa aproximação dos laços sanguíneos entre o trio Egisto, Clitemenestra, Agamêmnon, equivale a uma aproximação da usurpação do poder. A ideia que transcorre pelo povo é que a aproximação da rainha com Egisto simboliza a ruptura com os laços familiares anteriores como objeto de legitimidade do exercício do poder. Durante o banho Clitemenestra assassinou seu marido em uma cena de grande dramaticidade:

Agamêmnon. Ómoi! Um golpe certo golpeou-me dentro.
 Coro. Silêncio! Quem grita ferido de golpe certo?
 Agamêmnon. Ómoi! Outra vez outro golpe me atingiu.
 (vv. 1344 – 1345)

A irreversibilidade da morte somada com a quebra da estrutura familiar eleva o trágico por haver uma impossibilidade de se agir diante da morte de um indivíduo consagrado pelo povo. A partir desse ponto uma série de questões são feitas: a justiça por Ifigênia foi feita sangue com sangue? Como se portarão os herdeiros de Argos? Como fica o destino dessa *pólis*?

2.5.2 Coéforas

A segunda parte da trilogia da Oresteia tem seu início marcado pelo ritmo fúnebre. Orestes reza a Hermes, deus vigia dos pátrios poderes. Isso porque Orestes, ao ver a família sendo arrasada pela mãe, o primeiro ser nutridor do seu ser, entra em um conflito interno indissolúvel pelo uso de um conforto racional já que este lhe seria impossível.

Orestes então encontra sua irmã, Electra, durante o velório (Orestes estava proibido de comparecer, mas vai mesmo assim disfarçado) e passa a pensar em um futuro em que ambos estejam no centro do poder.

Orestes. Zeus. Zeus, sê testemunha desta situação,
 Vê a prole órfã da águia, quando o pai
 Morreu nos enlances e nas espirais
 De medonha víbora e a fome jejuna
 Oprime os órfãos, não ainda capazes
 De trazer ao ninho a preia paterna.
 (vv. 246 – 251).

Agamêmnon era adorado pelo seu povo porque ele representava o rei justiceiro, fez de sua palavra de que sairia vitorioso da guerra, uma verdade factual. A quebra da entidade familiar, representa para Orestes o abandono precoce, no sentido de que fora abandonado tanto pelo seu pai como pela sua mãe vivendo em um ambiente sem sustentação emocional. O tempo que se transcorreu entre pai e filho não foi suficiente para aprender a areté de seu pai virtuoso em batalha.

Daí acomete a Orestes pensar em formas de fazer justiça pelo pai. Nesse momento Orestes tem a opção de resignar-se ou de agir, mas sem saber como, pois a primeira alternativa que lhe ocorre - derramar sangue por sangue - implica o matricídio. Édipo e Orestes estão quase que em oposto na mitologia grega nesse aspecto. O que existe de trágico em Orestes, até esse ponto, parece ser esse um dos conflitos mais perturbadores para um filho, ter que praticar a morte da própria mãe, seu conflito de carne não é o amor pela mãe, é a necessidade de matá-la.

Depois de dialogar com sua irmã, Electra, tem um sonho em que Apolo recomenda o matricídio em nome da acertada justiça. A poética desse trecho é um arripio poético muito bem delimitado:

Orestes: Suplico à terra e ao Túmulo paterno
que este sonho me seja portador de remate.
Interpreto-o de modo a ser congruente:
se surgiu do mesmo lugar que eu
a serpente e enfaixada como criança
abocanhava o seio que me nutriu
E mesclou leite a coágulos de sangue,
E ela apavorada pranteava este mal,
Porque nutriu hórrido prodígio, deve
Ter morte violenta e tornado serpente
Eu mato-a – como conta este sonho.
(vv. 540- 550)

O drama tão envolvente e com imagens tão orgânicas e cheia de fluidos que podem causar tanta repulsa quanto fascínio em quem vê, coloca a tônica teatral em patamares muito elevados para a sensibilidade da plateia bêbada que via sob uma vestimenta fantasmagórica máscaras que ressoavam graves em um espaço teatral feito para expandir o som com vigor.

A partir da interpretação dos sonhos sabemos que a serpente é o símbolo das impulsões sexuais ou de ameaça do inconsciente (Freud, 2018, p.329) enquanto que o seio materno é o símbolo por excelência da nutrição e vulnerabilidade (Freud, 2018, p.194). O sonho em análise expressa um conflito edípico não resolvido (Freud, 2018). A criança deseja a nutrição exclusiva, mas acaba por dividir o seio materno com uma serpente que polui o leite com coágulos de sangue. O rebento então passa a desejar a eliminação da mãe por frustração emocional, a figura materna se distanciou do cuidado em formar Orestes, há um monstro, a serpente. Além disso, a mãe também deverá ser superada como figura de acompanhamento pedagógico por morte violenta.

Seguindo a previsão Oracular de Apolo, o nosso ponto máximo é quando Orestes tem o diálogo com sua mãe na hora do matricídio, em que a mãe faz uma revelação inesperada.

Clítemenestra: Parece-te, filho, que matarás a mãe?
Orestes: Tu, não eu, a ti mesma te matarás.

Cl. Cuidado com rancorosas cadelas da mãe.
 Or. E as do pai, como as evito, omito aqui?
 Cl. Parece que em vão gemo viva junto a tumba.
 Or. O destino do pai determina tua morte.
 (vv. 923-930).

O matricídio cometido por Orestes desencadeia uma maldição inevitável: sua existência passa a ser regida pelo sangue derramado de Clitemnestra. A partir desse instante, ele é perseguido pelas Erínies — divindades ctônicas nascidas do útero primordial de Nix, a Noite — que personificam a força implacável da culpa ancestral. Essas entidades arcaicas, verdadeiras cadelas de caça do inconsciente, não se limitam a punir o gesto em si, mas investem contra a consciência do ato, convertendo a *psiquê* de Orestes num campo de batalha onde o remorso e a angústia existencial adquirem forma divina.

Egisto havia morrido anteriormente a Clitemnestra, então o palácio passou a ser entendido como um espaço limpo sem a presença de ambos. Orestes faz discurso em homenagem à justiça (*Dika: DIòs KórA*), mas passa a ficar cada vez mais perturbado pelas dores que as Erínies fazem em sua *psiquê*.



Bouguereau, 1862. Tinta a óleo, Tela. O remorso de Orestes. Chrysler Art Museum. EUA

2.5.3 Eumênides

A terceira e última parte da trilogia de Orestes é o ponto culminante onde seu aspecto normativo se manifesta de forma mais evidente e seu aspecto jurídico é aprofundado. Por essa razão, essa parte merece ser analisada com uma atenção ainda mais minuciosa e detalhada. Os argumentos e as palavras desenvolvidos poeticamente aqui estão carregados de simbolismos e significados ocultos que se destacam conforme os elementos prévios sobre mito são fundamentais para uma leitura mais atenta.

Neste momento do mito, surge a expectativa de superação da violência transgeracional. O desenrolar da trama da família dos Atridas e o processo judicial que se formará são indispensáveis para que essa expectativa de justiça se concretize. O fim da trilogia tem início de maneira impactante, a pitonisa de Apolo entra em cena proclamando a primeira adivinha, Gaia, a Terra. Esse momento também revela o desejo de exprimir e resolver as problemáticas do mito de maneira profunda.

Prólogo.
 Primeiro dos Deuses nesta prece venero
 Terra, primeira adivinha. Dela provém
 Têmis, essa após a mãe sentava-se neste
 oráculo, como contam. No terceiro sorteio,
 porque ela anuiu, e não por violência,
 outra Titânida filha da Terra teve assento,
 Febe, e essa o doa, natalícia dádiva,
 a Febo. Ele tem de Febe o cognome.
 Deixou a lagoa e o penhasco délio,
 aportou nas costas navegáveis de Palas
 e veio a esta terra e sede do Parnaso.
 (vv.1-11).

Até então, várias das história dos deuses também foram marcadas pelo uso de algum tipo de violência. Essa violência não é uma violência gratuita, mas uma violência substancial, para se alcançar o poder e domínio do cosmo. Nesse trecho em que a pitonisa de Apolo em Delfos fala na encosta do monte Parnaso, é revelado um aspecto muito preponderante da cultura helênica - a superação de gerações que até então estavam bem consolidadas na organização social e sua substituição por outra geração com novas instituições e com outros agentes no poder não necessariamente pela violência⁴³.

⁴³ A mitologia grega é profundamente estruturada por conflitos geracionais, que ocorrem tanto no âmbito familiar quanto na sucessão de classes divinas. Essa dinâmica é particularmente visível na *Teogonia* de Hesíodo, que narra uma sequência evolutiva de poder: inicialmente, a geração primitiva estabelece a cosmogonia; em seguida, a primeira geração divina, descendente de Gaia e Urano, consolida o planeta terra; a segunda geração é marcada pelo governo de Cronos, o tempo; e, por fim, a terceira geração impõe a ordem olímpica sob o comando de Zeus. Essa transição entre gerações reflete num discurso de legitimação do poder, o qual é conquistado e mantido não apenas por direito hereditário, mas frequentemente por meio de atos de violência fundadora – como a usurpação, a castração, a guerra –, que servem para justificar a nova ordem como necessária e inevitável. Na Oresteia tem-se a justificativa da legitimidade do poder pelo uso da palavra.

No relato mítico transmitido por Píton, observa-se uma significativa transição de soberania divina: a primazia da Terra (Gaia) é sucedida por Têmis, deusa da justiça divina, que por sua vez cede voluntariamente seu lugar à titânide Febe, divindade lunar associada à profecia. Este processo culmina com Febe transferindo seus dons proféticos a Febo (Apolo) - a manifestação solar do princípio oracular, posteriormente venerado como Apolo, ou ainda, Lóxias, nos ritos délficos.

Se a passagem da organização cosmológica na teogonia de Hesíodo é tratada como um processo de sub julgamento por atos de violência, em grande medida a violência dos deuses machos, o processo profético, aquele que enxerga o devir-ser é marcado pela anuência, doação e incremento de dádiva até chegar em Apolo, deus efebo, que também abençoa uma forma feminina para que faça as revelações do *lógos* a humanidade. O aspecto entre fêmea-fêmea-fêmea-macho-fêmea aqui é relevante porque ele demonstra que a intelectualidade profética tem seu espaço demarcado majoritariamente pela feminilidade em ser capaz de predizer, através da sede oracular lógica, a resolução de problemas de classe por um processo de poder pacífico. Essa demarcação é relevante para uma leitura completa em que será marcada, mas não exclusivamente, o poder feminino da peça. Em continuidade a este trecho continuou dizendo a Pitonisa que:

Zeus o torna pleno de divina arte
e põe quarto adivinho no trono,
e Lóxias é profeta de Zeus Pai.
Por esses Deuses, prelúdio a prece.
Palas Pronaia precede no preito (vv. 17-21).

Nesta parte é quando podemos enxergar que a geração atual de deuses que organizam o cosmos, a geração de Zeus, manterá seu status fundamentalmente por outros aspectos que não tão apenas pela violência. Já existe nas falas proféticas da Pitonisa um aspecto muito forte de como a palavra se sobressairá como o aspecto fundante mais elevado que qualquer outro na jornada que se segue. Repito porque é necessário lembrar, não é possível afirmar que será o único aspecto, mas, é possível inferir que será essa palavra elaborada que decidirá por meio da inclinação dos ouvintes a concordância da decisão do que foi dito sobre o caso.

Dêem-me hoje lograr a melhor entrada
que antes. Se há gregos presentes,
venham, segundo sorteio, como sói ser.
Vaticínio como Deus vai conduzindo (vv.. 30-33).

Píton, encantadora, de língua bifurcada atrás da máscara, sabe como entreter. Em *Eumênides* não há um párodo⁴⁴ de início, mas um prólogo, é a pitonisa que inicia a peça como

⁴⁴ A tragédia é subdividida em muitas partes, convencionou-se chamar de “párodo” o longo e magnífico canto coral que abre a trilogia (Torrano, 2018, p.23)

um excelente exemplo de como a linguagem oracular lógica se perfaz indispensável na cultura grega. Como recurso para captar a atenção dos presentes, ela cria um silogismo lógico para afirmar a presença e valorar o significado em fazer parte do que o povo grego irá testemunhar. Um feito divino passível de ser repetido pelo público será visto e escutado com os próprios olhos.

Ademais, a pitonisa contextualiza, como um resumo dos eventos anteriores, a quanto anda a situação de Orestes face ao pensamento e aos acontecimentos que o levaram ao ponto presente. Ela faz uma apresentação parcial exaltando as qualidades de Apolo, a natureza cruel das Erínies e Orestes como um sofredor (34-63), ou seja, ela faz um relatório sobre o caso. Por fim, adiciona a relação medicinal em ser uma adivinha de Apolo e porque este deus estava tão presente nos palácios gregos: ele era um purificador de almas, de ideias.

Do porvir cuide Apolo magniforte,
ele mesmo senhor deste palácio:
é médico-adivinho, intérprete de signos
e purificador de alheios palácios (vv. 60-64).

Esses são os aspectos mais notáveis da pitonisa que valem a pena destacar, pois, eles colocam a Oresteia em um contexto de percepção mitológica maior do que aquele que já estava estabelecido. É com esse relatório do caso que se tem notícias sobre os fatos que envolvem a situação de Orestes. Não há como não permanecer de outra maneira a não ser em transe com a ajuda do vinho nas cenas que estão diante do público.

Logo em seguida, Orestes súplica a Apolo pela sua proteção (vv. 85-87). Febo então faz sua primeira fala, assegurando que estará ao lado de Orestes. Adverte-o, porém, sobre a necessidade de coragem, pois as Fúrias o perseguirão até que se liberte de seu tormento. Para isso, Orestes deve:

Quando chegares a cidade de Palas
súplica abraçado no antigo ícone.
Lá com juízes disto e com palavras
encantatórias descobriremos meios de livrar-te para sempre desses males,
pois eu te persuadi a matar a mãe (vv. 80-84).

Em seguida o fantasma de Clitemnestra, em conjunto com o coro das Erínies, dão início a seu lamento no sentido de invocar um ressentimento. Acompanhada das Erínies, Clitemnestra que se julgou como alguém que agiu no uso legítimo da justiça, apresenta um problema de ordem teológica e de entendimento do mito: ela deseja vingança pela sua morte.

O Coro aqui é um coro de Erínies, como então, sabido que o coro representa o povo, e o povo não partilhava simpatia pelas Erínies, como ele poderia ser um elemento de contrassenso nessa estrutura mitológica? A representação dos deuses, uns olímpicos, outros ctônios, vindos da terra, correspondem a que tipo de intervenção no imaginário e na sociedade

grega? As respostas merecem um aparato filosófico e parecem ser dadas de maneira satisfatória pelo estudo do tradutor da edição escolhida.

Doravante, a oposição feita de repulsa de exclusão recíprocas entre Apolo e Erínies substitui a harmonia entre Deuses olímpicos e ctônios exemplificada na tranquila sucessão do trono mântico. Essa oposição se desenvolve no plano mítico, como um problema teológico, a saber, o da relação entre as naturezas antiéticas dos Deuses Apolo e Erínies; e no plano social, como um problema político, a saber, o da relação entre as contrapostas concepções de direito e de justiça reivindicadas por esses Deuses antinômicos. 2) A antinomia entre Apolo e Erínies, por sua vez, se desdobra como oposição entre Deuses “novos” e “antigos”, o que no plano mítico e teológico implica problemas das diversas temporalidades divinas e humanas, e o plano social e político implica diversas questões relativas à justiça e a distribuição do poder. 3) (...) No drama trágico, o desenvolvimento da ação e as reflexões que sobre ele o coro faz em diversos momentos expõe um sistema de imagens e de noções míticas no qual se vê a mesma dinâmica descrita na teoria platônica do conhecimento e suas implícitas ontologia e concepção de verdade. Tendo em vista as semelhanças estruturais e equivalências funcionais observáveis entre o sistema de imagens e de noções próprias da tragédia e o do discurso filosófico, podem-se esperar semelhanças e equivalências entre os tipos de equívocos a que estão sujeitas tanto a noção mítica de ‘Deus(es)’ (*Theoi*) quanto a noção filosófica de *eîdos*, *idéa*. (Torrano, 2013, p. 16).

Nessa perspectiva, a Oresteia também vai ao encontro com um sentido latente produzido pela tragédia, ao menos nos tempos de hoje, seu significado então não é revelado de imediato, mas é facilitado quando sabemos o momento histórico que foi escrita, como veremos. Os deuses podem ser lidos sem a intervenção do religiosismo e passam a serem lidos de acordo com o fenômeno arquétipo que eles representam. Dessa maneira não há deuses falando diretamente na tragédia. Quando as Erínies discursam é a vingança que elabora; Apolo fala, é a lógica que se comunica; quando a deusa se pronunciará e julgará, é a própria sabedoria que resolve a situação.

CAPÍTULO III – O voo da coruja de Palas-Athena

Em seguida, a história retorna com o párodo das Erínies. elas indicam haver uma quebra do contrato social já firmado por elas e o povo grego a muito tempo. No párodo nós conseguimos enxergar que a razão existencial dessa força de sua natureza ctônica, ou seja, profundamente oriunda do centro da terra, está ameaçada

3.1 Párodo

. Como é natural de se esperar da Vingança, as Erínies não descansam, não perdem o sono em sua contenda, elas apresentam uma antítese que paulatinamente se contrapõe a lógica de Apolo que apontou o vetor justo a Orestes em cometer o matricídio.

(Er)Adivinho, poluíste o íntimo lar,
compelido só por ti, convocado só por ti,
além da lei dos Deuses honrando mortais
e arruinando antigas partilhas.

Isso me ofende e não o livrará,
nem fugido sob a terra será livre,
conspurado irá ele mesmo a outro
poluidor de quem será pasto (vv.169 - 176).

3.2 Primeiro episódio

O primeiro episódio da tragédia é marcado pelo diálogo entre Apolo e o coro das Erínies.(179-224) É aqui que temos contato com um jogo de perguntas e respostas, um diálogo muito bem estruturado. No mito está bem estabelecido que não haverá qualquer debate em torno da negação quanto ao fato de que Clitemnestra matou Agamenon, mas uma discussão sobre a justiça de praticar tais atos como uma entrega daquilo que é devido⁴⁵.

Neste diálogo a dualidade entre os deuses Ctônios e Olímpicos passa a ser estendida e as diferenças são enormes. Passamos a compreender como os Olímpicos oferecem um panorama inventivo que dá uma nova roupagem às antigas instituições e razões pelas suas prerrogativas dêiticas de exercerem o poder no imaginário religioso do povo grego. No diálogo em questão, há um ponto que salta os olhos e que nos dá pistas sobre a utilização da prevalência da palavra. Após Apolo demandar que as Erínies se afastem do palácio, portanto de Orestes, as Vinganças dizem:

(Er): Não largarei jamais aquele homem.
(Ap): Persegue então e multiplica tua fadiga.
(Er): Não cortes meus privilégios com palavra.
(Ap): Nem aceitaria ter privilégios teus.
(Er): Grande te dizes junto ao trono de Zeus.

⁴⁵ Essa interpretação vai ao encontro com um dos conceitos aristotélicos de justiça. Ética a Nicômaco, 1129a-b.

Eu perseguirei justiça para este homem,
 sangue materno chama e dou-lhe caça.
 (Ap) Eu acudirei e defenderei o suplicante.
 Terrível se torna entre mortais e Deuses
 a ira do suplicante se adrede o traio (vv. 225 - 234).

Afinal, há de se pensar, qual privilégio a palavra da Lógica ameaça a Vingança? As Erínies representam vício da vingança, do ressentimento que não livra a consciência e acompanha o indivíduo que acredita estar agindo em desacordo com a justiça, por mais que lei ou princípio de lei diga o contrário. A prática de elaborar a justiça – no sentido de debater coletivamente o que se fará adiante – retirará o "privilégio" da punição exercida por meios privados de um grupo. Essa função punitiva passará então a ser realizada pela coletividade, que neste contexto específico se materializa no povo ateniense. Chega o momento que Orestes passa a falar e ele clama pela jurisdição da deusa Palas-Athena.

(Or): Soberana Atena, por ordem de Lóxias
 venho. Recebe propícia o perseguido
 não conspurcado, nem sem pureza na mão,
 mas perdida a poluência já desgastada
 nas casas e caminhos de outros mortais.
 Por igual transporto terra e mar,
 fiel ao comando oracular de Lóxias,
 chego a teu templo e imagem, ó Deusa
 Aqui aguardo e espero termo de Justiça (235 - 243).

O que Orestes faz é demandar da instituição correta o seu julgamento. É feito o endereçamento e delimitado a causa de pedir daquela jurisdição responsável.

3.3 Epipárodos

(Er) Eia! Isto é claro vestígio do homem
 Segui indícios de tácita denúncia:
 como o cão a uma corça ferida
 investigamos por sangue e salpicos.
 Com muitas fadigas exaustivas arfa
 o peito, por toda a terra campeei,
 além do mar a voar sem asas
 persegui mais veloz que naves.
 E agora ei-lo aqui algures oculto,
 olor de sangue humano me sorri (243- 253).

O Epipárodos⁴⁶ das Erínies constitui o momento privilegiado em que estas divindades ctônicas externalizam seus remorsos e projetam imagens de agonia e terror perante o público. Esta cena estabelece um contraste fundamental entre as Erínies - representantes da justiça arcaica e sanguinária - e Palas-Athena, personificação da razão jurídica emergente. Nos versos analisados, observa-se uma dinâmica processual peculiar: as Erínies conduzem sua

⁴⁶ Jaa Torrano em seu texto não deixa essa palavra em itálico, mas seu significado parece ser o momento da peça entre o primeiro e segundo episódio.

investigação através da colheita de vestígios sanguíneos, método que revela uma profunda contradição no sistema probatório, já que, enquanto o processo jurídico convencional exige a conexão lógica entre evidências e veredicto, para as divindades da vingança tal exigência é irrelevante - Orestes já se encontra moralmente condenado, e seu prolongado sofrimento basta como prova inexorável de sua culpa.

O epipárodo contém assim o forte contraste de a prece a Atena ter por consequência a irruptiva epifania de Erínies que proclamam a força de sua terrífica justiça e por isso mesmo de sua horrenda vitória. (E. 244-533). Essas palavras das Erínies negam por completo a declaração de resgatada pureza de Orestes: se elas farejam o sangue e assim o descobrem antes mesmo de vê-lo, não se sustenta nenhuma asseveração de pureza. Essa certeza, que essa descoberta lhes dá, leva-as a adiantar que não é possível submeter a julgamento esse delinquente, cuja pena por matricídio com toda a gana desde já se encarrega de fazê-lo cumprir (E. 254-68). As palavras das Erínies concluem com a predição que Orestes verá cumprir-se a justiça de Hades, punitiva dos delitos contra o Deus, o hóspede e os pais. Ainda que a predição não se cumpra e Orestes não veja a execução dessa justiça penal dos inferos, a proclamação dessa justiça penal dos inferos constitui uma doutrina associada à função exercida pelas Erínies. Torrano, 2013, p.30.

3.4 Segundo Episódio

No segundo episódio somos levados a compreender a natureza pessoal de Orestes. Como membro de uma elite grega, o esperado é que ele seja um indivíduo marcado pela recepção da Paideia grega, um indivíduo de *areté*, virtude pela excelência. Dessa maneira ele logo destaca o seu maior aprendizado, fazer uso da palavra pela retórica.

(Or) Eu, instruído entre males, conheço
bem cada ocasião, e quando é justo
falar e também calar. Nesta situação
o sábio mestre ordenou que eu fale (vv. 276 - 279).

O mestre em questão é o próprio Deus Apolo que instrui Orestes ao longo do processo como se fosse seu advogado. O preparo para a retórica é tido como uma das fases essenciais da educação dos que estivessem nas camadas menos populares entre os indivíduos do *genos*⁴⁷ grego. Ésquilo precedeu historicamente a consolidação das instituições filosóficas atenienses (como a Academia platônica ou o Liceu aristotélico), situando-se num período em que a prática retórica ainda não havia sido sistematizada. Contudo, mesmo antes da atuação dos sofistas - que posteriormente desenvolveriam técnicas formais de argumentação -, a tradição poética trágica já demonstrava notável capacidade de construção argumentativa. Como atesta a obra de Ésquilo, os poetas trágicos dominavam sofisticados recursos de persuasão, organizando discursos tanto para defesa quanto para ataque, conforme posteriormente analisaria Aristóteles em sua Poética. Essa retórica pré-sistemática, embora não acompanhe o

⁴⁷ Aqui entendido como (γένος), linhagem familiar.

método como a dos tratados clássicos, revela-se particularmente eficaz em sua função dramática e persuasiva. A retórica não tinha unicamente a função jurídica como seu escopo de estudo, mas, logo no início dos livros sobre retórica, aqui em especial de Aristóteles, conseguimos ver uma grande afinidade desse tipo de estudo com a seara jurídica.

Apesar da retórica poder ser exercida ao acaso, ou pela prática, Orestes não poderá agir sem um preparo específico diante o tribunal que se formará, o Areópago, sua posição frente à sociedade, a de ser um modelo elevado para seu povo, e sua situação de réu não permitem. Por conseguinte, o teor poético sugere que ele teve aulas de metodologia de retórica quando diz:

(Or) Agora com lábios puros e palavra fausta
peço a Atena soberana desta região
socorrer-me: conquistará sem lança
a mim mesmo, a terra do povo argivo,
fiel por justiça, para sempre aliado (vv. 287-291).

Os termos “lábios puros”, “palavra fausta”, transpõem de forma poética a ideia de que Orestes não abdicou de aprender retórica e de seu uso de maneira solene. É altamente provável que, a partir das características da narrativa mitológica, Orestes estivesse em um primeiro momento, em divergência com a ideia que Platão também tinha sobre a retórica em debate com Górgias, um sofista.

Sócrates: Pois bem, Górgias, ela (a retórica) me parece ser uma atividade que não é arte, apropriada a uma alma dada a conjecturas, corajosa e naturalmente prodigiosa para se relacionar com os homens; o seu cerne, eu denomino adulação. Dessa atividade, presumo que haja inúmeras partes, e uma delas é a culinária, que parece ser arte, mas, conforme meu argumento, não é arte, mas experiência e rotina. Conto também como partes suas a retórica, a indumentária e a sofística, quatro partes relativas a quatro coisas (Górgias, 467 a-b.).

Na tentativa de conceituar a retórica, Platão joga luzes em seus aspectos negativos, encontrando seu princípio fundamental na adulação, que se perfaz a partir da expertise e da utilização conforme a necessidade de se dizer o que o interlocutor quer escutar. Dessa maneira, Platão compreende que a retórica deve ser posta como uma vertente da aparência do que se diz para a criação de um entendimento falso sobre aquilo que se discute, logo a retórica faz parte do estudo que se utiliza dos aspectos que se utilizam de subterfúgios que provoquem mais emoções, como a indumentária e a sofística, para gerar uma sensação de plenitude e verdade, de uma natureza enganadora.

Mas, de um todo, Platão também nos é útil para entender algo muito presente na Oresteia quando elabora a ideia de que legislação e justiça estão interligadas, mas não correspondem ao mesmo fenômeno (Górgias, 464-c). Na tragédia de Orestes, o que se discute em exaustão entre os personagens, o tempo todo, é exatamente a aproximação que legislação

(aqui entendida como direito) deve haver com justiça, um valor muito maior, em que as leis e seus pronunciamentos devem se corresponder.

Orestes, ao anunciar seus lábios puros e a palavra fausta, diferentemente do que Platão planejava para a elaboração dos discursos, demonstra sua vontade de convencimento pela narrativa da verdade jurídica utilizando preponderantemente *πάθος*⁴⁸. Nesse segundo episódio o que conseguimos observar é essa ideia incipiente da palavra poética que se direciona na salvação do personagem.

3.5 Primeiro Estásimo⁴⁹

Direito e justiça são centrais na mitologia da Oresteia. Em suma, todos pensam e defendem estar agindo de acordo com a Justiça. As Fúrias não são uma exceção, elas são, na verdade, a ideia de justiça mais imediata que costumamos ter, como se a justiça fosse uma reciprocidade das ações entre sujeitos ativos e passivos de ações correlatas. Elas atuam no sentido de trazer punições a Orestes tentando convencê-lo de que o sofrimento que elas entregam ao indivíduo é devido. Diz o coro:

(Co) Nem Apolo nem a poderosa Atena
te defenderá e abandonado errarás
sem saber ter alegria alguma no espírito,
exangue repasto de Numes e sombra.
Nem responderes e rejeitas as palavras,
vítima nutrida e consagrada a mim?
Vivo és meu pasto, não imolado em altar,
e ouvirás como hino este teu cadeado (vv.299 - 306).

A natureza predatória das Erínies transcende sua função meramente punitiva, revelando uma contradição fundamental no conceito de justiça como retribuição simétrica. Se a justiça se limitasse a devolver "na mesma medida" o mal praticado, tal mecanismo não faria senão perpetuar e ampliar a cadeia de injustiças. As divindades ctônicas almejam a morte de Orestes como forma de restauração de um suposto estado anterior - porém, qual estado primordial seria esse, se tanto mãe quanto filho originalmente viviam, e após o matricídio só restaria o filicídio como "solução"? A falácia lógica promovida pelas Erínies reside precisamente nessa circularidade vazia: sua obsessão pela forma exterior da justiça (a vingança como espetáculo) as cega para as contradições inerentes ao próprio princípio retributivo que professam.

(Co) Eia! Ainda enlacemos o coro

⁴⁸ Conforme Aristóteles, as emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer. Retórica, II, 1378a.

⁴⁹ Momento da tragédia em que cada uma das odes (um poema lírico) é cantada pelo coro, entre dois episódios.

que decidimos revelar
 a nossa Musa Hedionda
 e como nosso bando
 atribui o lote a cada homem.
 Cremos ser retas justiceiras:
 nossa cólera não agride
 quem traz mãos puras
 e sem danos vive a vida.
 Quem, delinuiu como este aqui
 e esconde mãos sangrentas,
 contra esse nos revelamos
 testemunhas retas dos mortos
 por fim punitivas do sangue (vv.307 - 302).

A prima vista, o povo, a quem o coro das Erínies parece refletir, pode pensar na justiça como uma repetição de ato, ou seja, ver morto aquele que mata de pronta maneira, mesmo sem julgamento apropriado. Essa percepção é notadamente intensificada no momento em que as Erínias articulam sua proposta a partir de sua característica vinculada ao negrume noturno, metaforizando um estado de cegueira, em que, se torna impossível discernir e utilizar os instrumentos adequados para uma ação realizada em congruência com a virtude.

(Co) A interveniente Parte
 urdiu este lote perpétuo;
 perseguiu mortais
 acometidos de estultícies
 perpetradas contra os seus
 até que sob a terra
 se vá, morto mas
 não por demais livre (vv.334 - 340).

3.6 Terceiro Episódio

Ésquilo parece querer preparar seu público o máximo possível para a chegada da Deusa Palas-Athenas. O coro das Erínies pode representar diretamente a voz do povo, mas a voz da deusa Palas-Athenas é a voz da cidade-estado, por isso, diferentemente da ideia de que na ágora todos os cidadãos falavam, no teatro, todos falavam e também ouviam.

Atenas: De longe ouvi a voz do clamor
 no Escamandro ao apossar-me
 de terras que os chefes e reis aqueus
 para sempre me atribuíram inteira,
 grande espólio conquistado por lança,
 dom escolhido para os filhos de Teseu (vv.. 397 - 402).

Nesse início, em termos retóricos, o que podemos verificar é a formação por parte da deusa do seu auditório. Na formação do seu auditório, Palas-Athenas se apresenta como a Deusa escolhida por parte dos reis aqueus, que conquistaram aquela região por fruto da lança. Ademais, Palas-Athena também faz referência a seu herói que efetivamente, (ao menos em termos poéticos) funda a cidade, Teseu, o assassino do Minotauro. Sinteticamente, o mito de

Teseu constitui uma narrativa fundacional do imaginário ateniense, na medida em que o episódio do Labirinto simboliza a superação de uma condição histórica de submissão. A tradição mitológica revela como a cidade mãe da democracia se percebia enquanto comunidade obrigada a oferecer periodicamente seus jovens nobres como tributo à besta minóica - prática que Teseu interrompe ao derrotar o Minotauro, transformando-se assim em emblema da autonomia política ateniense. Em comum com a Oresteia, Teseu e Orestes partilham do protetorado da deusa para pôr fim a uma situação que parecia até então, sem fim. Continua a Deusa:

At: De lá vim com infatigável pé,
sem asas, vibrando o seio da égide,
atrelado este veículo fortes corcéis.
Ao ver este bando novo na terra
não temo, meus olhos porém pasmem.
Quem sois? Falo em comum a todos,
a este forasteiro junto a meu ícone
e a vós, símeis a nenhum ser vivo
nem avistadas por Deuses entre Deusas
nem parecidas às formas mortais (vv. 403 – 412).

Nessa passagem, Palas-Atena reafirma seus atributos divinos mais distintivos. Ao evocar a imagem do “pé infatigável, sem asas, vibrando o seio da égide atrelado a este veículo e fortes corcéis”, a deusa não apenas reitera sua simbologia, mas também reconfigura sua iconografia com outras divindades olímpicas. Estabelece, assim, um diálogo mito político explícito com Poseidon – de quem se distingue pela vitória na disputa pela *pólis* até então chamada de Cecrópia e que mais tarde passa a ser chamada de Atenas, decidida por meio de uma assembleia de cidadãos – e com Hermes, com quem atua em conjunto dêitico, ainda que de forma assimétrica. É notável, contudo, o seu protagonismo operativo no ciclo dos mitos de Perseu, um herói de sua cidade. É Palas-Athena quem orchestra e possibilita a decapitação de Medusa, permitindo que a cabeça da górgona seja subsequentemente afixada em sua égide, transformando-a em um recurso plenamente reconhecido como seu – é simultaneamente seu troféu, armamento e emblema de soberania divina para aqueles que ousarem a desafiar.

Nenhuma outra deusa, apesar de muitas delas também terem sido formadoras de heróis, formou tantos quanto Palas-Atena. Odisseu, Teseu, Perseu e Orestes, todos têm em comum o reflexo de sua deusa protetora. Se a deusa corresponde ao arquétipo da astúcia, da retórica e da guerra estratégica, seus heróis também incorporam essas qualidades, não sem motivo, finaliza sua primeira fala iniciando um diálogo com as Erínies no seguinte sentido:

(At) Mas vituperar o próximo sem motivo
afasta-se do justo e repugna a lei (vv. 413 - 414).

A deusa está condenando a ação sem um bom fundamento principiológico, sem o uso da razão e da reflexão da ação. Nessa avaliação a ação individualizada do herói em linguagem mitológica, mas do cidadão na linguagem comum, é um ato conforme a revelação de suas palavras como um norma a ser cumprida. Isso quer dizer que nessa fala exordial, Palas-Athenas deixa claro em palavras suas qualificações iniciais em torno do conflito entre lei e princípios de justiça e já rejeita qualquer hipótese de que esteja ali sem ser convidada⁵⁰, ou por força do status de autoridade. Desse modo começamos a compreender a natureza dos julgamentos:

Não obstante, é absurdo descartar o processo judicial ateniense, ou qualquer outro processo judicial grego, como “pura arbitrariedade”, relegar a *isonomia* ao reino da retórica vazia. As comunidades gregas clássicas teriam se destruído mutuamente muito antes que Felipe e Alexandre fizessem cair o pano sobre a cidade-Estado. Elas não eram comunidades utópicas, nem tampouco vítimas da pura arbitrariedade, capricho e anarquia. Sob as melhores condições, praticavam os princípios do domínio da lei e da igualdade de todos diante dela, tanto quanto podiam esperar, embora sempre colocando o cidadão acima de todos os outros homens nesses dois aspectos (Finley, 2019, p. 97).

Como instrumento pedagógico para a plateia, a tragédia observada foi um meio fundamental para a defesa de como o sistema judicial grego, mais especificamente o ateniense, se posicionava contra críticas reducionistas que o classificava como arbitrário ou meramente retórico em seu sentido negativo. A funcionalidade das instituições atenienses eram muito bem estruturadas, a existência de princípios e técnicas jurídicas que foram se desenvolvendo paulatinamente e a contextualização histórica e poética abrem margem para a inventividade contínua dos sistemas jurídicos ateniense e de qualquer outro que dele se nutre como um processo permanente de aperfeiçoamento⁵¹.

Há de se reconhecer limitações do sistema jurídico ateniense. De um lado, a universalidade que não era exatamente tão universal, ela excluía deliberadamente não cidadãos, porém, isso não é razão suficiente para sua desqualificação. As Cidades-estados gregas não eram utópicas, tampouco uma zona sem controle algum. As *poleis* operavam em um equilíbrio entre o idealismo e o realismo onde a lei era cultuada e, mais ainda, a Justiça era divina e entregue por meio da retórica, por isso a filha de Zeus também entra em diálogo com elas:

(Co) Breve saberás tudo, filha de Zeus.
Nós somos as filhas da Noite eterna

⁵⁰ Aqui no sentido de evitar que seja a juíza natural do caso, entretanto não entendida com todos os fundamentos modernos que este princípio suscita, como ser pré-constituída, imparcial e legalmente competente, mas, tão somente constituída por suas habilidades julgadoras por meio da persuasão.

⁵¹ Segundo Platão, as leis seriam criadas por um legislador sábio que imita a ordem divina, Leis IV, 713e-714a. Ademais, as leis têm função pedagógica e devem educar para a virtude não podendo ser apenas punitivas, Leis I, 643d.

Imprecações nas moradias subterrâneas.
 (At) Agora conheço estirpe e nome próprio.
 (Co) Logo saberás quais as minhas honras.
 (At) Saberias se fosse dita clara palavra.
 (Co) expulsamos de casa os homicidas.
 (At) E para quem mata onde finda a fuga?
 (Co) Onde não se costuma nunca ter alegria.
 (At) Gritando pões este homem em tal fuga?
 (Co) teve a ousadia de massacrar a mãe
 (At) mas por coerção ou temor de alguém?
 (Co) Onde tal aguilhão que mate mãe?
 (At) Presentes os dois metade é que fala?
 (Co) Não aceitaria juramento, não quer fazê-lo.
 (At) Queres parecer justo mais do que ser?
 (Co) Como? Explica! Não sem saber és tu.
 (At) Com juramentos, digo, injustos não vencem.
 (Co) Mas submete a exame e dá reta sentença.
 (At) Confiaríeis a mim o termo da causa?
 (Co) Como não? Referentes à mútua estima (vv. 415 - 435).

Como verdadeira "Bruxa das palavras" - analogia que evoca a figura de Hécate como detentora do poder discursivo -, Palas-Athena assume o papel de condutora do debate, ainda que suas intervenções sejam respondidas com novas interrogações. O diálogo, inevitavelmente, converge para uma análise da força gineforme da justiça, articulada através da persuasão retórica. Esta será, portanto, a matriz conceitual que orientará a discussão do caso. Em seu questionamento quanto a aparência, a deusa de olhos glaucos traz consigo a delimitação filosófica do ser em detrimento da aparência. Temos então a organização do tribunal do Areópago tratando da utilização da palavra. Palas-Athena, então, oportuniza a Orestes o uso da palavra, chamando-o a fazer uso da sua defesa.

(At) Que dirás disto por tua vez, forasteiro?
 Fala de tua terra, estirpe e situação,
 depois repele de ti esta reprimenda,
 se com fé na justiça guardas este ícone
 sentado perto de minha lareira,
 suplicante venerável de Íxion.
 Responde-me com clareza a tudo isso (vv. 436 – 442).

Orestes não é um ateniense, mas o seu caso é julgado na *pólis* berço da democracia e esse detalhe mitológico é revelador. Quando associada à tragédia *As Suplicantes*, que aborda de forma pioneira o direito à migração humanitária, temos um forte indício de que a *pólis* ateniense não pode ser reduzida a um modelo de xenofobia pura. Pelo contrário, esses exemplos demonstram que já havia, no imaginário jurídico grego, uma abertura de proteção ao estrangeiro, um princípio que mais tarde é central, mas não absoluto como todo direito fundamental no pensamento ocidental. Orestes será julgado, não é e nem se tornará cidadão.

Além do mito, os fatos históricos corroboram com essa interpretação. A academia de Platão, por exemplo, reunia pensadores de diversas cidades gregas. Se a xenofobia ateniense

fosse tão radical como é suposta no imaginário popular, a troca multi e intercultural jamais teria florescido. O que sabemos, na realidade, é que há uma tensão entre o particularismo da cidadania ateniense e uma receptividade mitigada ao estrangeiro. Assim, a simplificação de que em Atenas não havia a integração do “outro” não merece prosperar. Negar essa complexidade é ignorar tanto a riqueza da cultura grega quanto as raízes clássicas de valores ocidentais fundamentais, como o asilo e a hospitalidade.

Esse é um dos pontos que mostram a audácia de Ésquilo em escrever sobre Orestes. Ser cidadão em Atenas significava necessariamente ser alguém que participava dos cultos da cidade e desta participação deriva a legitimidade dos direitos civis e políticos. Os cultos tinham formas diversas, eles poderiam ser banquetes públicos, festas e até atividades esportivas. A fragmentação dos helenos em um povo diverso e dividido implementou a ideia de que a divindade de uma urbe não poderia proteger os habitantes de outra, a deusa Palas-Athena de Atenas deveria ser diferente da deusa Palas-Athena de Tebas, por exemplo. (Coulanges, 2004)

Nessa medida, quando Ésquilo leva Orestes ao espaço urbano e cultural regido pelo tribunal da deusa Minerva, ele centraliza um desejo comum aos gregos não atenienses, o de encontrar o julgamento justo e persuasivo na maior figura que a deus Palas-Athena pode assumir. A poesia esquiliana centraliza no sentimento grego a ideia de que os atenienses são, portanto, os melhores julgadores dos helenos.

É nesse contexto que Orestes passa então a fazer sua súplica. Ele indica ser um devoto da fé na deusa que julga seu caso. Seu patrono imediato, Apolo, havia orientado Orestes nessa direção. Inicia então apresentando sua agonia de viver com as Erínies ao seu redor, sua origem nobre, a empreitada de seu pai em Ílion e a morte de seu pai quando retornou da guerra. Finda dizendo sobre o papel oracular de Apolo em sua ação de matar sua própria mãe ao, no seu entendimento, viver uma espécie de injustiça se nada fizesse referente a morte de seu pai (vv. 443 - 464).

(Or) Co-autor disso é Lóxias, ao predizer
dores aguilhoantes do coração
se eu nada fizesse aos culpados.
Se agi com justiça ou não, julga-o tu
Entregue a ti, seja como for, acatarei (vv. 465 - 469).

Orestes deixa claro sua virtude em torno da humildade, pede para que sua tese seja acolhida porque enxerga nela o fundamento lógico que a profecia apolínea designou mesmo inexistindo lei que garantisse a legalidade do seu ato. Confirma, por fim, o aspecto de

legitimidade do julgamento realizado pela deusa da sabedoria, que está baseado no pedido e aceite dos envolvidos, acatando seja qual for a sentença.

O terceiro episódio conclui-se com o discurso de Palas-Athena. Ao final de sua fala, a deusa reconhece a complexidade do julgamento que se apresenta, percebendo que a decisão poderá desencadear uma cólera comunitária caso seja proferida por ela de forma unilateral e sem o devido cuidado. Para evitar uma arbitrariedade e conferir legitimidade ao veredito, Palas-Athena institui, como um artifício de segurança, um julgamento coletivo, convocando os cidadãos para compor o tribunal.

(At) Tal é a situação: é difícil para mim
acolher ou despedir sem mover cólera.
Já que a coisa atingiu este ponto
escolho no país juízes de homicídio
irrepreensíveis reverentes ao instituto
juramentado que instituo para sempre.
Vós, convocai testemunhas e indícios,
instrumentos auxiliares da justiça.
Selectos os melhores de meus cidadãos
terei decisão verdadeira desta causa,
sem que injustos violem juramento (vv. 479 - 489).

Este momento crucial, a *Oresteia* oferece a mais profunda reflexão sobre o poder decisório nas democracias antigas. A passagem revela um paradoxo fundamental: mesmo diante da falibilidade popular e da possível injustiça das leis, a aceitação coletiva da decisão institucional adquire caráter de validade. A legitimidade emerge precisamente da estrutura coletiva do tribunal como extensão sagrada de Palas-Athena - a divindade tutelar que encarna a racionalidade jurídica. O drama transcende a mera resolução do caso particular para configurar uma alegoria do processo democrático: um sistema singularmente capaz de mediar conflitos complexos através de mecanismos institucionais, conciliando a demanda por justiça com os riscos inerentes tanto à tirania legalista quanto à vingança privada.

3.7 Segundo Estásimo

No segundo estásimo, que é composto apenas pelo coro das Erínies, o que podemos verificar é o conflito direto entre lei e justiça tomando proporções maiores⁵². As Erínies estão em momento de consternação com o julgamento. Elas anuíram previamente que o julgamento seja feito nos moldes como será feito, pela deusa Atenas que oportuniza que todos falem, mas,

⁵² Respeitar o princípio da justiça e não retaliar o mal com mal, mesmo que no contexto de uma lei injusta foi um dos dilemas de Sócrates condenado à morte. Sócrates argumentou que não fugiria da prisão pois estaria desobedecendo a uma lei injusta e mesmo assim iria corromper a cidade Críton 50a-54d. A solução parece então lutar por leis justas.

como é próprio de sua natureza, não vão aceitar decisão contrária a sua tese de juíza natural que agora ganha novos contornos.

(Co) Eis que subvertem as solentes
leis, ao prevaleceram
a justiça e o dano
deste matricida.
Já este ato conciliará todos
os mortais com a mão leve:
muitas dores de fato
infligidas por filhos esperam
pelos pais em tempo depois

Nenhum rancor destas Loucas
vigias de mortais
perseguirá algum crime,
permitirei toda morte.
Ao proclamar os males do próximo
buscará um junto ao outro
pausa e repouso de aflições;
e vacilantes remédios serão
a inócua medicina do mísero

Ninguém conclame
ferido por infortúnio
movendo esta voz:
“Ó Justiça!
“Ó tronos de Erínies”
Assim um pai ou mãe
recém-sofrido
prantearia o pranto
ao ruir palácio de Justiça (vv. 490 - 516).

Na visão das Erínies, a profecia apolínea não é uma representação da justiça, mas a execução cega de um comando. Em outras palavras, as Erínies tentam demonstrar que a ação de Orestes é um assassinato a mando oracular sem qualquer traço de justiça como é postulado por Apolo, mas, sendo essa ação a demonstração do cumprimento de um mero ritual de sacrifício da unidade familiar. As Erínies tentam subverter as acusações que recebem como se, na verdade, elas fossem melhor habilitadas na arte persuasiva. Em meio acontecimentos que provocam o medo da platéia, a vida de sua mãe pela vida de Orestes tencionam uma solução óbvia para se restabelecer a justiça no tecido social, assim, na visão ctônica das Erínies, os vícios do deus Apolo tensionam a ação que é verdadeiramente inadmissível a unidade familiar grega.

As Erínies defendem que seu método coercitivo é mais ajustado que a própria Justiça para resolver o conflito. Embora elas vejam seu instrumento de vingança como um atributo da verdadeira justiça, esse instrumento se manifesta como uma conduta rígida e imediata. Paradoxalmente, é nesta violência que elas encontram repouso para as aflições causadas pela

injustiça, ainda que isso signifique infligir nova dor e sofrimento perpetuando o ciclo de violências.

Por outro lado, o que vemos com os deuses olímpicos é que a justiça, em seu sentido mais elevado, não é tão somente uma sombra da justiça verdadeira, uma mera aparência, e sim, um exercício que demanda discernimento contextual complexo e que é demonstrado pela utilização da palavra para se tornar uma virtude, um conceito ético⁵³.

Seguem as Erínies dizendo:
 Há onde o terror está bem
 e vigia de pensamentos
 deve permanecer sentado:
 é proveitoso
 ser prudente por coerção
 Que mortal ou cidade
 sem nutrir de temor o coração
 ainda veneraria
 do mesmo modo a Justiça? (vv. 517 - 525).

Uma das grandes diferenças entre as Erínies e Palas-Athena está na escolha de seu caráter pedagógico. Enquanto as Erínies apostam apenas no *phóbos*, na coerção, pelo medo, portanto, em uma negatividade, Palas-Athena apostará na persuasão consciente dos indivíduos para a tomada de suas decisões. Haveria como a Justiça, um valor positivo, ter como expectativa de cumprimento única e exclusivamente o medo? A resposta há de ser negativa. Nesse sentido, Aristóteles identificou que os tiranos usam o medo como instrumento de manutenção de seu poder, mas que a cidade justa está amparada na *philia*, no sentimento de amizade e no bem comum⁵⁴.

O segundo estásimo segue em uma poética obscura, consolidando a atmosfera sombria e primordial das Erínies, filhas da noite. Este é o último momento de escuridão densa na peça, já que o próximo episódio apresentará uma guinada na execução dos elementos trágicos a favor da virtude apolínea.

3.8 Quarto episódio

O quarto episódio é sem dúvida o momento do clímax jurídico da tragédia. É nessa hora que os traços jurídicos mais formais, o tribunal já está formado em um modelo próximo ao que conhecemos como tribunal do júri, acusação e defesa são ouvidos por todos, é feita a

⁵³ A virtude de que fala Aristóteles aqui é apresentada como uma excelência moral e intelectual que permite o ser humano atingir a *eudaimonia*, a felicidade como fim a ser conquistado na vida. Ética a Nicômaco II, 1106b-1107a.

⁵⁴ Política, V, 1313a.

votação e prolatada a sentença. É nesse episódio que Palas-Athena entrega por completo o sentido de sua atuação na contenda, ela inicia o júri dizendo:

(At) Arauto, conclama e contém a multidão;
que a penetrante trombeta tirrena
insuflada pelo sopro de um mortal
mostre a veemente voz à multidão.
Sendo convocado este conselho,
cabe o silêncio, e que toda a cidade
aprenda para sempre minhas leis,
e estes, como decidir a sentença (vv. 566 - 573).

Palas-Athenas, mais uma vez, revela o motivo de ser conhecida pelo seu maior atributo - a sabedoria. A deusa nesse momento constroi um auditório dentro de um outro auditório, a plateia agora não é tão somente o povo grego, mas o povo em democracia. É também a República que é convidada a um estado de transe coletivo em um só corpo. O movimento, que não é acidental, é um joguete da deusa que cuidadosamente transforma o povo em ator de vários papéis na vivência teatral. O povo e sua *Pólis*, há uma só vez, são as testemunhas, vítimas, acusadores e juízes. Qualquer um do povo é um jurista neste momento.

Em primeiro lugar, o ritmo poético-musical da tragédia é aguçado com o sopro pungente da trombeta tirrena que evoca a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte. Dessa maneira, todos somos convidados a pensar no sentido da vida e no valor de nossas ações (que podem ser reprováveis ou virtuosas), além, da potência existente em exercer o ato de julgamento como atividade inerente do ser e existir no mundo com um propósito virtuoso para uma vida de felicidade. Esse som não é tão somente figurativo, é um chamado à meditação contemplativa em seu sentido filosófico. A voz da deusa ecoa perfeitamente em um espaço milimetricamente desenhado para que o menor dos sons seja ecoado pela máscara. O discurso então penetra na alma da *pólis* e quem ouve não escuta de maneira passiva, mas é arrebatado pela melodia: a vida é passageira, as decisões podem carregar o peso da injustiça ou da justiça pela eternidade.

Em segundo lugar, há a dimensão do discurso por um conselho difícil de ser negado. Em um momento anterior à voz, paradoxalmente, há o silêncio que é aproveitado, as palavras, assim como a violência, passam a colidir no íntimo dos gregos. Em sintonia com o corpo deliberativo passa a existir a dimensão das palavras, inesgotável fonte de magia e no mundo dos viventes há coisas muito piores do que a morte. Assim, bem orientado em sua finalidade pelo teatro, o espaço é convertido para a maior escola de justiça possível. Enquanto aprendemos, para sempre, as leis e a Justiça, também aprendemos a arte de elaborar julgamentos verdadeiros. A plateia que não é mera espectadora faz parte do ritual, do transe

dionisiaca, e é treinada a discernir entre culpa e redenção, entre o sangue e absolvição; a lei justa ou injusta e a Justiça.

Minerva, logo, não entretém, mas educa. Esse processo duplo entre o êxtase poético e a deliberação cívica é o que confirma a hipótese aristotélica da poética como movimento educativo. Ao desvelar o que estava oculto, não se modifica apenas o fio da narrativa mitológica, mas, eleva-se a mimese à categoria de instrumento da verdade trágica - uma verdade que se constrói por via retórica, já que a persuasão é, em última instância, o meio pelo qual se mimetiza o verossímil.⁵⁵ Não há, na dinâmica jurídica, a certeza de um resultado. O direito opera, segundo os princípios aristotélicos, no âmbito do provável, por isso o verossímil ganha tanto destaque, ele é, no âmbito decisivo, a deliberação persuasiva.

Nesse ponto, o instrumento mais relevante para a persuasão está formado pela deusa. A partir de então, caso ainda não tenha se estabelecido desse modo, não podemos compreender o discurso mitológico-poético de Palas-Athena como uma mentira convincente, mas como uma construção retórica na arte do provável e a partir de elementos de evidência apresentados pela verossimilhança. O que está no discurso de Minerva é o reflexo futuro da própria comunidade, em que cada cidadão, hipnotizado pelo verso e pela música, aprende a ser, ao mesmo tempo, espectador e jurista. Não é mais tão somente o teatro que está sendo visto, mas é a fundação da identidade ateniense que ganha novos contornos com a fundação de um tipo de sistema normativo inovador. Estamos diante do inegável apelo pela razão e pela emoção na formação de uma escola de cadência e justiça. O que Ésquilo faz é também um experimento de poder popular: entregar ao povo em democracia a ideia de que qualquer um pode ser juiz (e qualquer outro papel judiciário) de si e do outro depois de honrar o compromisso cívico de participar do teatro e observar como a figura da sua deusa maior age.

O que emerge dos versos de Palas-Athenas é uma concepção radicalmente distinta do que conhecemos como hermenêutica jurídica. Em Atenas, a interpretação legal e a construção do que poderíamos chamar de inovação jurisprudencial seguem o caminho divinamente inspirado, mas que é totalmente humano porque não emanam simplesmente da vontade soberana de Palas-Athena. O veredito a partir de então surge como uma síntese harmônica perfeita entre lei, Justiça e retórica que se fundem em uma unidade superior. Nesse sentido:

Pode-se pensar, aqui, que, embora outorgada por Palas Atena, a autoridade dos juízes resulta de sua própria condição existencial – afinal, a morte não é um mal que atinja os deuses. Pode-se pensar, também, que, assim como a responsabilidade da justiça passa a ser competência da Pólis e seus cidadãos, através de um sistema penal, público e institucionalizado, e não mais do divino, também os atos humanos escapam do controle e do determinismo dos deuses e podem ser creditados ao livre

⁵⁵ Aspectos destacados em “1.2 O mito em Aristóteles e a mimese na poética”.

arbitrio. E, por fim, pode-se pensar que, nessa transposição do dever de vingança para o direito de justiça, assume relevância a concepção de que a busca de solução para os conflitos se dará na esfera da linguagem, e não mais na esfera do ato (Karam, 2016, p. 92).

A deusa dá espaço para que Apolo fale e ele diz que testemunha Orestes por lei, divina muito provavelmente, que é seu suplicante, protegido e purificado por ter matado sua mãe em um ato de justiça e não de vingança (576 - 581). Palas-Athena então confirma o início da sessão, pedindo pela verdade (582- 584). As Erínies começam a inquirir Orestes sobre a morte, o método e a que mando persuasivo Orestes agiu. Este confirma o matricídio, diz que matou por espada, cortou o pescoço de sua mãe sendo persuadido a mando de Apolo e que não se arrepende dos fatos. Orestes é contrariado pelo coro das Erínies que desejam obter algum remorso de Orestes, que nega haver esse sentimento em meio ao tribunal, isto é, Orestes não se sente submetido a um constrangimento coletivo pelo seu ato individual de justiça. Existe a revelação de que o ato de Clitemnestra materializa o que para Orestes significou o fim de seu pai, o fim de sua família (vv. 585- 602).

Por sua vez, as Erínies, em diálogo com Orestes, também explicam a motivação de terem perseguido Orestes, mas não terem perseguido sua mãe, a razão é pela relação de consanguinidade. Orestes evoca a Apolo para que explique se o seu ato foi um ato de justiça e assim o deus se faz. Esse trecho merece uma atenção especial de leitura. Levianamente poderia se dizer que há um conflito de ordem ao postular que a morte da mãe é permitida, enquanto a do pai não, definitivamente, não é o caso, não há uma sobreposição da função paterna sobre a materna. Apolo deixa bem claro que foi o modo empregado que afasta o assassinato de Agamenon de um ato justo, espera-se que a vida de um homem que vai a guerra se encerre por circunstância do risco de ir a campo de batalha ou quando retorna a sua *pólis*, de causa natural. Caso ele tivesse sido morto em batalha pelo arco de uma Amazona, portanto uma mulher guerreira, não haveria comoção em termos de sua morte por parte de Zeus, o Deus maior do Olimpo que razoavelmente tinha Agamenon como protegido. Na verdade, sem justiça agem as Erínies, que não dão devidamente a Clitemnestra punição igual a Orestes pela dissolução do laço afetivo sanguíneo pelo assassinato (vv. 603- 639).

Em contrapartida, as Fúrias também não deixam sem resposta e logo rebatem o argumento de Apolo trazendo à tona a história de como Zeus obteve a posição mais destacada entre os deuses, derrotando o seu pai, Crono. Não é difícil de entender que as Erínies pretendem deslegitimar o discurso do deus da lógica por uma possível contradição. Apolo reclamou até então por tratamento digno e que observe o respeito a seus antepassados, pai e mãe, mas naturalmente, pai com maior preocupação porque o caso exigia pelos motivos já

expostos. As Erínies então o lembram que seu pai, Zeus, acorrentou o que seria seu avô, Crono, o tempo, para que pudesse estabelecer seu papel como nova divindade suprema entre os deuses. Apolo destacou que o aspecto consanguíneo não é absoluto, e que ele pode ser vertido em antipatia entre os entes familiares quando há interesses concorrenciais em comum. Ademais, Febo implica em dimensionar o diálogo citando o surgimento de Palas-Athena, que foi gerada a partir da cabeça de Zeus (vv. 640-673).

Quando a palavra passa novamente a ser usufruída pela deusa julgadora, ela questiona a defesa e acusação a necessidade de novas teses e esclarecimentos. Ambas as partes consideram realizados seus despachos, o júri então passa a poder votar. Porém, antes disso, Palas-Athenas faz considerações para que o júri esteja perfeitamente ciente de sua decisão coletiva, diz a deusa de glaucos olhos:

(At) Escutai o que instituo, povo da Ática,
quando primeiro julgais sangue vertido.
O povo de Egeu terá no porvir doravante
e ainda sempre este conselho de juízes (vv. 681-684).

Desse modo, percebe-se que Palas-Atena instaura um novo sistema jurídico, fundamentado na prudência jurídica e na produção de discursos de verdade como pilares para a resolução de conflitos complexos. A deusa não interpreta a realidade de forma arbitrária: antes, reorganiza os elementos já presentes em uma nova configuração, que ilumina e direciona o acesso à justiça por meio do direito. A criação de um tribunal formado por cidadãos é, assim, um reconhecimento de que o poder popular é desejável para o exercício do poder judicante do povo da comunidade ateniense.

(At) Assenta-se neste penedo, base e campo
de amazonas, quando por ódio a Teseu
guerrearam e erguem nova cidade
de altos muros contra nossa cidade,
e sacrificaram a Ares, donde o nome
pedra e penedo de Ares. Aqui, Reverência
e congênere Pavor dos cidadãos coibirão
a injustiça dia e noite do mesmo modo,
se os cidadãos mesmos não inovam as leis.
Quem poluir a fonte límpida com maus
afluxos e lama, não terá donde beber.
Aconselho aos cidadãos não cultuar
nem desgoverno nem despotismo (vv. 685-697).

Ao evocar a história do Areópago, a deusa Palas revela o princípio fundamental da jurisdição: a cidadania como eixo axial do poder jurídico. A habilidade que os cidadãos devem ter de transformar a realidade que o cerca. Esse aspecto é de suma importância porque demonstra que a jurisdição não existe para servir a um poder abstrato, mas a humanidade concretizada no ser humano digno. Desse modo, a cidadania não é um mero status social, ele

é o alicerce ativo do direito. Sem a cidadania, em especial a cidadania democrática, não há a construção coletiva das normas, assim, não teria como aplicá-las de maneira válida. É a partir desse humanismo que o destinatário da justiça, o cidadão pleno, torna o direito em algo vivo, dinâmico e legítimo no combate ao despotismo.

nem de todo banir da cidade o terror.
Que mortal é justo, se não tem medo?
Se com justiça temêsseis tal reverência,
teríeis defesa da terra e salvação do país
como ninguém dentre os homens a tem,
nem entre os citas, nem no Peloponeso.
Instituo este conselho intangível
ao lucro, venerável, severo, vigilante
atalaia dos que dormem na terra.
Estendo esta exortação aos meus
cidadãos do porvir. Deveis erguer-vos,
levar a voto e decidir a sentença,
respeitando o juramento. tenho dito (vv. 696 – 710).

A Deusa julgadora poderia ter optado por uma decisão simplista e de pouco esforço, aceitado integralmente os argumentos de Apolo em defesa de Orestes ou, por outro lado, acolhendo em sua totalidade as acusações das Erínies. Porém, em sua decisão, a deusa introduziu uma dúvida sobre a validade completa de ambas as teses, por isso, nenhuma das duas será adotada em sua totalidade.

Reside então um aspecto que pode soar desagradável quando pensamos na Justiça como uma força totalmente benévola e também que joga luz a um aspecto negativo, o medo, ainda que bastante minorado, tem seu lugar na justiça. Por um lado, estamos diante da falta de constrangimento pelo ato de Orestes; por outro, a sociedade não pode apelar pela clemência em todo ato que se julgue justo, há uma inegável necessidade de temor reverencial as leis. Esse equilíbrio, esse justo meio, é essencial na composição da Justiça para que os cidadãos também tenham uma resposta de seus julgamentos, especialmente quando feitos em praça pública que é o local onde a democracia se faz e aperfeiçoa.

Nesse momento crucial (vv. 711-733), Apolo e as Erínies travam seu diálogo final, reafirmando seus papéis perante a assembleia cidadã. Então, Palas-Athena reassume a palavra e agora suas declarações soam deliberadamente severas e desconcertantes e isso tem um aspecto positivo para um leitor contemporâneo, nós temos a capacidade de julgar a tragédia quando ela também escapa os limites do razoável em termos de suas razões.

(At) Eis minha função, decidir por último.
Depositarei este voto a favor de Orestes.
Não há mãe nenhuma mãe que me gerou.
Em tudo, fora núpcias, apoio o macho
com todo ardor, e sou muito do Pai.
Assim não honro o lote de mulher
que mata homem guardião da casa.

Vence Orestes, ainda que empate.
Retirai rápido os votos das urnas,
ó vós juizes a quem cabe este ofício (vv. 734- 743).

A deusa olímpica observando com seus olhos de coruja um possível empate no júri popular, declara antecipadamente que - caso isso ocorra - seu voto decisivo será em favor de Orestes. Essa decisão revela o poder persuasivo do argumento de Apolo, os aspectos da vida pessoal do juiz importam na hora em que esses indivíduos elaboram suas decisões. O aspecto ontológico diz respeito ao nascimento de Palas-Athena, a deusa teria nascido da cabeça de seu pai, Zeus. Prevendo que seria destronado, Zeus engole uma de suas concubinas ainda grávida, Métis, a deusa da astúcia. Tempos depois, Zeus sentiu uma enxaqueca insuportável, pedindo para que Hefesto, o deus que fabrica as armas dos deuses, rachasse a cabeça a golpes de martelada e isso é feito, assim, nasce do crânio de Zeus sua filha favorita tida como sua sucessora, a deusa Palas-Athena. O segundo aspecto de sua escolha é social, o assassinato de Agamenon representa uma ruptura catastrófica e fora de ordem da estrutura familiar, exigindo reparação jurídica, sendo essa segunda justificativa a razão principal de sua escolha em caso de empate.

(At) Este homem está livre da acusação
de homicídio, deu empate nos votos (vv. 752-754).

Esse é o momento de desfecho do julgamento de Orestes. Após um combate retórico entre defesa e acusação, onde teses jurídicas nascem e perecem em um debate implacável em que cada argumento ora obscurece, ora esclarece o caso, o embate é encerrado. Entretanto, o que torna esse embate verdadeiramente sublime é sua pureza intelectual - não há a utilização, senão da força da razão e dos sentimentos. É o poder da palavra dita, que determina o vencedor da contenda. A palavra, e apenas a palavra, emerge como instrumento divino de justiça.

Mas como pode, os gregos, esse povo tão cheio de peculiaridades, tão mundanos com seus deuses, terem estabelecido a sacralidade da palavra como instrumento divino de Justiça? Os gregos não apenas decifraram e compreenderam os sistemas de uso da palavra de uma maneira muito singular frente outras culturas, mas, consagraram a arte da argumentação como o caminho universal - ainda que não exclusivo, é importante mencionar - para a resolução de conflitos, pois, se até os seus deuses recorrem a retórica para dirimir suas disputas divinas e humanas, quanto mais nós, mortais, devemos valorizar este legado que transforma o embate verborrágico em ato fundamental da civilização?

A sacralidade questionada, que não se apóia em dogma quanto sua existência, e na verdade se apoia exatamente no questionamento, muito próprio dos gregos, fez com que suas forças mais primitivas assumissem posições antagônicas, tal como a condenação e a absolvição em todo conflito que demanda uma decisão. A verdadeira sabedoria é encontrar o equilíbrio perfeito, a justa medida que harmoniza com substância e forma, conteúdo e método, princípio e prática. O que Palas-Athena demonstra ao público não é um compromisso decisório, mas a sublimação de uma arte de ponderações onde todos os elementos em jogo estão se movimentando e metamorfoseando para se alcançar uma solução que seja, ao mesmo tempo, tecnicamente rigorosa e humanamente justa.

Este equilíbrio ateniense transcende extremos, *pari passu* representa a mais alta expressão da prudência em se realizar julgamentos, porquanto exige do julgador não apenas conhecimento técnico, mas segurança do uso retórico não pela sua posição de autoridade. O conhecimento técnico e sensibilidade para discernir, na complexidade dos casos concretos é na tragédia o local exato em que a letra da lei se encontra com a espirituosidade da justiça.

*Kommós*⁵⁶

(Er) *Iò*. Deuses novos! As antigas leis vós outros
atropelastes e roubastes-me das mãos.
Eu, sem honra, afrontada, com grave cólera
nesta terra, *phêu*,
veneno, veneno igual a dor.
deixo ir do coração,
respingos para a terra
insuportáveis, donde lepra sem folha nem filho, ó Justiça, Justiça,
após invadir o chão
lançará na terra peste letal aos mortais.
Lamúrio: que hei de fazer?
Riem de mim: intoleráveis dores
entre os cidadãos padeci.
Iò aflitas, infelizes filhas
da Noite, tristes desonradas! (vv. 778 - 792).

Previamente as Erínies haviam concordado com o aceite do julgamento e com os desdobramentos de seu resultado, nesse ponto podemos ver que esse acordo não passou de uma mentira, tampouco seria possível esperar das filhas da noite algum aspecto de sinceridade. Os argumentos desenvolvidos pelas Erínias ao longo da tragédia não visam à produção de *Ἀλήθεια* (*Alētheia*) - a verdade como desocultamento ou revelação - , mas sim à expressão de um ressentimento puramente vingativo. Dessa maneira, por meio de persuasão, ao aceitarem o resultado do julgamento, as Erínias veem-se compelidas a reconhecer que esse mesmo ressentimento sofre uma transvaloração. Esse processo é crucial para que Palas Atena

⁵⁶ No contexto da tragédia ateniense, refere-se a um canto lírico de lamentação executado em conjunto pelo coro e por um personagem dramático.

confirme uma característica fundamental da produção da verdade nos discursos judiciais: o julgamento consolida-se em sua instância final quando também é um veredito e se torna não apenas congruente com a lei fundamental de um povo, mas também em harmonia com a consciência coletiva desse mesmo povo, estabelecendo assim a consonância perfeita entre a lei e a justiça.

Não é incomum encontrarmos a leitura de juristas sobre a Oresteia que predizem a impossibilidade da vingança ser resolvida com o julgamento de justiça. Querer que o outro sinta e viva o mesmo mal que nos acomete é algo muito esperado de todas as pessoas, por essa razão os ensinamentos contidos no processo da Oresteia devem ser reinicializados todas as vezes que os seus elementos estiverem presente, e muito possivelmente isso será feito em todos os momentos que estivermos diante de um processo judicial que se propõe (e consegue) a acabar com uma das maiores questões do direito, se ele opera por meio da justiça ou da vingança institucionalizada. Antevendo a criação de um grande problema dessa ordem para a *Pólis*, Palas-Athenas passa a tentar criar soluções para esse resquício de vontade de vingança.

(At) Não inflijais grave cólera a esta terra,
nem vos enfureçais, nem a torneis
sem frutos, por numinosos respingos,
ferozes lanças devoradoras de sementes.
Eu com toda justiça vos prometo:
tereis assento e abrigo de justo solo
pousadas no brilhante trono do altar
honradas pelo apreço destes cidadãos (vv. 800 - 807).

As Erínies repetem seus versos anteriores e a deusa da sabedoria tem como missão continuar a convencer as Erínies para que não despejem sua cólera, um aspecto de *páthos* argumentativo, realçada pelo enfurecimento, sob a cidade de Atenas. O tom adotado pela argumentação da deusa é perfeitamente conciliador, por isso também há elementos de equilíbrio quando sugere uma troca de poderes que pode se revelar útil a *Pólis*, é um discurso judicial diplomático. Dessa maneira, Palas sabiamente busca assegurar benefícios mútuos complexificando seu argumento construindo um *éthos* de adoração para as Erínies. Elas estão há um passo de serem metamorfoseadas em Deusas diferentes daquele porquê são conhecidas e terem seu status elevado e, tal como se fez com Dioniso, integrado a cultura de maneira positiva.

A complexidade argumentativa do trecho é reveladora porquanto adiciona elementos de *ἦθος* (*éthos*), *πάθος* (*páthos*) e *λόγος* (*lógos*)⁵⁷ ao unir em um só argumento um meio de

⁵⁷ Os elementos clássicos da persuasão segundo Aristóteles. Enquanto o *Éthos* credita a persuasão no caráter do orador, Retórica, I, 1356a *Pathos* se dá pela apelo às emoções como medo e compaixão, Retórica, II, 1378a, e *Lógos* se dá pelo próprio discurso quando mostra a verdade ou o que parece verdadeiro, Retórica I, 1356a.

equilíbrio entre a ameaça das Erínies e uma nova sedução pelo conhecimento em que sua força tão enraizada pode produzir no íntimo humano, doravante por um viés positivo.

(At) Não sois desonradas e por excessivo furor
 não pertubeis terra de mortais, ó Deusas.
 Eu conto com Zeus e (por que devo dizer?)
 única dos Deuses conheço as chaves da casa
 em que o raio está com a marca do selo.
 Mas não precisa disso. Tu, sendo-me dócil,
 não lances a terra palavras de língua vã
 a estorvar o viço de toda frutificação.
 Mitiga o ímpeto amargo de negra onda,
 já que és veneranda e resides comigo.
 Terás desta vaga região as primícias
 ofertas antes de nascimentos e de núpcias
 e cada vez louvarás esta minha palavra (vv. 822 - 836).

3.9 Último episódio

Feitas as devidas considerações sobre a irresignação das Erínies na parte anterior ao último episódio, Palas-Athena em busca do justo-meio precisa convencer essas forças ctônicas, do interior da terra, a permanecerem na Pólis Ateniense. Existe um temor por parte de Deusa em ter que travar algum tipo de conflito futuro com as forças da inominável, do castigo e do rancor.

(At) Não me cansarei de dizer-te os bens
 para não fales que Deusa antiga
 foste banida sem honra desta terra
 por mim nova e mortais da cidade.
 Mas se veneras pura Persuasão,
 delícia e encanto de minha língua,
 tu ficarias. Se não queres ficar,
 não importas com justiça a este país
 cólera, rancor ou ruína do exército.
 Poder ter nesta terra com justiça
 domicílio, honrada para sempre (vv. 881 - 891).

Mesmo no processo retórico que privilegia a persuasão poderá haver elementos relacionados ao uso do terror. Há uma dupla necessidade que foi conferida a Polis ateniense democrática, deve-se ser persuadido e temê-lo ao mesmo tempo, em especial a Pólis ateniense. O que parece então um plano mal resolvido na absorção do terror, torna-se, na verdade, um acréscimo muito necessário na compreensão do que um Estado-Democrático deve ter: um povo que o ame e que lute pela sua transformação diante das tentativas de tiranização, logo são os Estados tiranizados e os tiranos, que devem temer os Estados democráticos e os cidadãos, não o contrário. Entretanto, havendo disfunções no processo democrático, cabe aos cidadãos, em suas prerrogativas, defenderem sua cidadania.

O diálogo segue com a Deusa e as Erínies debatendo as novas habilidades e honras que as Fúrias teriam e receberiam, visando vitórias não malignas, passando a serem produtivas no espaço da cidade (vv. 892-915). A oferta é aceita e Palas-Athena revela aos cidadãos uma outra função no acolhimento das Fúrias, honra à ancestralidade.

(At) Assim procedo de ânimo propenso
a estes cidadãos, ao dar domicílio
aqui a grandes e implacáveis Numes.
Elas têm por sorte conduzir
tudo que concerne aos homens.
Quem depara o peso delas
não sabe donde vêm golpes na vida.
Os delitos ancestrais arrastam-no a ela, e silenciosa ruína
apesar da soberba fala
com odiosa cólera o esmigalha (vv. 927-937).

Muitas vezes os fiéis de um sistema religioso, por isso normativo da conduta humana, tentam compreender e justificar as razões divinas por uma perspectiva que torna a bondade difícil de ser compreendida. Por vezes, essa bondade só se vê em um momento posterior, quando, antes disso, já vimos algum horror e já viramos o rosto para evitar continuar se deparando com uma situação desagradável. A título de ilustração, pode-se perceber como isso também ocorre com Palas-Athena. Se ela fosse vista sob a ótica das Erínies que, primeiro perdem sua tese por justiça, mas, depois, têm sua função reconhecida como necessária, criar uma dose de medo para desencorajar atitudes que provocam delitos contra a ancestralidade é uma necessidade. O meio com que se fez isso, segundo o julgamento de Minerva, é mais importante do que a quem se dirigiu à ação de homicídio, embora, ela não tenha deixado de ser, secundariamente, notável.

As Erínies, mais uma vez, se comprometem a fertilizar o solo, tornar melhores condições na agricultura e espantar pragas do gênero (vv. 938-947). Como esperado da poética, a peça se torna um tanto quanto repetitiva, mas por um bom motivo, garantir o papel das Erínies. Palas-Athena então passa a se comunicar com a platéia, mais uma vez dizendo:

(At) Ouvis, ó atalaia do país,
que palavras se cumprem?
Soberana Erinis tem grande poder
junto dos imortais e dos sob o chão
e entre homens perfaz clara e plena
oferta - para uns, canções,
para outros,
vida turva de prantos (vv. 948 - 955).

Estabelecido um auditório retórico, o povo de Atenas e qualquer pessoa que leia a tragédia passa a compreender as razões da Deusa. Palas-Athenas é simples e direta quanto a razão do cumprimento da existência de uma punitividade mitigada das novas Erínies, seja na superfície, seja abaixo dela, a existência do temor será algo que existirá em todas as camadas

do cidadão e da Pólis, mas, não sem a existência de uma série de benesses que acompanham os retóricos que cumprem com suas palavras. Ao seu turno, as Erínies passam a concordar com seu novo papel na Pólis, predizendo a importância da construção de uma família funcional (vv.956 - 967), em larga escala, para que os atenienses se vissem como parte do mesmo *genos*. Nesse sentido a deusa complementa e estabelece com outra voz os dizeres das Erínies:

(At) Este vosso empenho na ação
propício a minha terra
alegra-me. Amo o olho da Persuasão
que me dirigia a língua e voz
a estas bravias recalcitrantes.
Zeus forense porém prevaleceu
e nossa porfia de bens
tem para sempre a vitória (vv. 967 - 975)
[...]
(At) Aprovo as palavras destas preces
e a luz de tochas fulgentes vos envio
aos lugares íferos e subterrâneos
com as servas guardiãs da imagem
minha, por justiça, olho da terra toda
de Teseu, vós irieis, ínclita grei
de jovens, de mulheres e de anciãs.
Adornadas com vestes purpúreas
dai-lhes honras e jorai luz de fogo,
que este benévolo convívio da terra
doravante brilhe em eventos viris (vv.1021 - 1031).

A repetição da persuasão como princípio maior que tornou possível a realização da justiça parece ter como objetivo exaltar e fixar o papel desse princípio em termos poéticos. A função, restando evidenciada nessas últimas falas da Deusa, tem uma função pedagógica. A tragédia aposta na repetição para a consolidação da memória e para o aprimoramento das ideias de que as Erínies não serão mais conhecidas desta forma.

3.10 Êxodo

O último ato da peça é feito por um Cortejo. Aqui já vemos as Fúrias transformadas em Eumênides, ou seja, deusas honradas pela graça de Palas-Athena, já sendo reconhecidas como deusas boas, que carregam uma imagem poderosa entre o medo e a coragem de agir de acordo com a justiça.

3.11 Tensões entre a poética e a realidade: como funcionava a instituição judiciária na Grécia Democrática

Após a queda do Areópago, que no templo de Ésquilo era o órgão de equilíbrio da *Pólis*, tornou-se mais sensível e adquiriu maior vigor o predomínio do povo (Jaeger, 2020 p. 287.) Mas como esse predomínio se deu? Com quais recursos? A sugestão é de que ele tenha sido judiciário, se não inventado, aperfeiçoado a partir de então.

Vimos anteriormente a importância que a palavra tem na sociedade grega: um local de destaque conforme o contraditório e a persuasão. Se acessar o teatro era uma atividade fácil, aprender a justiça da tragédia já não era tão fácil assim. Os tribunais antigos poderiam ter sua entrada facilitada em virtude do seu caráter comunitário. Investiguemos as instituições judiciárias da Atenas democrática, elas são três: a assembleia *ἐκκλησία* (*Ecclesia*), o tribunal popular *ἡλιαία* (*Heliea*), e o *βουλή* (*Boulé*) conselho dos 500 .

Iniciamos pelas assembleias. Sabemos que até o ano 403 a.C. apenas cidadãos gregos eram admitidos a participação ativa nas assembleias atenienses organizadas sobre a colina Pnyx. O direito de fazer parte dessas reuniões era reservado ao sujeito que era homem, adulto, filho de pai e mãe atenienses, ter completado o serviço militar inicial, a *ἐφηβεία* (*efebia*, o que fazia parte do processo de preparação para a plena vida cívica) e estar registrado em alguma das subdivisões administrativas da *pólis* (em um dos *demos*⁵⁸), que funcionava como uma espécie de cartório na época (Hansen, 1991).

Quanto ao funcionamento dos conselhos e assembleias em termos prático-cotidianos, há uma fonte tão preciosa quanto conhecida acerca do assunto quanto em Aristóteles, que registrou em sua Constituição de Atenas:

O conselho, designado por sorteio, é composto por quinhentos membros, cinquenta de cada tribo. Cada uma das tribos exerce a pritania por turno, segundo a ordem sorteada: as quatro primeiras o fazem por trinta e seis dias cada uma, e as seis últimas por trinta e cinco dias cada uma, pois o ano é regulado pela lua. **3.** Os prítanes em exercício, primeiro, tomam conjuntamente refeição no Tolos, recebendo uma subvenção da parte do Estado. Em seguida, convocam tanto o conselho quanto a assembleia: o conselho, todos os dias, exceto aquele em que houver dispensa, e a assembleia quatro vezes em cada pritania. Eles prescrevem tudo o que o conselho deve tratar, especificando o quê para cada dia, mais o lugar da reunião. Eles prescrevem também as assembleias. Em uma delas, a principal, deve-se: submeter os oficiais a uma votação por mãos levantadas, na qual é apreciado se eles exercem bem os seus cargos; deliberar em questões respeitantes ao trigo e a defesa do território; proceder as denúncias dos requerentes nesse mesmo dia; proclamar os registros das propriedades confiscadas mais os reclamos das heranças e dos direitos hereditários, a fim de que nada seja ignorado por ninguém ao permanecer vacante. **5.** Quando da sexta pritania, além dos assuntos mencionados, devem também submeter a uma votação por mãos levantadas: a consideração da aplicação ou não do ostracismo; as proposições contra os sicofantas (tanto os atenienses quanto os metecos, até três de cada categoria), e ainda o caso de quem não cumpre o prometido para o povo. **6.** Uma outra assembleia é destinada para as súplicas, e nela o requerente, após a deposição do ramo, dirige-se ao povo a respeito dos assuntos que ele tem a propor, privados ou públicos. Duas outras assembleias concernem aos

⁵⁸ aqui no sentido de grupos.

demais assuntos, e nelas as leis ordenam que sejam tratadas três questões religiosas, três questões respeitantes aos arautos e embaixadas e três questões profanas. Às vezes delibera-se sem que haja uma votação preliminar por mãos levantadas. Os arautos e os embaixadores apresentam-se de início aos prítanes, e assim também os portadores de cartas que devem entregá-las a eles (Aristóteles, *A Constituição de Atenas*, § XLII - XLIII).

A partir do conhecimento dessas estruturas percebemos a sofisticação do sistema democrático ateniense. A assembleia popular era um dos tribunais, ainda que não o mais forte, que funcionava mediante a participação de conselhos.

Dito isso, cabe esclarecer certas passagens da descrição de Aristóteles. A chamada pritania (*πρωτανεία*) era uma unidade de tempo e de gestão política na democracia ateniense, ligada ao funcionamento do Conselho dos Quinhentos (*Boulê*), detalhada no mesmo trecho. O sujeito da gestão era alguma tribo eleita por votação, cujo período era, como se vê, as quatro primeiras de trinta e seis dias cada uma, e as seis últimas por trinta e cinco dias cada uma, visto que o ano era regulado pela lua à época. Nota-se, ainda, uma distinção sutil entre os conselhos e assembleias. Para fins explicativos:

Tabela 1 – Comparação entre o Conselho (*Boulê*) e a Assembleia (*Ekklesia*) na Atenas clássica.

Aspecto	Conselho (<i>Boulê</i>)	Assembleia (<i>Ekklesia</i>)
Composição	500 membros por sorteio	Todos os cidadãos (homens) atenienses
Função principal	Preparar e administrar	Decidir e legislar
Frequência	Diária	Quatro vezes por pritania ($\approx 40/\text{ano}$)
Tipo de participação	Representativa (sorteio)	Direta (democracia participativa)

Fonte: Elaboração própria com base em Hansen (1991) e Aristóteles (*A Constituição de Atenas*).

Tal característica decisória nos faria pensar haver uma alta quantidade de indivíduos que decidia, e isso acontecia em decorrência da completa ausência de profissionais ou *experts* naquilo que toca a lei, isto é, não havia ofício algum que o agente seria alguém voltado ao trabalho e exclusivamente a corte da Atenas antiga. Colhe-se da afirmação precedente uma medida estritamente lógica e coerente com que se propunha: se todos os cidadãos são capazes de tomar parte nas cortes, todo o sistema legal deveria ser designado para ser operado por amadores. No tocante a qualidade em apreço, o mesmo autor prossegue, dizendo que:

[...] se todos os cidadãos deviam em princípio ter direitos iguais, era necessário inibir o crescimento de um corpo profissional de advogados ou magistrados, uma vez que, se uns são amadores e outros profissionais, estes sempre terão vantagem competitiva e a sua democracia se tornaria certamente numa oligarquia (Hansen, 1991, p. 180, trad. nossa).

Conseguimos então ampliar nosso conhecimento da importância de haver uma tragédia como a da Oresteia para ser apresentada para o povo. O povo de Atenas, fiel a sua deusa, conseguiria se inspirar em sua deusa julgadora que julga de acordo com a Justiça. Conhecemos agora as razões pelas quais o teatro grego também tinha sua influência em termos práticos e na influência do trabalho dos atenienses. Para além dos fundamentos lógicos apresentados, a coerência se dá por diversos fatores, fatores esses explicitados também por Hansen, quais sejam:

O julgamento não era realizado por um juiz profissional, mas por um júri de várias centenas de pessoas; A administração dos tribunais estava nas mãos de magistrados, selecionados por sorteio por um ano, sem possibilidade de prorrogação; Não havia promotor público, e toda acusação precisava ser feita e conduzida por um cidadão comum, atuando em nome próprio ou no interesse público; As partes eram obrigadas a conduzir seus processos pessoalmente, e era, de fato, uma infração punível pagar alguém para atuar como seu defensor no tribunal (Hansen, 1991, p. 180, trad. nossa).

Assim, entende-se igualmente que um caso em Atenas era realizado por três membros, i) o cidadão amador que traz a cobrança, ii) o magistrado que prepara o caso e preside a corte e iii) o júri de cidadãos que escuta o caso e dá o seu julgamento. O *status* de amador era, portanto, um emblema e sustentáculo da congruência entre os princípios democráticos da época e a aplicação desses mesmos princípios mesmo por aqueles que tinham dessa uma de suas atividades na Pólis.

Diante do exposto, cabe indagar quais eram as qualificações exigidas para o exercício da função de juiz. Sabemos por Aristóteles que diz: (1) idade, Aristóteles (§53) diz, “podem atuar como jurados os cidadãos com mais de trinta anos, que não tenham dívidas com o erário público nem estejam privados de seus direitos”; (2) passagem por uma eleição anual, todos os cidadãos com mais de trinta anos que desejassem ser juízes podia, no início do ano, se inscrever para o sorteio, sendo sorteados no máximo 6.000 dentre todos os aspirantes; (3) Juramento Heliástico, os cidadãos selecionados na eleição anual deveriam prestar então o Juramento Heliástico, que evocava a retidão volicional e prática com relação às leis e os decretos; e (4) seleção diária, a seleção anual por sorteio dos jurados era complementada por um sorteio diário dos jurados necessários para cada dia específico. Os 6.000 eram divididos em dez seções, cada uma com 600 homens, e cada seção era composta por sessenta homens de cada tribo (Hansen, 1991).

3.11.1 O juramento

O juramento mencionado é encontrado na íntegra no discurso de Demóstenes⁵⁹ contra Timócrates (Demóstenes, *Against Timocrates*, § 149-151):

Proferirei meu veredito de acordo com as leis e os decretos do Povo de Atenas e do Conselho dos Quinhentos. Não votarei a favor da tirania nem da oligarquia. Se alguém tentar subverter a democracia ateniense ou fizer qualquer discurso ou proposta em contravenção a ela, não obedecerei. Não permitirei o cancelamento de dívidas privadas, nem a redistribuição de terras ou casas pertencentes a cidadãos atenienses. Não restaurarei exilados nem pessoas condenadas à morte. Não expulsarei, nem permitirei que outro expulse, pessoas residentes aqui em contravenção às leis e decretos do Povo Ateniense ou do Conselho.

Não confirmarei a nomeação de qualquer pessoa ainda sujeita a auditoria em relação a outro cargo, a saber: os cargos dos nove Arcontes, do Secretário, ou qualquer outro cargo para o qual se faça sorteio no mesmo dia que os dos nove Arcontes; ou o cargo de Marechal, embaixador ou membro do Congresso dos Aliados. Não permitirei que a mesma pessoa ocupe o mesmo cargo duas vezes, nem dois cargos no mesmo ano. Não aceitarei suborno no exercício da minha função judicial, nem permitirei que outro homem ou mulher aceite suborno em meu nome, com meu conhecimento, por qualquer artifício ou engano.

Tenho mais de trinta anos. Ouvirei com imparcialidade tanto o acusador quanto o acusado, e proferirei meu veredito estritamente com base na acusação apresentada. O jurado deverá jurar por Zeus, Poseidon e Deméter, invocando destruição sobre si mesmo e sua casa caso viole este juramento de alguma forma, e rogará para que sua prosperidade dependa de sua fiel observância (Robertson, 1939, trad. nossa).

Uma vez definidos os agentes operadores do tribunal, o que se poderia dizer a respeito do funcionamento deste é que era ativo e organizado. A importância maior do juramento é o de cumprir com a palavra falada, uma característica esperada da retórica grega. Os tribunais não ocorriam nos dias da Assembleia nem nos dias dos *tabus*, quando o Areópago julgava casos de homicídio, tampouco nos dias de festivais anuais. Além disso, a frequência pode ser conjecturada pelo seguinte raciocínio: há fontes que propugnam que o chamado ano ático tinha cerca de 195 dias úteis comuns; havia cerca de oitenta dias de festivais mensais e de sessenta dias de festivais anuais; o número de tabus não é conhecido, mas se especula 15. Aliás, os festivais mensais não eram impedimento para que os tribunais funcionassem, talvez porque não haveria dias úteis suficientes para satisfazer plenamente as exigências que lhe eram próprias. Deste modo, tem-se que a convocação para os tribunais ocorriam pelo menos 150 vezes por ano e no máximo 240 vezes (Hansen, 1991, p. 186).

Além disso, no tempo de Aristóteles, sabe-se que o número de jurados presentes nas bancas variava circunstancialmente, de acordo com a quantia envolvida. Os processos civis

⁵⁹ Demóstenes ficou conhecido no seu tempo como um grande orador entre os gregos, logógrafo, ou seja, escritor de discursos judiciais para ser usado por outras pessoas no exercício em tribunais, dedicou sua vida em despertar nos atenienses uma consciência contrária ao aceite de subserviência à Macedônia. Por sua vez, Timócrates era o líder político que acreditava que a *Pólis* ateniense mais ganharia do que perderia em se submeter ao poderio macedônio (Robertson, 1939).

privados eram julgados por uma banca de 201 jurados se a quantia em questão fosse inferior a 1.000 dracmas, ou por 401 se fosse maior, e as acusações públicas eram geralmente julgadas por uma banca de 501; mas os casos políticos mais relevantes (*graphe paranomon*, *eisangelia*, *apophasis*) às vezes eram julgados por um júri composto por vários painéis de 500 reunidos: temos exemplos de painéis de 1001, 1501, 2001 e 2501, e o primeiro exemplo conhecido de uma *graphe paranomon* foi julgado por todos os jurados ao mesmo tempo (isto é, todos os que haviam comparecido no dia em questão) (Hansen, 1991, p. 187 trad. nossa).

A descrição feita por Aristóteles do procedimento de sorteio pelo qual os magistrados eram distribuídos entre os tribunais indica que, em um dia normal, deveriam existir pelo menos três tribunais, e provavelmente quatro ou mais. Como os magistrados e os casos a serem julgados eram distribuídos entre os tribunais por sorteio, segue-se que todos os tribunais deviam ter o mesmo tamanho em um determinado dia, ou seja, que os júris eram selecionados de forma a terem todos 201, 401 e 501 homens: se vários painéis se juntassem para formar um único tribunal de (digamos) 1501, nenhum outro tribunal poderia ter sido constituído para aquele dia.

Nos dias em que eram julgados os processos civis de maior valor, deviam ser selecionados 1600 ou mais jurados, e nos dias de acusações públicas o número de jurados selecionados devia ser de pelo menos 1500 e, mais frequentemente, provavelmente 2000. As implicações surpreendentes desses números serão discutidas mais adiante (Hansen, 1991, p. 187 trad. nossa).

Uma acusação pública tomava um dia inteiro, mas na Grécia o comprimento do dia varia de 9 1/2 horas no solstício de inverno a 14 1/2 horas no solstício de verão. A chance de um réu apresentar seu caso plenamente não podia, naturalmente, depender do julgamento ocorrer em junho ou dezembro, então a regra era que um dia no tribunal, durante todo o ano, correspondia ao dia mais curto do ano, ou seja, cerca de 9½ horas (Hansen, 1991, p. 187 trad. nossa)

Em acusações públicas, o período era dividido em três partes iguais, de modo que o acusador dispunha de cerca de três horas para seu discurso, o acusado tinha três horas para respondê-lo, e as três horas restantes eram destinadas a seleção dos jurados, leitura da acusação, votação, novos discursos para a fixação da pena, nova votação sobre a pena e assim por diante. Em processos civis, o tempo para os discursos variava de acordo com o valor da ação: ações acima de 5.000 dracmas tinham mais tempo e talvez durassem mais de duas horas, ações abaixo de 1.000 dracmas poderiam talvez ser ouvidas e julgadas em menos de uma hora. Aristóteles mostra que uma banca de 401 jurados era esperado para ouvir e julgar

um total de quatro casos por dia; assim, mesmo nesse caso, uma sessão durava cerca de nove horas (Hansen, 1991, p. 187, trad. nossa).

Consoante a este entendimento, em um dia comum, os tribunais da antiga Atenas podiam julgar pelo menos três acusações públicas ou doze processos civis quando a quantia fosse significativa para tal, bem como se podia julgar um número desconhecido de processos civis menores. A disposição fervorosa e quase cotidiana dos cidadãos atenienses em participar dos processos judiciais, seja como litigantes ou como jurados sorteados, revela muito mais do que um patamar superior no hábito social que forma meros habitantes em cidadãos: trata-se de uma expressão profunda do *éthos* democrático que permeava a vida pública da chamada *Pólis*.

Os tribunais, longe de serem instituições acessórias ou periféricas, constituíam verdadeiros pilares do funcionamento político da cidade, nos quais os indivíduos exerciam diretamente o poder de julgar, de deliberar e de zelar pela legalidade das ações tanto dos particulares quanto dos magistrados. Essa intensa atividade judicial, que frequentemente mobilizava milhares de cidadãos em sessões longas e tecnicamente exigentes, evidencia não apenas um elevado grau de consciência cívica, mas também um modelo singular de democracia direta em que a justiça não era monopólio de especialistas, mas responsabilidade de todo o corpo político. Tal paixão coletiva por litigar, arbitrar conflitos e fiscalizar os próprios mecanismos institucionais mostra-se verdadeiramente surpreendente.

Primariamente, os magistrados tinham o poder de julgar todos os casos legais, contudo, esse poder foi limitado com a introdução da chamada apelação ao Tribunal Popular, isto é, se uma das partes ficasse insatisfeita com a decisão do magistrado, poderia levar a questão ao tribunal e fazer com que o caso fosse julgado novamente (Hansen, 1991).

No século IV, essa apelação foi substituída pela exigência de que todos os casos fossem levados diretamente ao tribunal como instância primária, e a função dos magistrados tornou-se a investigação preliminar dos casos, além do direito de presidir os julgamentos.

Dito isso, cabe dizer aqui que havia, de fato, um âmbito, no século IV, no qual os magistrados tinham autoridade ilimitada. Trata-se do direito que os Onze tinham de executar um criminoso sem julgamento, caso ele fosse pego em flagrante e confessasse o crime. Os criminosos sujeitos à referida regra eram os chamados *kakourgoi*, que eram sequestradores de escravos, batedores de carteira, ladrões, assaltantes, invasores de casas, ladrões de templos, piratas, adúlteros e certas categorias de assassinatos. Segundo Hansen:

Um princípio fundamental da democracia ateniense era que nenhum cidadão poderia ser condenado à morte sem julgamento (*mēdena adikēton apokteinein*). Esse nobre princípio era, em certa medida, enfraquecido pelo direito dos Onze de executar os

kakourgoi sem julgamento: os atenienses se comportavam nessa matéria como muitas sociedades tradicionais, considerando que ladrões e assaltantes pertenciam, via de regra, as camadas mais baixas da sociedade, as quais mereciam menos proteção legal, embora estivessem sujeitas às punições mais severas (Hansen, 1991, p. 190 trad. nossa).

Acerca da distribuição de competências judiciais entre os magistrados atenienses, sabe-se que havia uma estrutura complexa, apesar de, em princípio, todos possuírem o direito de receber acusações e presidir julgamentos. Nas atividades cotidianas, porém, esse papel era exercido majoritariamente por um grupo restrito de magistrados ou colegiados, destacando-se os nove arcontes. Entre esses últimos, o arconte epônimo era responsável pelas causas familiares e sucessórias; o arconte-rei, pelos casos de homicídio e sacrilégio; o polemarco, pelos assuntos relacionados aos metecos e estrangeiros residentes; e os seis *thesmothetai* (o colegiado de seis dos nove arcontes). Suas principais funções eram convocar o Tribunal Popular para todos os processos judiciais e presidir a maioria das ações públicas, pelos processos de natureza política. A condução da maior parte das ações privadas cabe ao colegiado dos Quarenta (*hoi tessarakonta*), composto por quatro representantes de cada tribo, enquanto os *strategoí* tinham sob sua responsabilidade as causas de ordem militar (Hansen, 1991).

Esses trechos iluminam nossa compreensão da forte presença que há no corpo grego em participar da vida política e fazer política. O aparato judicial parece ser utilizado pelos gregos como uma hipótese mais distante do que o político. Aos nossos olhos, os processos poderiam sofrer grandes interferências pelo modo como a organização judiciária de Atenas funcionava.

3.11.2 As competências judiciárias

Ditas as competências judiciais, convém dizer também que alguns magistrados, além do papel de presidentes de tribunal, detinham funções específicas ligadas à administração da justiça. Cabia aos *thesmothetai* organizar a gestão dos tribunais, ao passo que a designação diária dos jurados era supervisionada pelos nove arcontes juntamente com o secretário dos *thesmothetai*. Já a administração das prisões, por seu turno, era incumbência dos Onze, os quais também tinham sob sua jurisdição os prisioneiros condenados e os *kakourgoi* (era uma categoria de criminosos, especialmente ladrões, assaltantes, arrombadores, ladrões, salteadores etc., mas que também incluía adúlteros, alguns tipos de assassinos e outros). Os

Onze tinham autoridade para executar esses indivíduos sem julgamento, caso fossem pegos em flagrante e confessassem, como se disse, flagrados em delito, já mencionados acima.

Cada órgão da magistratura tinha, ainda, seu próprio tribunal específico. O tribunal dos *thesmothetai* era denominado *Helieia*, enquanto o dos Onze era conhecido como *Parabystron*. O termo *Helieia*, por vezes, aparece de forma genérica como sinônimo de *dikastērion*, que era nada mais nada menos que o chamado Tribunal Popular. É possível que, em épocas mais antigas, a chamada *Helieia* tenha sido o único tribunal existente, utilizado pelos *thesmothetai* e eventualmente compartilhado com outros magistrados conforme a necessidade de julgamento de casos. No século IV a.C., a *Helieia* consolidou-se como o maior dos tribunais, especialmente designado para os julgamentos políticos, sempre sob a presidência dos *thesmothetai*, e, em certas ocasiões, com uma banca que chegava a 2500 jurados, tamanha a amplitude. Acerca desses tribunais específicos, pode-se ler em Aristóteles:

Os tribunais de causas públicas são compostos por quinhentos e um membros, aos quais são remetidos os julgamentos dos casos menores; sempre que houver necessidade de encaminhar ações maiores para os tribunais de mil membros, juntam-se dois tribunais na Heliéia; já para as ações superiores encaminhadas para os tribunais de mil e quinhentos membros, reúnem-se três tribunais (Aristóteles, A Constituição de Atenas, § LXVIII).

Embora sua importância histórica seja difusamente reconhecida, a localização exata da *Helieia* permanece desconhecida. Acredita-se que a maioria dos tribunais ficava situada na região da Ágora, mas as fontes disponíveis não fornecem informações precisas sobre seus locais (Hansen, 1991). Escavações arqueológicas revelaram sucessivos complexos de edifícios ao nordeste da Ágora, sendo os mais recentes associados aos tribunais mencionados por Aristóteles como estando reunidos atrás de um cercado, como se pode ler:

Há dez entradas para os tribunais (uma para cada tribo), vinte sorteadores (dois para cada tribo), cem caixas (dez para cada tribo), mais outras caixas em que são depositadas as plaquetas dos jurados sorteados, além de duas ímpares. São colocados ao lado de cada entrada tantos bastões quantos forem os jurados, e são depositadas na hidra bolotas em número igual ao dos bastões. Nas bolotas estão gravadas letras a partir da décima primeira (o lambda), e tantas quantas estiver previsto para completar os tribunais (Aristóteles, A Constituição de Atenas, § 63).

A suposição de que os tribunais se encontravam na área mencionada por Aristóteles fundamenta-se principalmente na grande quantidade de vestígios arqueológicos relacionados ao funcionamento da justiça da Atenas clássica; em especial, os pequenos discos de bronze que os jurados utilizavam para registrar seus votos. Esses artefatos, usados como marcadores individuais nas urnas, foram encontrados em grande quantidade no conjunto de edificações a nordeste da Ágora, indicando ali a presença contínua de atividades judiciais.

Pode-se tomar conhecimento da afirmação precedente pelo que se lê no 14º volume (*The Agora of Athens: the history, shape and uses of an ancient city center*) da coletânea *The Athenian Agora: results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, de Homer A. Thompson e E. Wycherley:

A estreita conexão entre os procedimentos legais e a Ágora foi confirmada por escavações recentes, especialmente pela descoberta, dentro dos limites da Ágora, de diversos artefatos sabidamente utilizados nos tribunais. Embora esse material não seja, de fato, muito abundante, foi encontrado na Ágora em uma concentração maior do que em qualquer outro local da cidade antiga. Entre os objetos mais característicos do mobiliário dos tribunais estavam as máquinas de sorteio (*klērotēria*), usadas para selecionar os jurados. Os júris necessários para os diferentes tribunais em um determinado dia eram formados a partir de um total de seis mil cidadãos disponíveis para o serviço. Segundo os padrões modernos, esses júris eram numerosos, variando de 100 a 1500 membros. Observava-se atenção às antigas divisões tribais, bem como aos dez painéis nos quais o número total de jurados potenciais era organizado. No entanto, a maior preocupação das autoridades era evitar a manipulação dos tribunais, e, para isso, recorriam ao acaso para determinar quais cidadãos seriam designados para julgar cada caso, assim como em qual tribunal o julgamento ocorreria. Esse elemento de aleatoriedade era introduzido por meio das máquinas de sorteio. A existência do *klērotērion* era conhecida a partir de referências na obra *Constituição dos Atenienses*, de Aristóteles (capítulos 63, 64 e 66), e um exemplar bem preservado já havia sido encontrado em 1862. No entanto, foi Sterling Dow quem realizou a identificação formal da máquina em 1937. Até o momento, dezessete dessas máquinas já foram identificadas, sendo que quatorze delas foram descobertas na Ágora (Thompson; Wycherley, 1972, p. 52, trad. nossa).

Ainda a respeito da Ágora, sabe-se que havia a prática de cobrir as salas de audiência, sobretudo em quase todos os tribunais, com exceção dos destinados aos casos de homicídio, garantindo que os procedimentos legais não fossem interrompidos pelas intempéries sociais e preservando, assim, os ritos judiciais de interrupções, por exemplo, por clamor público, (Hansen, 1991).

Quanto às regras que regiam as partes de um processo, há de se notar alguns costumes. Nos primeiros tempos do sistema jurídico da Atenas clássica, o direito de iniciar uma ação judicial era próprio da parte diretamente envolvida no litígio, ou seja, daquele que havia sofrido a lesão ou prejuízo. Uma exceção a essa regra ocorria nos casos de homicídio: como a vítima, evidentemente, não podia se manifestar, competia a sua família (pais, filhos ou irmãos) a prerrogativa de levar o caso aos tribunais em busca de justiça (Hansen, 1991).

Com o tempo, porém, surgiram mudanças notáveis nesse modelo inicial. A tradição atribui a Sólon, legislador ateniense do século VI a.C., uma reforma de grande alcance nesse aspecto. Segundo essa reforma, passou a ser possível que qualquer cidadão ateniense, mesmo que não fosse de modo pessoal afetado pelo delito, pudesse mover uma ação judicial em nome de outrem. Isso só podia ser feito desde que houvesse uma justificativa plausível, como, por exemplo, a incapacidade da parte lesada de agir por si mesma, seja por ausência, condição

social, fraqueza política ou mesmo temor. Além disso, essa possibilidade também se estendia a casos em que a ofensa ou o crime cometido atingiam não apenas um indivíduo isolado, mas a coletividade como um todo, ou seja, quando havia uma ameaça ao bem público ou a ordem da cidade (Hansen, 1991).

3.11.3 A ação privada e pública na Atenas Clássica

Uma das características mais destacadas dos tribunais gregos é a separação das ações de acordo com seu conteúdo material e pelas partes que procuravam impetrar ações. Nesse sentido, a ampliação do direito de ação não se aplicava indiscriminadamente a todas as situações. Ela era válida apenas em circunstâncias específicas, e, por isso, conviveu com o modelo tradicional por toda a era clássica. Esse equilíbrio entre ação individual e representação coletiva levou a uma distinção tanto formal quanto funcional no direito ateniense entre dois tipos principais de processos: as ações privadas (*dikai idiai* ou simplesmente *dikai*), nas quais o conflito envolvia interesses particulares e era promovido por iniciativa direta da parte lesada; e as ações públicas (*dikai dēmosiai* ou *graphai*), nas quais qualquer cidadão podia agir em nome da comunidade para coibir e punir condutas que afetavam o bem comum ou violavam princípios fundamentais da Pólis. (Hansen, 1991)

Essa divisão refletia não apenas uma organização do sistema judicial em termos práticos, como também uma concepção democrática de justiça, na qual os cidadãos, como membros participantes da coletividade, eram chamados a zelar pelos valores da cidade e a proteger tanto os seus próprios direitos quanto os da comunidade como um todo. As diferenças básicas entre os dois tipos de ações são elencadas por Hansen:

As *dikai* podiam ser movidas apenas pela parte lesada, enquanto as *graphai* podiam ser iniciadas por qualquer cidadão; Um processo privado podia sempre ser encerrado por meio de um acordo entre as partes, ao passo que, em uma acusação pública, o abandono da ação pelo acusador era punido com uma multa de 1.000 dracmas e a perda do direito de, no futuro, mover outro processo do mesmo tipo — penalidade conhecida como *atimia* parcial; Da mesma forma, o autor de uma ação privada normalmente não sofria penalidade alguma caso perdesse a causa; já o acusador em uma *graphe* era multado em 1.000 dracmas e também sofria *atimia* parcial se obtivesse menos de um quinto dos votos do júri; A maior parte das ações privadas era tratada por árbitros (*diaitetai*), enquanto as ações públicas eram conduzidas pelos magistrados por meio de uma investigação preliminar (*anakrasis*); As *dikai* eram julgadas por júris de 201 ou 401 membros, ao passo que as *graphai* eram decididas por 501 ou mais jurados; Nas *dikai*, as partes dispunham de tempo limitado para seus discursos, e o mesmo júri julgava diversos casos em um mesmo dia; já as *graphai* ocupavam todo o dia de julgamento; O autor de uma ação privada sempre obtinha um ganho pessoal em caso de vitória, seja por meio de indenização, seja pelo valor da causa. Já na *graphe*, o acusador não recebia vantagem pessoal, pois a pena aplicada ao réu era a morte, o exílio, a perda de direitos, a confiscação de bens para o Estado ou uma multa — a qual, com poucas exceções, também era destinada ao Estado; Nas ações privadas, a execução da sentença cabia a parte vencedora; nas

ações públicas, essa função era de responsabilidade dos magistrados (Hansen, 1991, p. 192 trad. nossa).

Com o objetivo de favorecer uma compreensão mais clara e metodologicamente sistematizada das diferenças estruturais e funcionais entre os dois principais tipos de ação judicial existentes na Atenas clássica (a *dike*, correspondente às ações de caráter privado, e a *graphe*, relativa às ações de natureza pública), foi elaborada, a seguir, uma tabela comparativa. Esta tabela tem por finalidade reunir o que Hansen (1991) disse acima, de maneira objetiva e acessível, bem como os critérios fundamentais que distinguem essas duas categorias de processo no contexto jurídico do berço da democracia, levando em consideração aspectos como legitimidade ativa, procedimentos, número de jurados, consequências para as partes e natureza das sanções. Portanto, vejamos:

Tabela 2 – Comparação entre a ação privada e a ação pública no direito ateniense

Critério	DIKE (Ação Privada)	GRAPHE (Ação Pública)
Quem pode mover a ação	Apenas a parte lesada	Qualquer cidadão
Possibilidade de acordo	Sempre possível	Não é permitido; abandono é punido com multa e atimia parcial
Penalidade em caso de derrota	Sem penalidade ao autor	Multa de 1.000 dracmas e atimia parcial se menos de 1/5 dos votos
Condução inicial	Por árbitros (<i>diaitetai</i>)	Por magistrados (via <i>anakrisis</i>)
Número de jurados	201 ou 401 jurados	501 ou mais jurados
Duração do julgamento	Discursos com tempo limitado; vários casos por dia	Julga um único caso durante todo o dia
Vantagem para o acusador	Indenização ou valor da causa	Sem ganho pessoal; punição reverte a Pólis
Execução da sentença	Parte vencedora executa	Execução feita pelos magistrados

Fonte: elaboração própria com base em Hansen (1991).

As distinções existentes entre ações privadas e ações públicas na Grécia Antiga não correspondem exatamente ao que conhecemos hoje entre esses dois tipos de ação. Embora exista uma semelhança, muitas são as diferenças e elas não são tão óbvias. Nesse sentido, como exemplo o homicídio era uma ação privada para assassinato, enquanto deserção uma ação pública. Vejamos.

A separação entre *dikai* (ações privadas) e *graphai* (ações públicas) no direito ateniense não se alinha de forma direta com a distinção moderna entre processos civis e criminais. Embora essa classificação tenha uma base parecida, os atenienses subdividiam essas categorias em uma série de procedimentos bem específicos que, à luz do direito contemporâneo, podem parecer um tanto inusitados. O homicídio, por

exemplo, era julgado por meio de uma ação privada específica para esse tipo de crime. A difamação, por seu turno, era tratada com uma ação também de caráter privado, mas a deserção militar era processada como uma ação pública. Além dessa subdivisão, o sistema dos processos atenienses apresentava sobreposições que permitiam ao acusador escolher entre diferentes tipos de ação, escolha essa que podia implicar várias consequências para ambas as partes envolvidas. Assim, um magistrado acusado de corrupção poderia ser levado a julgamento por até sete procedimentos diferentes entre si, dependendo da via escolhida pelo acusador (Hansen, 1991, p. 192).

Ao longo deste capítulo, examinou-se como o sistema judiciário de Atenas se articulava com os princípios fundamentais da democracia. A seleção por sorteio de magistrados e jurados e o funcionamento regular das *klērotēria* (as máquinas de sorteio para garantir a aleatoriedade e a imparcialidade na seleção), bem como a proibição de profissionais especializados, garantiam que o julgamento permanecesse um direito e um dever partilhado por aqueles sujeitos ao epíteto de “cidadão” (Hansen, 1991).

Viu-se, ainda, que a distinção entre *dike* e *graphe*, embora possa lembrar a separação da modernidade entre litígios civis e criminais, obedecia a regras próprias: procedimentos diferenciados, prazos distintos, critérios variados para a composição dos júris e sanções específicas, conforme o interesse privado ou público em questão. A convivência dessas duas vias de ação, unida a liberdade concedida a qualquer cidadão de iniciar processos em defesa do bem comum, ilustra o grau de envolvimento político exigido na Atenas clássica.

Além disso, a amplitude dos júris — que variavam de 201 a mais de 2.500 membros em casos excepcionais — e a frequência das sessões judiciais, organizadas em função do calendário lunar, demonstram o caráter cotidiano e coletivo da justiça ateniense. A configuração desses tribunais transformava cada julgamento em momento de reafirmação dos valores cívicos: o direito de pleitear, a obrigação de ouvir com imparcialidade e a responsabilidade de decidir de acordo com as leis escritas.

Em síntese, pode-se colher do sobredito que o tribunal ateniense não se restringia a resolução de conflitos; ele antes era um espaço de participação direta e ativa, em que a aplicação da norma assegurava até certo ponto o poder real dos cidadãos sobre as decisões políticas do governo ateniense. Permitindo a participação dos cidadãos nos processos judiciais, como se disse, tanto como partes envolvidas quanto no exercício da função de julgamento, contribuindo para a manutenção da ordem legal estabelecida.

3.12 A tensão existente entre a ficção e a realidade: a Oresteia e a Lei sobre o homicídio culposos

Ao fim deste estudo, observa-se que o sistema judiciário de Atenas clássica se integrava de forma prática ao modelo democrático da cidade, o que inclui o teatro como formador da cultura educativa ateniense dos tribunais. Os gregos não tinham uma instituição de ensino exclusiva para o conhecimento das leis ou o funcionamento do direito como temos nos dias de hoje. Como já vimos, eles aprendiam o direito por meio da tragédia e seu vocabulário.

Além desse fato, é necessário que o leitor esteja a par do seguinte contexto político que vigorava na época do objeto tratado. Durante a década que precedeu sua escrita, algumas reformas políticas e populares obtiveram êxito em Atenas. Efialtes conseguiu fazer votar pela Assembleia do povo um decreto que limitava a competência do Areópago, (espécie de tribunal guardião das leis e da Constituição ateniense composto por membros da nobreza e abastados que efetivamente detinha o poder da cidade) a crimes de sangue. (Ost, 2019, p. 109).

Essas mudanças estruturais no funcionamento da atividade judiciária da cidade foram importantes porque elas se relacionam com a poética já descrita de Ésquilo. Como o teatro grego era o espaço em que questões sociais mais graves eram abordadas, em seu componente histórico a Oresteia faz o registro de mudanças sociais muito significativas. Em termos não poéticos as Eumênides, de Ésquilo refletem a reforma do Areópago por Efialtes. (Lefèvre, 2021, p. 169).

Dessa maneira surgem tensões entre o aprendizado do direito pela observação das tragédias e das leis e o realismo não poético da *Polis*. É mais adequado pensar, pelo desenvolvimento dos argumentos apresentados na tragédia, que ela servia como uma pedagogia de princípios para os juízes julgadores e que o uso da palavra persuasiva era seu instrumento de formação da legitimidade e validade das últimas sentenças nos processos.

Um fato histórico muito bem observado é o de que, à medida que as reformas legislativas na comunidade ateniense avançavam, o status social da sociedade era fortemente alterado. O povo ateniense foi capaz de se afastar do antigo regime e no período democrático o povo passou a ter um papel central no governo da cidade. Passou então a ser necessário um aparato legislativo com mecanismos mais numerosos e mais delicados. Notou-se também que em Atenas contava com um número considerável de magistrados. Esses magistrados, que foram especialmente criados pela democracia, não eram sacerdotes, mas guardiões dos interesses materiais da cidade (Coulanges, 2004, p. 372).

Não há registros, além do poético, que sustentem que as personagens da Oresteia tenham sido uma metáfora de alguma situação real que envolve um matricídio. A narrativa criada por Ésquilo pode ter sido meramente fruto da sua invenção, por isso é tão criativa, porque tornou-se única e depois paradigmática para entender o direito, ela se tornou *glittering*.

No âmbito legal, a lei que parece ter norteado o realismo do funcionamento da Grécia nesse tipo de situação foi a lei ateniense sobre o homicídio culposo. O dispositivo legal parece ter sido criado no contexto da legislação draconiana, isto é, elaborada pelo legislador Draco, ateniense que ficou conhecido por escrever leis com vieses excessivamente punitivos. Entretanto, o que foi preservado desse dispositivo é a reinscrição da lei durante a revisão das leis iniciada depois do primeiro golpe oligárquico que pôs fim à democracia. A lei dispunha no sentido de sancionar, de maneira embaraçosa a punição por homicídio culposo. Havendo ainda disposições sobre a concessão de perdão da ação movida contra o homicida (Arnaoutoglou, 2003, p. 82). Então, o que parece haver, é que quando posto em contraste com o julgamento de Orestes o sistema judiciário de Atenas foi direcionada para facilitar a inocência do homicida pela culpa. Desse modo, evidencia-se também que sistemas punitivos excessivamente rígidos criam o condão que facilitam um funcionamento que privilegia a defesa retórica.

CONCLUSÃO

Em suma, a empreitada acadêmica no âmbito da análise mitológica configura-se, na contemporaneidade, como uma tarefa singularmente complexa. Estabelecer conceitos operacionais nesse campo assemelha-se, metaforicamente, à décima terceira tarefa de Hércules – um desafio de proporções quase sobre-humanas, dada a multiplicidade de perspectivas disponíveis.

Quando os discursos dos personagens mitológicos são postos a um prisma de compreensão elevam-se à condição de expressão artístico-poética. Essa complexidade é ampliada por meio da aglutinação de conhecimentos de outras searas do conhecimento. Tais objetos, os mitos, desdobram-se em uma miríade de feixes interpretativos, os quais, embora sutis em suas nuances, projetam luzes distintas e igualmente válidas sobre o material estudado. Diante disso, exige-se do pesquisador não apenas um repertório teórico sólido, mas também uma sensibilidade aguçada para apreender a dimensão estética, a capacidade de dialogar com epistemologias diversas e a competência para demonstrar, de maneira articulada, como tais dimensões interconectam-se de forma produtiva.

Com o intuito de mitigar os desafios inerentes a essa complexidade, optou-se por uma estratégia metodológica específica: a construção de pontes interdisciplinares sequenciais. Esta abordagem, que se mostrou fundamental para a contextualização progressiva do objeto, consistiu na justaposição ordenada de campos do saber que foram paulatinamente apresentados. O percurso iniciou-se com a fundamentação filosófica, avançou para a contextualização teatral e histórica, e culminou na análise hermenêutica e argumentativa da estrutura do discurso trágico de uma personagem da tragédia esqueliana. Dessa forma, buscou-se não apenas expandir, mas também estruturar a interdisciplinaridade que constitui o cerne deste trabalho, permitindo uma compreensão multifacetada e coesa do fenômeno estudado.

A problemática central reside na natureza polissêmica e contextual do signo linguístico, em especial para aqueles que derivam do grego, onde temos, aparentemente, significados simples em um determinado campo discursivo, mas que revelam-se profundamente complexos em outros, e vice-versa. Compreender a linguagem e a construção de narrativas enquanto fenômeno hiperdinâmico e intrinsecamente instável (que opera de forma multifacetada através de diversos domínios epistemológicos) constitui-se, portanto, como um dos imperativos fundamentais da pesquisa contemporânea em mitologia grega.

Em vista disso, a presente dissertação não se configura como um estudo definitivo da compreensão da *Oresteia* de Ésquilo enquanto texto teatral vivo da tradição mitológica grega,

mas antes como uma contribuição preliminar à análise de sua dimensão mítica, notadamente àquela que a consagrou como o "mito de nascimento do direito".

O percurso aqui escolhido aspira, portanto, a constituir-se como uma ὀρθὴ δόξα (orthē doxa) – uma opinião justa ou bem fundamentada – talvez se aproximando, em seus melhores momentos, e não são muitos, de uma ἀληθὴς δόξα (alēthēs dóxa), uma opinião verdadeira de um jovem pesquisador. Mais do que oferecer conclusões irrefutáveis, este trabalho propõe-se a ser uma sugestão hermenêutica honesta, coerente com os limites e objetivos que se propôs a investigar, e que se espera possa servir como fundamento ou contraponto para pesquisas futuras, como, por exemplo, as diferentes dimensões de justiça que são apresentadas ao longo do texto.

O primeiro capítulo foi dedicado a expor as concepções conceituais sobre o mito. De início resgatou-se as concepções platônicas e aristotélicas sobre o mito. No pensamento desenvolvido por Platão, o mito se torna uma via pedagógica necessária, mas que deve observar um crivo ético. A função da narrativa mitológica para o filósofo não substitui o pensamento sem metáfora, mas prepara as ideias em direção à virtude e ao conhecimento. A solução platônica ao mito acompanha o filósofo quando também se faz necessário se utilizar de metáforas.

Por sua vez, Aristóteles parte de um aproveitamento do mito como elemento central da narrativa poética e relaciona o fenômeno mitológico à origem da atividade filosófica, compreendendo, assim, o mito a uma compreensão mais ampla da natureza humana e em investigar conhecimentos. Aristóteles reabilita o mito no campo fictício e artístico, isso cria uma legitimidade à parte da narrativa mitológica. Desse modo, a poética não é apenas uma teoria literária restrita, mas uma espécie de filosofia primitiva em que a anagnorisis e a katharsis são mecanismos de reconhecimento e transformação do sujeito no mundo.

O mito, assim como a retórica, não deixou de ter um papel essencial nas sociedades com o fim do mundo helênico clássico, porém, ele se transformou. É nessa direção que Eliade, Campbell e Vernant demonstram que o mito continuou a ser uma linguagem muito persuasiva que explora aspectos psicológicos coletivos, uma metalinguagem que, tal como definiu Brandão, permitiu que a humanidade pudesse decifrar as narrativas que fundam os aspectos culturais de um povo.

Em seguida, fez-se um apanhado sobre o teatro grego antigo, destacando-se os seus elementos que fundem religião, política e arte. Através da representação mitológica, os

cidadãos atenienses acessavam o sagrado e refletiam sobre seu lugar no mundo reforçando os valores de sua comunidade.

Máscara, vinho e tragédia demonstram a função ritualística do espírito jurídico de Atenas. Analisou-se como esses componentes transformaram o espetáculo em uma experiência coletiva de transcendência, educação cívica e reflexão ética da vida democrática ateniense.

No segundo capítulo foi narrado e explorado o aspecto narrativo que localiza a perspectiva jurídica do mito no berço da democracia. É dado destaque nos aspectos narrativos e sua ferramenta pedagógica do povo grego. Nesse contexto identificou-se, por meio dos mestres da verdade na Grécia arcaica, a importância do *éthos* na construção das narrativas mitológicas.

Em suma, o estudo da narrativa esquiliana, em especial da trilogia Oresteia, revela-se proveitoso na identificação de arquétipos fundadores do pensamento jurídico que permanecem singularmente relevantes para a reflexão sobre desafios contemporâneos, desde princípios como a ampla defesa e o devido processo legal, até as naturezas que acusação e defesa podem assumir ao longo do processo.

Nenhum heleno observou sua tradição cultural mitológica e de lá extraiu áreas do conhecimento tão organizadas como fazemos hoje. Por exemplo, narrativas, como as de Eros e Psique ou de Édipo, são os fundamentos de uma psicologia sistematizada, tal como fez Freud. Porém, foi a tradição helênica que ofereceu o material para que, à posteriori, ricos substratos simbólicos pudessem ser utilizados para a elaboração de diversos conhecimentos. Os mitos são isso, esses impulsos primordial para criação de um novo mundo, inclusive para a filosofia. Propõe-se então que a Oresteia seja lida como uma matriz narrativa para se reimaginar o Direito sempre que possível.

A trilogia não oferece um modelo a ser transplantado de imediato, mas opera como uma possibilidade meditativa, dramática, onde se encenam, de forma ímpar, a passagem da vingança privada à justiça institucional, da autoridade divina ateniense à razão persuasiva da Pólis. Desse modo, a recepção crítica desse corpus trágico pode fomentar uma reflexão fértil sobre os alicerces simbólicos, os rituais de legitimação e os consensos éticos necessários à manutenção de uma ordem jurídica justa e persuasiva, inspirando novas abordagens para problemas antigos e que muito possivelmente nunca terão fim, pois esses problemas estão relacionados a legitimidade de conduta.

Dessa maneira, o mito é relevante para que consigamos construir novas sociedades já que eles atuam como se estivéssemos em um estado pré-filosófico. Assim, quais mitos foram

transmitidos a nós para que passemos a compreender a formação do povo que somos hoje? Ademais, quais mitos os poetas de hoje são capazes de nos revelar? Quais verdades produzimos em um mundo em que a verdade é tratada como acessório e a narrativa se hipertrofia apresentando imagens falsas muito convincentes de serem reais?

No terceiro e último capítulo se faz um balanço sobre as instituições jurídicas gregas e suas correspondências com o mito de Orestes. Dessa maneira, observou-se que a organização da máquina judiciária ateniense privilegiava a participação popular dos cidadãos, que aprendiam as leis ordinárias e suas ferramentas extensivas por meio do teatro. Dessa forma, os cidadãos eram chamados a participar firmemente da realidade cívica de sua comunidade, privilegiando, assim, a consolidação da democracia em seus aspectos práticos. Tendo em vista os conhecimentos acumulados, compreendemos a tragédia de maneira mais ajustada e os aspectos jurídicos se tornam alvo de interpretações substanciais quanto ao seu papel social.

Pensando ainda entre o passado e o presente a indústria cultural contemporânea vive em sua era de maior reprodutividade técnica e tem sido alvo de críticas muito válidas, inserindo-se em um contexto mais amplo de reconhecimento de uma Guerra Cultural, o cliente só quer pagar se ele puder se ver nos papéis que ele se julga merecedor. Notadamente no âmbito cinematográfico, alega-se que a criação narrativa sofre um progressivo esvaziamento de significados, na qual os filmes frequentemente se reduzem a sequências desprovidas de coerência romanesca ou a *remakes* são mero aprimoramento tecnológico.

Essas produções custam fortunas e investem pesadamente em recursos de CGI (*Computer-Generated Imagery*), prometendo elevar a percepção de verossimilhança por meio de um pseudo-realismo – uma camada de efeitos visuais convincentes que, no entanto, não suplantam a fragilidade estrutural das narrativas já contadas diversas vezes, há um forte esvaziamento criativo. Dessa forma, a tecnologia opera como um véu de sofisticação técnica que mascara, não raro, a carência de profundidade de sentimento e inovação artística, isso, claro, quando os atores não são substituídos por completo pela tecnologia.

Curiosamente, é na música que encontramos uma tentativa - muito louvável, por sinal - de reviver alguns conceitos do teatro grego em nosso cotidiano. Madonna, cantora americana e ativista pelos direitos humanos (especialmente das mulheres e da comunidade gay), estava em Roma para a apresentação de sua *Blond Ambition Tour* quando foi alvo de críticas por grupos da Igreja Católica devido ao conteúdo polêmico do espetáculo, em países não ocidentais, suas apresentações nem chegam a ser veiculadas como uma possibilidade.

A cantora defendeu sua obra afirmando que não se tratava de um *show de rock* convencional, mas de uma performance teatral projetada para levantar questionamentos,

provocar reflexões e conduzir o público por uma jornada emocional, explorando dualidades como o bem e o mal, a luz e a escuridão, a alegria e a tristeza, a redenção e a salvação. Além disso, Madonna ressaltou a importância de usar sua potência criativa em defesa do valor democrático da liberdade de expressão e convidou o público a assistir ao espetáculo para formar sua opinião sobre as questões sociais trazidas a palco.

Embora a linguagem utilizada não fosse a mesma do teatro grego, a força criativa por trás da performance era claramente dionisíaca. Em uma das cenas mais controversas, Madonna, que incorporava diversos símbolos católicos, encenou um ato sexual solitário feminino, reforçando o caráter ritualístico e provocador de seu trabalho. De fato, as apresentações da artista elevaram as apresentações artísticas depois do seu pioneirismo, tentou-se criar uma comunidade artística que trouxesse debates importantes para suas produções musicais.

Tendo em vista o panorama cultural, retornamos ao teatro grego para concluir nossa análise da tragédia. Nosso vocabulário não é o mesmo que se utiliza nos tribunais de justiça, porém as performances nos tribunais seguem um rito muito teatral, com começo, clímax e desfecho, coreografias que lembram procissões. Como demonstrado, a tragédia grega era um espelho para as tensões jurídicas da pólis, por isso, mas não só isso, que a leitura da tragédia grega é um recurso válido de conhecimento do sistema jurídico da Grécia antiga. Sugerimos que o estudo da mitologia grega continua a inspirar e desafiar interpretações, já que a narrativa é capaz de articular de uma só vez, toda uma síntese cultural das características gregas. Assim, o mito não é apenas uma "conversa fiada", mas uma das ferramentas vivas destacadas pelo uso da retórica que persuade em direção da criação de narrativas convincentes.

Na análise do mito de Orestes, com foco especial em Eumênides, as revelações hermenêuticas do texto se destacam pelos elementos pedagógicos ativos pelo direito do povo ateniense. Ademais, o estudo sugere que a Oresteia simboliza a institucionalização da justiça pela resolução do debate retórico e da deliberação coletiva o que nos sugere que são os valores democráticos emergentes do período.

Ao longo da peça, em vários momentos somos apresentados ao poder da palavra como ferramenta central na construção da justiça. Apolo e as Erínies são superados pelo poder da persuasão (Πειθώ) *peithó*, o pilar central do sistema jurídico ateniense. Acreditar em justiça divina é um recurso muito útil quando não conseguimos aceitar uma grande injustiça terrena, mas Ésquilo mostrou que a aplicação do justo se faz aqui e agora. A decisão da deusa Palas-Athenas consolida que a justiça deve ser acessada por meio da palavra convincente em

contrapartida um sistema de violências. É altamente possível, a partir dessa observação, dizer que as Eumênides reforçam a justiça como conceito de construção contínua e como uma negociação entre pontos divergentes, a tradição e a inovação, o sagrado e o profano, o pacto pela dignidade entre povo e elite.

Em conclusão, impõe-se a necessidade urgente de uma aproximação substantiva entre o vocabulário jurídico e o léxico popular, mediante a transposição dos jargões especializados para um registro linguístico acessível, porém ricamente articulado, que possa ser efetivamente apropriado pelo discurso coletivo. Cumpre salientar que um dos mecanismos mais violentos de exercício do poder judiciário em contextos democráticos reside justamente na comunicação elitista do direito, operada por um corpo judicante que, frequentemente, recorre a uma linguagem deliberadamente hermética e pouco hermenêutica (revestida de uma aura de suposta superioridade intelectual) com o objetivo de autopreservação e defesa de interesses antipopulares.

A reprodução técnica de um repertório terminológico restrito a um segmento social seletivo configura o mais evidente indício de que a operacionalidade do direito perpetua uma estrutura de dominação de massas por minorias. Neste panorama, torna-se altamente desejável a implementação de um sistema educacional robusto, orientado para o enriquecimento lexical da população. A educação popular, portanto, deve ser assumida com seriedade política e pedagógica, aspirando a níveis elevados de proficiência e riqueza vocabular. Do contrário, estará fadada a uma deficiência intencionalmente planejada para amplos estratos sociais, e o direito não se erguerá como instrumento de emancipação, mas permanecerá como mero aparato de opressão.

O que a Oresteia nos demonstra é como a intervenção da deusa Palas-Athena diante de um caso complexo pode ser compreendida e replicada por qualquer cidadão. Ao dominar o vocabulário jurídico – que na tragédia se confunde com o da prática forense – e ao extrair do plano poético os princípios retórico-jurídicos ali construídos, qualquer indivíduo torna-se capaz não apenas de conhecer seus direitos, mas de assumir a função de julgador do mérito sobre direitos. Os gregos aprendiam, por meio da experiência contemplativa do teatro, como significados crepusculares (aqueles que emergem no limiar entre mito e razão) podiam ampliar a capacidade judicante de seu povo, metamorfoseando os vícios em virtudes acessíveis.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Constituição de Atenas**. Tradução de Francisco Murari Pires. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. **De anima**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1985.

_____. **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Política**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2018.

_____. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

ARNAOUTOGLU, Ilias. **Leis da Grécia antiga**. Tradução de Ordep Trindade Serra, Rosiléa Pizarro Carnelós. São Paulo: Odysseus, 2003.

BARONE, Catherine. **A máscara antiga na cena contemporânea: tragédia e comédia**. Trad. de Maria de Lourdes Rabetti. O Percevejo Online, [S. l.], v. 5, n. 2, 2014. DOI: 10.9789/2176-7017.2013.v5i2.%p. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/3767>. Acesso em: 20 jan. 2025.

BONNARD, André. **A civilização grega**. Trad. de José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2018.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **Mitologia Grega**. v. II. Petrópolis: Vozes, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2009.

CASERTANO, Giovanni. **Uma introdução a República de Platão**. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Paulus, 2011.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. Tradução: Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins fontes, 2004.

DETIENNE, Marcel. **Mestre da Verdade na Grécia Arcaica: como abertura de volta à boca da verdade**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DORION, Louis-André; MORRISON, Donald. **The Rise and Fall of the Socratic Problem**. In: MORRISON, Donald (org.). *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017.

ÉSQUILO. **Orestéia – Agamêmnon**. Estudos e tradução de Jaa Torrano. v. I. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

_____. **Orestéia – Coéforas**. Estudos e tradução de Jaa Torrano. v. II. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

_____. **Orestéia – Eumênides**. Estudos e tradução de Jaa Torrano. v. III. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.

FINLEY, M. I. **Economia e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Maryele Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FINLEY, M. I. (org.). **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. de Walderedo Ismael de Oliveira. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Trad. Fernando Klabin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

HANSEN, Mogens Herman. **The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles and Ideology**. Trad. de J. A. Crook. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da Filosofia do Direito**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HERÓDOTO. **História**. 3. ed. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Odisseia**. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KARAM, H. A 'Oresteia' e a origem do tribunal do júri. Revista Jurídica (FIC), v. 4, p. 77-94, 2016.

KITTO, H. D. F. **Tragédia grega: estudo literário**. v. 1. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

LEFEVRE, François. **História do mundo grego antigo**. Trad. de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: O mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MCEVILLE, Thomas. **The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies**. New York: Allworth Press, 2002.

MURACHCO, Henrique Graciano; MAIA JUNIOR, Juvino Alves. **Grego: teoria e prática nos cursos universitários**. 4. ed. revista e ampliada. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2020.

NEVES, José Roberto de Castro. **As lições de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo e ditirambos de Dionísio**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **O nascimento da tragédia ou os gregos e o pessimismo**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

OST, François. **Contar a Lei: as fontes do imaginário jurídico**. São Leopoldo: Unisinos, 2009.

PAGLIA, Camille. **Glittering Images: a journey through art from Egypt to Star Wars**. New York: Pantheon books, 2012.

PLATÃO. **Fedro**. Edição bilíngue. Trad. e apresentação de José Cavalcante de Souza; posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Górgias**. Trad. ensaio introdutório e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Marginália Platônica**. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1973.

_____. **A república [ou sobre a justiça diálogo político]**. Tradução de Ana Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Timeu-Critias**. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra, 2013.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROBERTSON, D. S. **The Private Speeches of Demosthenes - Demosthenes: Private Orations**. With an English translation by A. T. Murray. (Loeb Classical Library.) London: Heinemann, 1936. The Classical Review, London, v. 51, n. 5, p. 176-177, 1937. Disponível em DOI: 10.1017/S0009840X00071444.

ROESLER, Claudia. **A análise da argumentação judicial em perspectiva crítica: o que fazemos quando analisamos decisões judiciais**. In: ROESLER, Claudia; HARTMANN, Fabiano; REIS, Isaac (Org.). Retórica e argumentação jurídica: modelos em análise. Curitiba: Alteridade, 2018.

SZLEZÁK, Thomas Alexander. **Ler Platão**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. What is Polis Religion? In: MURRAY, Oswyn; PRICE, Simon (ed.). **The Greek City: From Homer to Alexander**. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 295-322. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198148883.003.0012>. Acesso em: 13 ago. 2025.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e Oralidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

THOMPSON, Homer A.; WYCHERLEY, R. E. **The Agora of Athens: The History, Shape and Uses of an Ancient City Center**. v. 14. Athens: The American School of Classical Studies at Athens, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

_____. **Entre Mito e Política**. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ANEXO

GUIA DE LEITURA DE VOCÁBULOS GREGOS

Existe uma dificuldade muito comum entre os estudantes lusófonos que desejam se inserir em estudos que tenham a Grécia como horizonte de descobertas: saber ler vocábulos gregos, sejam eles escritos ou ouvidos em palestras. Muitas palavras do nosso vocabulário são de origem grega: democracia, matemática, poético, utópico, analítico, hipótese e acadêmico são alguns exemplos. Apesar de as traduções existirem, a opção por manter conceitos e palavras no original (grego antigo ou contemporâneo) é quase obrigatória e frequentemente necessária para preservar os sentidos conceituais. A título de exemplificação, pode-se escrever a palavra "cidade" em um texto, mas esse conceito contemporâneo é entendido de maneira quase estritamente geográfica. Já a palavra *pólis*, ou ainda *Pólis*, compreende outro significado, que incorpora o sentido de "cidade", mas também amplia a compreensão do que vem a ser uma *pólis* ou a *Pólis* grega.

Ciente dessa dificuldade e reconhecendo a necessidade de tornar o trabalho acessível a acadêmicos e curiosos, apresento preliminarmente um guia de pronúncia erasmiana. Diversifiquei a origem dos materiais consultados, utilizei quatro fontes, para elaborar um guia de leitura suficientemente completo. São elas: a nota escrita por Luiz Alberto Machado Cabral, constante no livro *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, de Bruno Snell, 2019; a nota de edição, também de Luiz Alberto Machado Cabral, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, de Vernant e Vidal-Naquet, 2019; a nota do editor Fernando de Aguiar no livro *A cidade antiga*, de Coulanges, 2004; e, por fim, os ensinamentos presentes no livro *Grego: teoria e prática nos cursos universitários*, dos professores Murachco e Júnior, 2020.

Essa leitura teórica não é a mais agradável de se fazer; a maioria das pessoas, inclusive, pula essas páginas. Entretanto, uma vez realizada, o leitor passa a aprender grego de forma muito natural e divertida, sem deixar de ser uma língua muito rica e por isso, difícil. A língua grega torna-se um recurso extremamente útil para compreender conceitos mais profundos em meio a uma leitura que pode, a princípio, parecer pouco densa, mas que logo se revela rica e profunda quando seus conceitos são compreendidos.

Assim sendo, vejamos:

Maiuscula	Minúscula	Nome	Pronúncia erasmiana	Transliteraçã o	Palavra de referência
A	α	alfa	a (longa ou breve)	a	ἀσέβεια <i>asébeia</i> piedade
B	β	beta	b	b	βλέπειν <i>blépein</i> ver
Γ	γ	gama	g (gue/gui)	g, n	γινώσκω <i>gignōskō</i> conhecer
Δ	δ	delta	d	d	δράκων <i>drá-kon</i> dragão, serpente
E	ε	épsilon	e [breve, fechada (ê)]	e	εἶδωλον <i>eidōlon</i> uma pequena forma, ídolo
Z	ζ	dzeta	zd / dz	z	Ζεὺς <i>zéus</i> Zeus
H	η	eta	e [longa, aberta (é)]	ē	ἦθος <i>éthos</i> caráter
Θ	θ	theta	th (como do inglês th)	th	θυμός <i>thymós</i> força psíquica vital
I	ι	iota	i (longa ou breve)	i	ιδεῖν <i>ideîn</i> ter visto , perceber
K	κ	kapa	k	k	κακία <i>kak-ía</i> maldade
Λ	λ	lamba	l	l	λεύσσειν <i>leússein</i> vigia atenta

M	μ	my	m	m	μένος <i>ménos</i> fúria
N	ν	ny	n	n	νόμισμα <i>nómisma</i> moeda
Ξ	ξ	ksi	x (sempre com som de cs)	x	ξένος <i>ksénos</i> estrangeiro
O	ο	ômicron	o [breve, fechada (ô)]	o	ὄλβιος <i>ólbios</i> feliz
Π	π	pî	p	p	παιδεία <i>paideia</i> projeto civilizatório
P	ρ	rô	r (como em duro)	rh (inicial)/r	rh (inicial) ῥῆμα <i>rrêma</i> palavra dita r: Ῥώμη <i>Rhómē</i> vigor, Roma
Σ	σ / ς	sigma	s (nunca com som de z)	s	σκληρός <i>skerós</i> rígido
T	τ	tau	t	t	τιμή <i>timé</i> honra
Υ	υ	ýpsilon	ü (longa ou breve)	y,u	y: ὕβρις <i>hýbris</i> desmedida u: νοῦς <i>noûs</i> mente, intelecto
Φ	φ	phi	fî	ph/f	φιλοσοφία <i>philosophía</i> filosofia
X	χ	khi	ch (como machen em alemão)	kh	χαῖρε <i>khaîre</i> salve!

Ψ	ψ	psi	ps	ps	ψυχή <i>psychḗ</i> consciência
Ω	ω	ômega	o [longa, aberta (ó)]	o	ὥς <i>hōs</i> como, assim como

Para este trabalho deve-se considerar as seguintes dicas práticas de leitura.

1 - Quando o ι (iota) é escrito embaixo de uma vogal (subscrito - α, η, ω) que o precede ou colocado do lado de uma maiúscula (adscrito ᾱ, ῆ, ῶ), ele não é pronunciado.

2 - O γ (gama) diante γ (outro gama), κ (kapa), χ (khi), ξ (ksi) tem pronúncia nasalizada conforme o “n” do português. Exemplo: συγγράφω (*synggráphō*), ἄγκυρα (*ánkura*), ἀγχίστρατος (*anchístratos*), συγξέχω (*synxéchō*).

3 - A língua grega tem sete vogais, as letras α (*alpha*), ε (*épsilon*), η (*eta*), ι (*iota*), ο (*ômicron*), ω (*ômega*), υ (*ípsilon*). Dessas vogais a fonética grega atual reconhece duas semivogais a letra ι (*iota*) e a letra υ (*ýpsilon*). Assim, os ditongos, ou seja, encontros vocálicos formados pela união entre uma semivogal e uma vogal, são formados pela adição dessas duas semivogais. Os ditongos decorrentes da letra ι (*iota*) são αι (*ai*), ει (*ei*), οι (*oi*), υι (*ui*), são pronunciados tal como em português. Entretanto, por sua vez, os ditongos αυ (*au*), ευ (*eu*), ηυ (*éu*), ου (*ói*) são pronunciados conformes indicação entre parênteses.

4 - Quando estudamos grego antigo, aprendemos a utilizar πνεῦματα (*pneumatás*) “espíritos”, isto é, sinais ortográficos que quando utilizados sobre as vogais υ (ýpsilon) e ρ (rô) iniciais indicam aspiração (som de sopro). Exemplo: ὕμνος (*humnos*) trad. hino; ῥέω (*rheō*) trad. fluir.

5 - No grego antigo não havia formas maiúsculas e minúsculas. Entretanto, pós-idade média, elas passaram a ganhar formas minúsculas, restando a maneira antiga a compreensão de que são maiúsculas.

6 - A língua grega preserva uma memória poético-musical profunda, o que torna o sistema de acentuação essencial para a compreensão de sua fonética. No grego antigo, distinguem-se três tipos de acento: o agudo (´), o grave (`) e o perispômeno, ou circunflexo (~ ou ^), colocado sobre as vogais. O acento agudo indica elevação do tom na sílaba e pode aparecer nas três últimas sílabas de uma palavra, ocorrendo tanto em sílabas curtas quanto em sílabas longas ou em ditongos. Entre os exemplos, destacam-se λόγος (*lógos*), “palavra, discurso, razão”; πόλεμος (*pólemos*), “guerra”; καλός (*kalós*), “bom, belo”; e θεός (*theós*), “deus”. O acento

grave, por sua vez, ocorre exclusivamente na última sílaba e sinaliza queda de tom; quando uma palavra com acento agudo é seguida por outra, o agudo da última sílaba pode ser substituído pelo grave para garantir a fluidez da pronúncia, como em *καλὸς θεός* (*kalòs theós*), “um belo deus”. Nesse caso, percebe-se a diferença entre *καλός* (*kalós*) e *καλὸς* (*kalòs*), bem como a manutenção de *θεός* com acento agudo, refletindo nuances sutis da fonética que nos ajudam a compreender sua característica musical. O circunflexo, por fim, só pode ser colocado sobre as duas últimas sílabas e ocorre exclusivamente em sílabas longas, indicando que o tom sobe e desce na mesma sílaba; exemplos incluem *χρῶμα* (*chrôma*), “cor”, e *σῶμα* (*sôma*), “corpo”. É importante destacar que essas regras aplicam-se apenas ao grego antigo. Com a reforma do grego moderno em 1982, o único acento mantido foi o agudo, que passou a indicar apenas a sílaba tônica, de modo semelhante ao sistema dinâmico da língua portuguesa.

7 - Quanto a pontuação sabemos que a (,) vírgula e o (.) ponto têm o mesmo valor que em português.

8 - No grego moderno, o ponto e vírgula (;) desempenha a função do nosso ponto de interrogação (?), enquanto o ponto alto (:) equivale ao dois-pontos (:) da pontuação portuguesa.

9 - Para fins didáticos a vogal longa é indicada pelo sinal $\bar{}$ acima da letra.

10 - O apóstrofo (') é usado, de maneira semelhante ao francês, para indicar a elisão, ou seja, a supressão de uma vogal final diante de uma vogal inicial na palavra seguinte.

11 - Como reconheceu Luiz Alberto Machado Cabral, os tradutores têm uma opção enorme de opções para fazer a transliteração dos nomes próprios em grego para o Português. Pode-se escrever Poseidon, Posídon, Posidão, e todas essas opções dizem sobre o mesmo deus grego, assim como Atena, Athena, Atená, Palas-Athena, e vários dos seus epítetos e cada tradutor escolhe uma dessas formas para sua tradução. Por isso que a leitura do grego pode ser útil para a compreensão uniforme desses nomes, além do conhecimento desses deuses na origem latina.

Essas são as contribuições necessárias para que possamos iniciar a leitura da dissertação quanto à fonética das palavras que irão aparecer ao longo do texto.