



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

O TAPETE PÚRPURA:

Violência e tragédia em Jacqueline de Romilly.

Seropédica, RJ.

2023

YAN JOBIM TOMAZONI

O TAPETE PÚRPURA:

Violência e tragédia em Jacqueline de Romilly.

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Licenciado em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Almeida de Azevedo.

Seropédica, RJ.

2023

YAN JOBIM TOMAZONI

O TAPETE PÚRPURA:

Violência e tragédia em Jacqueline de Romilly.

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Licenciado em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Almeida de Azevedo.

Aprovado em:

Profa. Dra. Cristiane Almeida de Azevedo (Orientadora)

Profa. Dra. Alice Bitencourt Haddad

Prof. Dr. Alessandro Bandeira Duarte

RESUMO

Este trabalho procura demonstrar as características mais relevantes da relação entre as tragédias, a representação da violência e a sua condenação coletiva a favor de uma justiça nova, a partir das reflexões da filósofa Jacqueline Romilly. O objetivo é mostrar que as tragédias, no seu processo de representar as violências, assumiram uma funcionalidade dentro das relações sociais e éticas que dizem respeito a identificação de dois tipos diferentes de justiça, que, por sua vez, cobrem dois períodos distintos do estado das relações sociais. Mostramos que as tragédias deram espaço para a representação da violência, estimulando uma reflexão que levasse os espectadores à formulação de um juízo condenatório da violência. Através do caminho que Jacqueline Romilly faz pela trilogia de Ésquilo, foi possível ver a dinâmica tensa dessas relações à serviço de uma necessidade prática: a consolidação das instituições jurídicas de Atenas, e a legitimação dos tribunais.

Palavras-Chave: violência, tragédias, justiça, condenação.

ABSTRACT

This work seeks to demonstrate the most relevant characteristics of the relationship between tragedies, the representation of violence and their collective condemnation in favor of a new justice, based on the reflections of philosopher Jacqueline Romilly. The objective is to show that tragedies, in their process of representing violence, assumed a functionality within social and ethical relations that concern the identification of two different types of justice, which, in turn, cover two distinct periods of the state of social relationships. We show that tragedies gave space for the representation of violence, stimulating a reflection that led spectators to formulate a judgment condemning violence. Through the path that Jacqueline Romilly takes through Aeschylus' trilogy, it was possible to see the tense dynamics of these relationships at the service of a practical need: the consolidation of Athens' legal institutions, and the legitimization of the courts.

Keywords: violence, tragedies, justice, condemnation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 – BREVES COMENTÁRIOS SOBRE AS ORIGENS DA TRAGÉDIA.....	9
CAPÍTULO 2 - VIOLÊNCIA E TRAGÉDIA.....	20
CAPÍTULO 3 – A TRANSFORMAÇÃO DA JUSTIÇA EM ORESTEIA.....	31
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura mostrar, a partir dos argumentos apresentados por Jacqueline Romilly, em seu livro “La Grecia Antigua contra la Violencia”, que o povo grego encontrou nas tragédias meios para representar a denúncia da violência, assim como a formulação de sua condenação. A relação entre tragédias e violência é intrínseca ao próprio gênero, e procuramos a partir dessa percepção decifrar as consequências desse encontro para o pensamento grego. Estruturamos este trabalho da seguinte forma: primeiro reconstituímos elementos para a discussão das origens das tragédias; depois pensamos as formas como a violência é representada, e a sua função dentro da sociedade; e por fim, observamos como a relação entre tragédia e violência foi representada na trilogia de Ésquilo, a Oresteia.

No capítulo 1 fizemos uma retomada dos principais argumentos, trazidos por Romilly, que são defendidos nas interpretações sobre as origens da tragédia grega, ou seja, os fatores que de alguma maneira podem ter contribuído para o surgimento desse gênero literário. Superados os obstáculos iniciais, com a ausência de evidências mais qualificadas para certificar e identificar uma origem determinada para a tragédia; partimos para uma análise dos elementos da religiosidade antiga que são frequentemente associados às origens das tragédias. Os cultos a Dioniso, com seus cantos corais, as indumentárias e as máscaras, assim como as evoluções cênicas com danças e música, criaram uma zona comum de onde, muito provavelmente, as tragédias também recorreram tomando emprestados elementos e fórmulas que foram adaptadas para as representações. Procuramos mostrar, por outro lado, a forte influência das decisões políticas como um fator que impulsiona o desenvolvimento desse gênero literário na cidade de Atenas. Religiosidade e política foram, portanto, os dois eixos centrais a partir dos quais procuramos situar as suas origens, ou o nascimento das tragédias.

Os argumentos de Jacqueline Romilly desenvolvidos no capítulo 2 tiveram como objetivo sustentar uma interpretação dos espetáculos trágicos como mediadores da formação de um ideal ético do cidadão-modelo ateniense. O ponto de partida dessa ideiação é produzido pela identificação negativa da violência com as tragédias. A forma

como os poetas escolheram representar as histórias, as cenas de horror, os banhos de sangue, os assassinatos, levam à formulação crítica de uma condenação categórica da justiça primitiva, e da violência como sua forma de expressividade.

Romilly dissecou as tragédias para demonstrar como a formulação de um juízo condenatório da violência estava associado a transição entre a justiça primitiva e uma nova justiça. Com base na fundamentação dessa diferença entre perspectivas distintas de Justiça, trabalhamos os modos de identificação das distintas características encontradas em cada uma delas, e fizemos isso elencando suas partes mais importantes. A justiça primitiva ligada à violência, e a nova justiça dentro dos tribunais. A nova justiça é uma ruptura com a violência, e as tragédias representam essa ruptura quando interrompem o ciclo da violência para instituir um tribunal oficial, com seus rituais e formalidades próprios. A nova justiça elege fundamentos distintos, com novas formas de fazer e novos métodos analíticos para considerar e ponderar sobre os fatos, que servem para preencher essa visão nova da justiça.

Ésquilo apresentou, em sua trilogia Oresteia, um caso exemplar dessa mudança que Romilly procurou ilustrar em seu livro, e que nós remontamos nesse trabalho. As duas primeiras peças da trilogia, Agamêmnon e Coéforas, têm um enredo que levam o seu desfecho ao inevitável horror do assassinato. Toda peça é povoada por imagens angustiosas, terríveis, lamentosas, que nos fazem considerar a violência algo que, definitivamente, nós não desejamos nas nossas vidas. O grande horror sedimenta em nós um juízo condenatório da violência. Por outro lado, em Eumênides, acontece uma inversão total. Atenas institui um tribunal, de homens e deuses, para julgar Orestes pelo assassinato de Clitemnestra. Com isso, ela reveste essa instituição jurídica de um valor sagrado que incita os cidadãos atenienses a respeitá-lo.

Com isso, procuramos mostrar que as tragédias fizeram uma incisiva denúncia da violência através das suas representações e buscaram provocar, nos cidadãos atenienses, uma crítica reflexiva sobre as atitudes individuais e o papel da cidade como garantidora da ordem pública. As tragédias contribuíram com a formação de uma nova visão de mundo centrada na função apaziguadora das instituições jurídicas atenienses, e fizeram com que o povo assumisse uma posição de incompatibilidade com as formas primitivas de justiça.

CAPÍTULO 1 – BREVES COMENTÁRIOS SOBRE AS ORIGENS DA TRAGÉDIA.

As tragédias gregas do período clássico foram, e seguem sendo, o gênero literário que mais inspirou a criação de novos gêneros e estilos na literatura ocidental. Frequentemente descobrimos em um novo personagem soluções estilísticas que foram consagradas por um dos poetas imortais. Os papiros descobertos de algumas tragédias completas e fragmentos de algumas outras, foram depositários de conhecimentos sobre a mentalidade do mundo grego sem os quais teríamos perdido definitivamente um elo fundamental das nossas próprias tradições. As tragédias, com seus cantos poéticos, encenações e o poderoso estímulo à imaginação enriqueceram nossas representações de mundo.

Historicamente conhecemos a existência de textos mais antigos, como os textos Vedas ou A Epopeia de Gilgamesh mas, embora tenham mais antiguidade do que as tragédias gregas, é notório que poucos conseguiram produzir o efeito estético que elas nos causaram. Não é por acaso que este gênero, extremamente complexo e carregado de elementos originais, é reconhecido como pedra angular da nossa exuberante produção literária. As tragédias gregas são, até os dias atuais, reescritas e reencenadas, como uma forma de reconhecer a sua potência de significados.

Os textos clássicos que sobreviveram à prova do tempo, se tornaram parte de todo saber que acumulamos sobre o mundo antigo. Nos tornamos próximos desses textos e eles se tornaram parte da nossa cultura. Mas, o fato de dividirmos com eles elementos da nossa própria identidade coletiva não nos fez capazes de superar as sombras que repousam sobre sua origem, como argumenta Lesky (1971), os registros e os fatos que conhecemos daquele período não nos dão uma resposta conclusiva sobre a origem desse gênero literário. É nesse sentido que Lesky nos aponta os muitos caminhos tomados para desvendar as origens da tragédia, justificando e entendendo seu surgimento por meio de vários elementos associados.

A origem da tragédia ática alimenta a produção de uma quantidade enorme de livros, artigos e debates que se esforçam para dar ao gênero uma precisão história definitiva, no entanto, a ausência de evidências que determinem sem equívocos o

momento do seu nascimento criaram discordâncias e incertezas, pois “(...) *uma grande sombra paira sobre essas origens.*” (ROMILLY, 2013 - pp. 10). Essa ausência não nos impediu de fazer afirmações sobre o processo histórico no qual o gênero trágico é o nosso protagonista, não conteve nosso impulso para desvendar o nascimento de uma criação artística extremamente significativa para a cultura ocidental.

Lesky defende que, foi necessário superar a inexistência de fontes mais precisas e o caráter frequentemente ambíguo das existentes para criar certa concordância sobre alguns fundamentos que pudessem explicar os primórdios da tragédia, a saber, a sua origem religiosa.

“Em todas as partes da terra se encontraram, a partir dos estágios mais remotos dos coletores e primitivos caçadores, celebrações mímicas, danças com máscaras sobretudo, que têm seus paralelos no mais antigo culto grego.” (LESKY, 1971 - pp. 48).

A origem da tragédia grega não pode ser pensada sem sua estreita identificação com os cultos primitivos dedicados à honra dos deuses, sobretudo, ao deus Dioniso. A origem religiosa da tragédia é um ponto de convergência entre Lesky (1971) e Romilly (2013), pois é inegável para ambos que a religiosidade deu uma contribuição indispensável. Os cultos antigos são enriquecidos por imagens e ícones com grande potencial cênico, que, de certa forma, também tiveram o seu lugar no processo de criação dessas obras de arte, que também transmitiam nas suas formas estruturais um conteúdo de caráter sagrado.

Como nos diz Romilly, *“Esta origem ainda era muito sensível nas representações da Atenas clássica. E estas dependem francamente do culto de Dioniso.”* (ROMILLY, 2013 - pp. 14), as representações ocorriam sempre com a finalidade de celebrar o deus Dioniso, demonstrando o apreço da cidade por ele e cultivando sua benevolência e simpatia. As tragédias seriam, portanto, *“tal como a comédia, a amplificação de um rito.”* (Ibidem, pp. 14). Os festivais onde as tragédias eram encenadas, eram festivais religiosos, celebrações dirigidas a um deus patrono,

protetor da cidade. As tragédias, por tanto, se associavam a outras apresentações e contribuíam para afirmar esse caráter religioso das festas.

Quando as peças eram montadas na cidade de Atenas, em festivais dedicados especialmente à celebração do deus Dioniso - como as Dionisíacas ou as Leneias - o espetáculo dramático assumia a forma de um grande culto religioso que contava com a presença de milhares de pessoas empolgadas por participar daquele momento sagrado. Se somavam aos espetáculos procissões e sacrifícios que amplificavam sua dimensão religiosa, “[...] *encontramos sempre uma certa presença do sagrado* [...]” (ROMILLY, 2013 - pp. 11), que envolve todos os acontecimentos, todas as apresentações, inclusive as tragédias. A religiosidade é um elemento importante sem o qual as tragédias não podem ser adequadamente compreendidas, pois embora a transmissão do sagrado não seja sua única função é inegável que foi sua coluna de sustentação.

A essa poderosa invocação do sagrado vista nos espetáculos, entendida por Romilly como a amplificação do culto, se somaram elementos existentes nos rituais a Dioniso que também serviram à dramaturgia, como recursos cênicos, na criação do teatro grego: as celebrações mímicas, os cantos corais e as danças com máscaras, também foram absorvidos pela encenação dos atores e do coro, e são pensadas pelos comentadores como elementos que, além de reforçar o caráter religioso, acrescentam elementos de complexidade na montagem das peças.

Para Lesky (1971), o uso ritual das máscaras na antiguidade assumia duas funções, como máscara protetora ou como máscara mágica, e é na sua função mágica que a máscara fixa o seu papel de “[...] *elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática.*” (LESKY, 1971 - pp. 49). O uso das máscaras nos cultos antigos era uma maneira de abrir uma passagem para o mundo místico, se desligando da vida ordinária e acessando o mundo religioso, onde o contato com as divindades é mais próximo. A máscara desempenhou um papel importante no culto dos deuses, sobretudo aos ligados à natureza e ao crescimento, e especialmente no culto a Dioniso, “*E as máscaras que os coreutas e os atores usavam fazem-nos pensar, com muita facilidade, nas festas rituais de tipo arcaico.*” (ROMILLY, 2013 - pp. 14).

Sobre o uso da máscara no culto a Dioniso, Lesky observa que:

“Sua máscara, pendente de 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.” (LESKY, 1971 - pp. 49).

No teatro, as máscaras, de certa forma, abrem uma passagem cósmica que restaura um tempo místico - heroicizado – que fora perdido. Os atores trocam a sua existência carnal por uma presença mágica que inspira seus atos, eles são transmutados nos próprios heróis e deuses, e por um momento, representam diante dos olhos do público, que assiste entusiasmado aos acontecimentos, que lhes foram anteriormente contados pelas epopeias, os próprios acontecimentos míticos, os atos vividos pelos próprios deuses e heróis. Só os espetáculos trágicos conseguiram despertar, na Grécia clássica, com tanta intensidade na percepção dos espectadores, um sentido vivo da presença e um sentimento comovente sobre o que é visto, como mostra Romilly (2013).

O uso das máscaras foi, como vimos, um objeto indispensável em todas as tragédias, sobretudo pelo seu poder de evocar os cultos arcaicos, principalmente aqueles que fazem menção ao deus Dioniso, justamente para quem se destinavam as representações. Dessa mesma forma, os intérpretes perceberam na estrutura formal da composição dos cantos trágicos, uma semelhança com as evoluções corais que os grupos de fiéis a Dioniso declamavam em sua honra, em cerimônias rituais.

Através do testemunho de Aristóteles, Romilly mostra que passamos a considerar que haveria uma semelhança entre as composições dos poetas trágicos e os autores de ditirambos, *“quer dizer, de obras corais executados sobretudo em honra de Dioniso”* (ROMILLY, 2013 – pp. 24). Romilly (2013) argumenta que, a evidência desse dado em comum de fato existe, mas não é o suficiente ao ponto de podermos derivar dela o parentesco entre dois gêneros com impulsos tão distintos. Havia, é certo, um coro no ritual para Dioniso como também houve nos espetáculos trágicos. Essa semelhança, do canto em ditirambo, é sem dúvida um sinal de afinidade entre

esses dois gêneros. No entanto, não há nenhuma evidência que comprove que um tenha sua origem no outro, de modo que, podemos entender a tragédia como um gênero literário novo, independente.

Os coreutas, devidamente mascarados, se posicionavam na orquestra, no centro do palco, ao redor do altar construído para os encargos religiosos e os sacrifícios a Dioniso e, de lá, declamavam os cantos em ditirambos que evocavam todo o lirismo religioso das cerimônias antigas.

“[...] o coro, devido ao local que ocupava, mantinha-se de certo modo independente da ação em curso; podia dialogar com os atores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los, até mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte.” (ROMILLY, 2013 - pp. 26).

Dentro do teatro os espaços nunca eram transpostos, cada qual permanecia no seu lugar o tempo que durasse o espetáculo. A posição do coro na orquestra, um círculo no centro do teatro, entre os espectadores e a cena, dava a impressão de que ele não participava da ação. Romilly (1971) defende que essa posição do coro, dava a ideia de que ele atuava como um mediador do entendimento, reforçando a sua função reflexiva sobre a cena que se desenvolvia. Pelo canto do coro o público tinha a possibilidade de acompanhar extensos comentários, que muitas vezes julgavam ou contrariavam as atitudes das personagens, ao trazer um ponto de vista contrário.

Os cantos corais em ditirambo foram originalmente identificados com os cantos religiosos, que eram declamados por um coro de fiéis mascarados nos rituais dionisíacos. Seu uso foi associado sobretudo à figura do Sátiro - encontrado sempre próximo à imagem do deus –, aos cantos satíricos compostos em ditirambos, e foi por meio desta associação que se estabeleceu a afinidade da tragédia com o drama satírico. *“Teríamos, assim, para a tragédia, uma origem muito próxima da comédia - grupos de fiéis de Dioniso, representando sátiros, e cujo aspecto ou vestuário fazia pensar no bode.”* (ROMILLY, 2013 - pp.18). De fato, essa associação - entre tragédia e drama satírico - é tema de grande controvérsia, pois não há evidências suficientes que atestam uma ligação estreita entre os gêneros. A semelhança formal de que se valem não é suficiente para supormos que um tenha se originado do outro, como se

a tragédia fosse a evolução de uma estrutura primitiva, mais simples. Seria mais apropriado supor que foram dois gêneros diferentes, que nasceram em momentos históricos distintos, mas que se serviram do mesmo modelo para a composição dos cantos, embora com inspirações muito distintas.

Aristóteles assumiu, em sua *Poética*, que o significado da palavra “tragédia” vem de “canto para o bode”, essa foi uma operação que procurou criar a aproximação entre o bode, frequentemente associados ao culto a Dioniso, e os sátiros, ou o drama satírico. Romilly, citando Aristóteles, diz o seguinte: “*Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico.*” (ARISTÓTELES), a tragédia teria, por tanto, sua origem intimamente ligada aos sátiros, com suas vestimentas que “*fazia pensar no bode.*” (ROMILLY, 2013 - pp. 18).

Romilly discorda da suposição, defendida por Aristóteles, que associa a tragédia ao drama satírico, argumentando que os sátiros nunca foram associados ao bode, embora tenham sido sim uma representação comum e muito encontrada no culto a Dioniso. O segundo argumento de Romilly é que, os cantos trágicos não comportam nenhuma afinidade com o caráter lascivo encontrado nos cantos satíricos, ou nas atitudes frequentemente identificadas com os sátiros. Os cantos nas tragédias são de uma ordem temática completamente diferente, e principalmente, recebem um tratamento distinto, com muito mais gravidade.

“Qualquer que seja a solução, aliás, a passagem permanece abrupta, entre estes ritos primitivos e a forma literária a que chegaram. Num caso, é preciso imaginar uma mudança profunda de tom e de orientação; no outro, a evolução é menos ilógica, mas o caminho a percorrer continua singularmente longo.” (ROMILLY, 2013 - pp. 19).

Os cantos em ditirambos são uma forma de composição dialogada, que se adequam perfeitamente bem às encenações trágicas, “[...] o ditirambo era, na verdade, o diálogo de uma personagem com um coro.” (ROMILLY, 2013 - pp. 25), dois elementos essenciais da estrutura expositiva do drama. A forma dialógica era capaz de reforçar a função reflexiva da cena, criar zonas de circulação de pontos de vista

diferentes, com sobreposição de eventos e mistura de inúmeras temporalidades no mesmo instante cênico, como quando o coro retoma eventos anteriores para explicar a ação dos atores. O que parece, por tanto, é que a estrutura de composição dos cantos em ditirambos coube apropriadamente, pela espécie de efeito que eram capazes de produzir, na criação dos cantos trágicos.

O culto a Dioniso, e o caráter sagrado que permeia toda a cultura grega do período, foram decisivamente o centro a partir do qual os principais elementos das tragédias têm sua origem. Não é por acaso que os festivais onde as tragédias eram representadas foram eventos que contribuíram com a construção da vida religiosa daquele povo, desenvolvendo e enobrecendo sua crença.

Embora a religiosidade tenha assumido uma função essencial para explicar uma criação extraordinária do passado, o gênero trágico, não podemos supor que ela sozinha explica toda complexa rede de fenômenos que as tragédias colocaram à nossa disposição. Porque tão importante quanto a religiosidade, o culto a Dioniso, foi também a compreensão da finalidade cívica e política que acompanham toda evolução desse gênero literário.

“[...] o espetáculo revestia-se do caráter de uma manifestação nacional. E este fato explica com toda a certeza traços na própria inspiração dos autores de tragédias. Estes dirigiam-se sempre a um público muito vasto, reunido para uma ocasião solene: é natural que tenham tentado alcançá-lo e interessá-lo. Escreviam, por isso, como cidadãos que se dirigem a cidadãos.”
(ROMILLY, 2013 - pp. 15).

Os poetas trágicos compunham suas tragédias sabendo que encontrariam uma audiência ávida por ver representadas ações que, de certa forma, também levassem os espectadores a discutirem os grandes temas da vida pública, eles queriam ver os problemas da vida pública espelhados na trama das personagens. Boa parte dos cidadãos da cidade reuniam-se no mesmo lugar e no mesmo momento, tornando o teatro o lugar ideal para provocar um impulso de contestação, ao mesmo tempo que oferecia condições para que ocorressem intensos debates e reflexões sobre grandes temas públicos. O surgimento e a evolução do drama trágico devem ser pensados também no contexto político em que se insere. Os espetáculos serão cooptados pelos

poderes instituídos, e serão usados para promover o debate dos temas que interessam ao poder, “[...] parece que, com efeito, a tragédia não pode ter nascido a não ser que estas improvisações religiosas, de onde deveria sair, se encontrassem encarregues e organizadas por uma autoridade política.” (ROMILLY, 2013 - pp. 16).

A história conta que a primeira encenação de uma tragédia ocorreu entre 536 e 533, quando o poeta Téspis compôs uma tragédia para ser representada no festival das Dionisiacas, sob o reinado do tirano Pisístrato. Romilly nos diz que “o nascimento da tragédia está associado, em quase todo lado, à existência da tirania, isto é, de um regime forte que se apoiava no povo contra a aristocracia.” (ROMILLY, 2013 - pp. 19). Os tiranos, e mais tarde o regime democrático, foram diretamente responsáveis pela promoção das tragédias, desde sua origem, pois perceberam que os espetáculos serviam como porta-voz das transformações sociais. Os governantes perceberam que os espetáculos tinham um alcance gigantesco, e poderiam usá-los para transmitir narrativas, ideias, propostas, sobre coisas que eles estavam ou pretendiam mudar na cidade. “Tendo entrado na vida ateniense devido a uma decisão oficial, inserindo-se em toda uma política de expansão popular, a tragédia aparece associada desde o seu início, à atividade cívica.” (ROMILLY, 2013 - pp. 16).

No século V a.C., já sob o regime democrático, a escolha dos poetas que seriam apresentados durante os festivais, e dos nobres ricos que cobririam as despesas do espetáculo, eram feitas por um alto magistrado. Este fato aponta para uma continuidade que remonta o período em que os tiranos desempenharam um papel decisivo para a origem das tragédias, e reforça o caráter importante da finalidade cívica para compreendermos os complexos e obscuros fenômenos implicados com a origem da tragédia.

“[...] a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca em cena diante do conjunto dos cidadãos [...] não como realidades estáveis que se poderia cercar, definir e julgar, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido permanece incessantemente a ser decifrado.”
(AZEVEDO, 2008 - pp. 9).

Ao pensar as origens da tragédia, através das mudanças sociais e políticas, encontramos uma maneira de atribuir importância aos fenômenos históricos que não foram apenas seu plano de fundo, mas influenciaram a evolução desse fenômeno artístico. Ao fazer parte da vida social, a tragédia submeteu-se às necessidades públicas, às exigências do poder, que fizeram deste espetáculo um espaço para a reflexão e o debate sobre “*os grandes problemas nacionais da guerra e da paz, da justiça e do civismo.*” (ROMILLY, 2013 pp. 17). Todos os que são envoltos pela potência das representações trágicas acabam sendo deslocados para um lugar muito além da pura encenação, onde são estimulados a conceberem uma finalidade prática, aplicada à vida na cidade, aos assuntos da política ateniense.

Um duplo aspecto, como vimos, influenciou nossa interpretação sobre as origens do drama trágico: suas afinidades com os rituais antigos, que eram celebrados para honra de Dioniso, com suas danças mímicas, fiéis mascarados e cantos corais; e, por outro lado, também resgatamos a sua função cívica, capaz de propiciar aos espectadores ocasiões para o debate dos principais assuntos que circulavam na cidade, tais como a política, a guerra, os crimes, as transformações sociais e morais, e muitos outros.

A religiosidade e a política foram manifestações da vida dos atenienses que nos ajudam a descrever esse momento, chamado por Romilly de o primeiro impulso do gênero trágico. E foram manifestações que acompanharam o desenvolvimento da tragédia da sua origem ao seu apogeu, como elementos essenciais da sua compreensão. Através desses dois elementos, a religiosidade e a política, foi possível compreender um pouco mais das origens desse gênero literário, assim como a sua importância para sedimentar os fundamentos de uma sociedade nova.

A tragédia grega foi um gênero literário com regras de composição e formas reconhecidas, mas simultaneamente comportou uma enorme flexibilidade que comportou múltiplas possibilidades para expressar as mudanças que nasciam na cidade. Sua capacidade de adaptação e sua facilidade de comunicação com as massas populares fez desses espetáculos acontecimentos de grande importância na vida social da cidade, os governantes usaram as tragédias para transmitir ao povo os problemas que inquietavam a arena política. O teatro grego não se contentou em

representar os sentimentos dos heróis, os assassinatos dentro de palácios, em famílias nobres, ou os horrores da guerra, ele também tem algo a dizer sobre as transformações da sociedade, sobre a justiça, a violência, a ética, a vingança, etc.

Sua evolução ao longo do tempo está marcada por uma série de modificações e inovações que incidem sobre suas formas arcaicas, e que mais tarde levariam à criação de um teatro extremamente sofisticado, com procedimentos inconfundíveis, *“[...] das peças arcaicas do início chegou-se assim, no espaço de menos de um século, a um teatro já muito próximo do nosso.”* (ROMILLY, 2013 - pp. 28). As tragédias gregas são, sem dúvida, o gênero literário mais importante que herdamos dos gregos, e sua ressonância é facilmente identificada no nosso moderno teatro. Os gregos inspiram até hoje a forma como fazemos nossas próprias tragédias. Nas personagens modernas frequentemente encontramos a sombra de uma grande personagem clássica.

As inovações experimentadas pelo drama trágico buscaram oferecer ao público uma representação sempre melhor, que provocasse impressões fortes e uma experiência intensa. O teatro grego foi capaz de criar um grande espetáculo dramático que mostrava a ação de forma viva diante dos olhos de quem assistia, e os atores tornaram possível compartilhar com os espectadores a dor e o sofrimento representados na cena, fazendo com que o público vivesse na própria pele o infortúnio e a agonia das personagens.

A divisão espacial do teatro em cena, orquestra e espectadores, de certa forma, refletia uma imagem perspectiva, com muitas camadas de significados, como uma pintura que conduzisse o olhar dos espectadores através de uma paisagem de significados, representações, estimulando-os a um grande exercício de imaginação. Tudo deve estar perfeitamente bem-organizado, e cada qual distribuído na posição correta para desempenhar seu papel com máxima intensidade. Ninguém pode violar as posições e os espaços previamente definidos, sob o risco de desfazer a ordem do sentido.

As tragédias foram uma criação artística do povo grego incomparável com qualquer outra por seu alto nível de complexidade, e pela extensão e profundidade que os efeitos das suas representações obtiveram em toda cultura ocidental, ela *“[...]”*

permanece como um acontecimento único, que não tem equivalente em mais nenhum país e em mais nenhuma época.” (ROMILLY, 2013 pp. 19). Romilly (2013) defende que o triunfo das tragédias não pode ser explicado por outras razões que não sejam a própria tragédia, a sua força para colocar em ação sentimentos majestosos e acontecimentos terríveis de uma forma tão tangível e real.

CAPÍTULO 2 - VIOLÊNCIA E TRAGÉDIA.

A filósofa Jacqueline Romilly, renomada estudiosa da cultura e do pensamento grego, nos mostra em seu livro *A Grécia Antiga contra a Violência*, como a tragédia grega - esse gênero literário de inquestionável relevância para os gregos -, desempenhou entre as suas inúmeras funções de enorme relevância para aquele povo, a de lhes proporcionar ocasiões para a reflexão e, sobretudo, a condenação do tema da violência. “*A tragédia está, por natureza, ligada à violência, que lhe dá seus argumentos.*” (ROMILLY, 2010 - pp. 28), os gregos foram capazes de tornar um grande espetáculo dramático também em uma oportunidade para dar ao seu povo lições sobre violência, e sobre as consequências dessa violência na vida política da cidade e na construção ética dos cidadãos. “*A violência nunca se encontra de todo ausente*” (Ibidem, pp. 28), pelo contrário, ela se estabelece como um centro a partir do qual se pensa e se exercita tanto os nossos sentimentos com o que é visto, quanto nossas atitudes e nosso julgamento ético com relação as ações representadas.

Não devemos nunca perder de vista que o teatro grego foi uma clara e contundente denúncia da violência, por meio da qual os gregos afirmaram com toda força seu repúdio a esses atos hediondos, “[...] *as tragédias gregas são quase sempre um comentário declarado e deliberado que denuncia precisamente o caráter odioso da violência.*” (ROMILLY, 2010 pp. 31). No que se refere precisamente à violência, o teatro “[...] *denuncia a violência, pronuncia condenações [...]*” (Ibidem, pp. 31), e exibe uma lição que educa coletivamente o povo na adoção de formas distintas de resolução dos conflitos e dos crimes, em substituição à violência primitiva e sangrenta do seu passado heroicizado que preenche a imaginação dos gregos com referências aterradoras.

O gênero trágico põe em cena temas tomados emprestados, como sabemos, da mitologia grega “[...] *a mitologia grega fornecia, a esse respeito, os exemplos mais monstruosos que se possa imaginar.*” (ROMILLY, 2010 - pp. 28). Seus espetáculos dramáticos, que comoviam toda cidade, se tornaram o lugar privilegiado para a representação das violências mais hediondas e escandalosas que subsistiam no combate entre os deuses e os homens, “*A tragédia, que toma emprestados seus*

temas [da mitologia], relata crimes e, com frequência os mais escandalosos” (ROMILLY, 2010 - pp. 28). Esse imaginário, preenchido pelas representações de atrocidades, que os deuses cometiam uns com os outros, ou o seu jogo violento com os homens, foi o conteúdo predileto das tragédias.

Cada poeta abordava os problemas, de uma história muito conhecida, por um viés que estimulasse o povo a pensar nas circunstâncias políticas do momento. As tragédias são obras literárias dinâmicas que sofrem constantemente as influências dos acontecimentos do seu tempo, e são propositalmente criadas para que sejam assim, basta ver as versões modernas das tragédias, de Racine, que testemunham os dramas do seu tempo.

Não devemos ignorar que a presença de cenas violentas serve a mais do que apenas um único objetivo, e não poderia ser diferente em se tratando desse teatro multifacetado. Seria inapropriado interpretar as tragédias, e todos os comentadores concordam com isso, apenas como um espetáculo de culto religioso, ou um evento cívico que procura enaltecer as forças dominantes na cidade. A tragédia também é isso, mas não apenas. Aristóteles, em sua Poética, argumenta que, os recursos postos em cena na tragédia devem concorrer para produzir nos espectadores o efeito catártico, ou seja, produzir a purgação das paixões e como consequência *“as violências que resultam delas”* (ROMILLY, 2010 - pp. 30). Ao acompanhar as peripécias representadas pelas personagens, que padecem de um grave infortúnio ou são vítimas de uma horrenda violência, os espectadores são levados a compartilhar com eles os sentimentos de temor e compaixão. Esses sentimentos vividos por todos dentro do teatro acionam percepções éticas coletivas que os levam a reflexões e juízos sobre suas próprias atitudes e as dos outros, e as consequências delas. Todo esse sistema catártico era mobilizado para criar nos espectadores-cidadãos um certo estado de disponibilidade para as discussões da vida política e ética, eles retornavam para a cidade prontos para agir e pensar livres, ou pelo menos contidos, em suas paixões violentas.

A autora mostra que a interpretação aristotélica da tragédia grega sofre de uma certa inocência porque percebe a violência limitada apenas ao seu efeito catártico, *“Não daria conta nem da intensidade que adquire a violência no teatro do século V*

a.C., nem do fato de que alcance essa importância no mesmo momento em que os gregos parecem rebelar-se contra ela.” (ROMILLY, 2010 - pp. 30). Aristóteles parece valorizar muito mais os efeitos estéticos do drama, estimulando com isso a nossa compreensão desse fenômeno por meio da valorização dos efeitos psicológicos que as representações provocam no público espectador. A tragédia, portanto, é uma encenação artística que ativa a sensibilidade dos espectadores levando-os à condenação e ao repúdio e abandono da violência em todas as esferas do bem viver, do convívio com os concidadãos. Por sua vez, Romilly (2010) indica o caminho em direção a uma interpretação que reconsidera a complexidade do espetáculo, para além da interpretação aristotélica, valorizando as condicionantes sociais e políticas e, principalmente, a capacidade para a formulação de juízos de denúncia, do repúdio e da crítica à violência, [...] *a própria estrutura da tragédia antiga a permitia [a denúncia] facilmente; compreendia, com efeito, a possibilidade de extensos comentários na voz do coro [...]*. (Ibidem, pp. 31). A tragédia, nesse caso, estaria muito mais ligada à reflexão sobre o que se vê fora do espetáculo e nem tanto às emoções, embora seja impossível pensar que cada efeito ocorra separadamente. As cenas são referências para a vida, dão significado para coisas vividas fora do teatro, muito mais ligadas a questões práticas, dos crimes e das violências políticas.

“As violências se devem a diferentes causas.” (ROMILLY, 2010 - pp. 29), pois serviram para mostrar as muitas faces com que a violência assombra a vida real dos cidadãos, dando aos espectadores um repertório amplo de situações críticas onde podem exercitar sua capacidade de julgar,

“[...] ligadas as paixões humanas do amor, da vingança, dos ciúmes ou simplesmente do engano, mas com muita frequência aparecem também ligadas a circunstâncias exteriores como o despotismo e a tirania na política, ou a guerra entre cidades, sem falar nas violências da guerra civil” (Ibidem, pp. 30).

A dramatização da violência desempenha um papel fundamental porque mais do que ensinar uma lição abstrata, sem relação com a realidade, seu objetivo é fazer

ver a violência. Mostrar a violência sendo encenada e apreendida sob um distanciamento perspectivo e crítico que, além de criar uma impressão mais forte e marcante na imaginação sobre o caráter repulsivo da violência, também fundamenta a formulação de um julgamento negativo sobre ela. Este gênero literário não fora escolhido por acaso, mas porque as tragédias gregas “[...] *são quase sempre um comentário declarado e deliberado, que denuncia precisamente o caráter odioso da violência.*” (Ibidem, pp. 31), podendo oferecer ao público um espetáculo repleto de significados políticos e éticos.

Em Agamêmnon, por exemplo, encontraremos a expressão da violência privada, que ocorre no centro de uma família de nobres gregos, repleta de vingança e assassinato,

“[...] Agamêmnon, está totalmente saturada pelas imagens da guerra de Tróia: são mencionados os sofrimentos dos combatentes, as mortes das vítimas, a brutalidade do combate e as impiedades próprias ligadas à vitória. Contudo, sob esse fundo de violência se incorpora o problema dos assassinatos em série que levam a sucessão das vinganças.”. (ROMILLY, 2010 - pp. 32).

A violência é mostrada como uma sucessão de atos brutais, extremamente sangrentos, que se repetem sem parecer ter fim. Um assassinato ocorre após o outro como tentativa de desfazer o mal de uma violência anterior, que é substituída por uma nova. Ocorre um ciclo que exige sempre a renovação do ato de vingança, como elemento intrínseco de sua lógica, de seu significado, e que escalam a brutalidade e o horror até níveis inaceitáveis.

Romilly argumenta que nas duas primeiras tragédias da trilogia de Ésquilo, vamos assistir a dois assassinatos: em Agamêmnon, vemos Clitemnestra “*ressentida contra seu marido*”, por ter matado sua filha Ifigênia, e aguardando o regresso de seu marido, da guerra de Troia, para vingar o sacrifício de sua filha. A concepção de violência nessa estória é que, o sangue derramado deve ser vingado com mais sangue; e, em Coéforas, o jovem Orestes regressa de seu exílio para vingar o assassinato de seu pai, matando a própria mãe. “*Teremos, pois, um ao lado do outro,*

dois assassinatos que se relacionam, e que são ambos o resultado de uma vingança apaixonada e monstruosa” (ROMILLY, 2010 - pp. 33).

Também veremos nas tragédias outros exemplos de violências ligadas a “[...] *política, que se relacionam com a tirania, às guerras ou a guerra civil.*” (ROMILLY, 2010 - pp. 42). Nas Suplicantes, de Eurípedes, assistimos ao rei de Atenas intervindo contra *“homens violentos, que impedem os mortos de terem um sepultamento apropriado, com honras fúnebres”* (*idem*, pp. 42), para assegurar o direito sagrado de enterrar os corpos dos guerreiros vencidos em combate. Além do tirano que se coloca contra a violência, inclusive se valendo dela para proteger seu povo, há também aqueles exemplos que falam de outras formas de violência política, como aquela que *“[...]permite a um homem exercer a violência sobre os demais.”* (*Ibidem*, pp. 42). As tragédias não deixam de fazer uma clara condenação contra a violência absurda que um tirano pode praticar. Em *Prometeu Acorrentado*, por exemplo, Romilly (2010) argumenta que o suplício que Zeus, o novo rei dos deuses, faz o titã Prometeu passar, é uma operação para *“suscitar [no público] a compaixão sobre as vítimas da violência”* (*Ibidem*, pp. 43), e levá-los à formulação de uma condenação explícita à violência.

Romilly (2010) nos diz que *“Não se trata tanto de mostrá-las [as ações violentas]”* (ROMILLY, 2010 – pp. 36), ou seja, não se trata apenas de representar a violência odiosa diante dos olhos. O teatro grego propõe outro jogo de relações com o que é visto, associando outras formas de mostrar, como por exemplo através do testemunho ou da reflexão do coro, assim o público conhece os fatos por outros meios. Esse fino processo de seleção das ações que serão ou não postas em cena e, a associação de elementos distintos como o coro, pretendem assegurar que a violência não seja transformada em um espetáculo de puro entretenimento, perdendo seu poder crítico. As representações procuram evitar essa exibição da violência, *“a tragédia evita fazê-lo”* (*Ibidem*, pp. 37), e o público, com isso, é levado a um exercício reflexivo, de ampliar seu horizonte de pensamento com saberes que o levem a uma compreensão fática da realidade. *“Desde logo mostra, inclusive com força, a preparação do ato ou os lamentos das vítimas; mostra seu terror ou seus sofrimentos e, através deles, nos comovem”* (*Ibidem*, pp. 31), é uma forma de mostrar que, a princípio, não ignora a importância visual envolvida com a fruição estética, mas qualifica e adensa essas

imagens com a intenção de provocar um aprendizado ético da denúncia da violência. Os elementos cênicos associados são capazes de produzir um efeito tão intenso que a exibição dos crimes não chega a ter tanta importância, podendo inclusive ser tirado de cena, como ocorre no ato em que Édipo encontra o corpo de Jocasta enforcada dentro do palácio e uma testemunha retorna para nos contar o que se passou.

O coro, por exemplo, Romilly considera que contribui para introduzir o público nos debates, reflexões e refutações que se fazem sobre a violência, “[...] este, ao não participar da ação, podia refletir sobre ela, extrair conclusões e modificar o julgamento dos espectadores.” (ROMILLY, 2010 - pp. 31). Além disso, levam o público a extrair conclusões, formular princípios de conduta e modificar suas atitudes, ou seja, se une às representações para ajudar na construção de um juízo público sobre a violência. A própria estrutura do canto coral permitia “a possibilidade de extensos comentários” (Ibidem, pp. 31), que levavam o público ao conhecimento das causas que motivam a ação de uma personagem, ou tentavam persuadi-lo a tomar partido, a afirmar uma decisão sobre o que é agir com justiça.

As representações deveriam mobilizar o maior número de sentimentos e sentidos, que seriam mais tarde o conteúdo do debate público. Romilly (2010) argumenta que, em oposição ao teatro moderno, onde vemos os cadáveres se empilharem diante dos olhos, os gregos têm uma “*regra de bom gosto*” (ROMILLY, 2010 – pp. 33), que desfoca a exibição de certos atos. Os crimes são como que complementados por outras operações cênicas, como os cantos corais ou as declamações, que contribuem para criação, no público, de um juízo mais exercitado pelas reflexões, pela força dos argumentos e do debate.

Todas as grandes transformações no modo de vida de determinados povos, em suas concepções de mundo, exigem, por sua vez, que as formas tradicionais para representar as ideias, no teatro e em outras expressões da cultura, também acompanhem essas mudanças. As tragédias precisaram se tornar uma arte nova a cada período, que pudesse dar espaço às novas aspirações dessa época, e que transmitisse, através das representações, essa nova concepção coletiva do povo grego sobre a condenação da violência e sobre a justiça. “[...] O florescimento das faculdades de reflexão e análise [...]” (ROMILLY, 2010 - pp. 32) auxiliam o povo grego

a transformar suas concepções tradicionais sobre a violência. Frequentemente usadas para resolver conflitos, essa concepção tradicional rapidamente cai em desuso no século V a.C., se tornando uma visão ultrapassada, hostil ao mundo que surgia. Atenas se transforma com a filosofia e com a política, promovendo outra maneira de pensar e outra maneira de governar os cidadãos, levando-os a uma condenação, e ao repúdio definitivo de qualquer forma de violência social e política, desumana e cruel. As capacidades de refletir e analisar mudam o modo como se compreendem os conflitos e a maneira como se encontram soluções para eles, por exemplo: “[...] *Escutar as duas partes; reconhecendo que pode haver argumentos a favor dos dois lados [...]*” (Ibidem, pp. 35), levando os cidadãos, por fim, a uma condenação clara e ao repúdio total contra qualquer forma de violência social e política, desumana e cruel, que levassem as relações sociais a um tensionamento interminável, renovado, sustentado pela brutalidade de uma violência intolerável.

Vemos, por exemplo, na última tragédia da Trilogia de Ésquilo, em Eumênides, o julgamento de Orestes, que serve como exemplar privilegiado dessa grande transformação que ocorre na concepção, e no juízo, que os gregos têm da violência. Em seu livro, Romilly recontou o que se passou com Orestes depois de ter assassinado a própria mãe, Clitemnestra. Ele é levado ao Areópago para ser julgado pelos atenienses e pelos deuses. Essa terceira tragédia é uma interrupção no ciclo dos assassinatos em série, sempre renovados nas duas tragédias anteriores, que vai caracterizar essa mudança na concepção de justiça, e de violência, que ocorrem na Grécia Clássica.

Percebemos que a forma como a violência era cometida, de uma pessoa para outra, está diretamente associada a uma concepção de “justiça primitiva”. A vingança assume esse caráter pessoal, impulsivo, do herói que não consegue conter sua cólera e se lança contra seu inimigo, a fim de acalmar suas paixões descontroladas. A forma da violência pessoal, que “*opõe o assassinato ao assassinato*” (ROMILLY, 2010 – pp. 35), praticada sob o nome de vingança, tem também essa característica, de se apresentar como um conflito que não consegue ser bem resolvido, pondo fim à vingança. O indivíduo se envolve emocionalmente, ele sente descontroladamente e isso o motiva a agir contra o crime, que busca compensar, com as próprias mãos, matando novamente, indefinidamente, “[...] *as Erínias representavam essa forma de*

justiça primitiva[...]” (Ibidem, pp. 35), as Erínias são divindades ctônicas, associadas à violência e à vingança, e que atuam como patronas da justiça primitiva.

Então vamos ver, crescendo dentro da tragédia, essa nova concepção sobre a justiça que redefine o lugar da violência na vida social. Essa transformação acompanha, como dissemos anteriormente, as mudanças que ocorrem na vida social e política desse povo, no século V a.C. Progressivamente a vingança, a justiça primitiva, é substituída por um sentido de justiça que valoriza elementos como a argumentação, contra ou a favor das partes envolvidas no conflito, e o testemunho, de pessoas que acompanharam os acontecimentos em julgamento, e que podem dar uma opinião como observadoras externas do conflito. Esses elementos são postos de uma maneira que impeçam que as paixões humanas, as opiniões e os desejos pessoais, “*decidam sobre as disputas entre os homens*”, e no seu lugar, o que deve decidir é a reflexão, a ponderação sobre os fatos e argumentos, a comparação entre as versões apresentadas, e o juízo apropriado, que se deve ter de alcançar, para uma solução que ponha um fim definitivo ao conflito.

“A nova justiça, por sua vez, tentará avaliar o verdadeiro alcance das culpas e garantir o final da violência. Esta nova justiça acolherá os argumentos, contra e a favor, e fará considerações sobre os indícios e os testemunhos, impedindo que as paixões humanas decidam sobre as disputas entre os homens. É um novo modo de vida o que, a partir desse momento, começa.” (ROMILLY, pp. 35).

Uma nova justiça deve ser capaz de pôr fim ao ciclo eterno das vinganças, instituindo todo um sistema novo, com regras e procedimentos próprios, que substituam as formulações tradicionais. Isso ocorre na cidade de Atenas com a emergência de um conjunto de leis que irão mediar e ajuizar as relações entre os cidadãos. E a tragédia, por seu lado, contribui com essa ascensão oferecendo um espaço, os teatros, onde o povo entre em contato com esse debate e possa comparar a justiça primitiva com essa nova justiça que surge na cidade. Nesse sentido, as tragédias são como lições, ensinamentos, que as instituições de Estado querem sedimentar no entendimento das massas.

Romilly insiste em nos mostrar que, nessa última tragédia da trilogia Orestes, de Ésquilo, em Eumênides, ocorre uma ruptura, que diz respeito ao tratamento que vinha sendo dado, nas duas peças anteriores, à questão da justiça e da violência. Ao contrário do que acontece antes, quando um assassinato é vingado com outro assassinato, o julgamento de Orestes, pelo assassinato de Clitemnestra, acontecerá em um “tribunal solene”. Esse tribunal, composto por deuses e “*mortais exímios*”, que deve durar para sempre, no sentido de que finalmente os gregos encontraram a melhor forma de dar uma solução aos crimes, é convocado para que “*proclame a sentença com retidão*”. O processo se inicia com a palavra sendo dada às partes para que apresentem seus argumentos, o acusador deve ser ouvido primeiro para apresentar os fatos e as razões da sua acusação, após o que o acusado apresenta suas refutações e sua versão dos fatos. Todo o procedimento é cercado por um conjunto de solenidades, “[...] *a nova justiça se apresenta com uma minúcia de detalhes [...]*” (ROMILLY, pp. 36), todo processo é dividido em partes, as funções são distribuídas entre os envolvidos e cada um deve desempenhá-las conforme a cerimônia própria do tribunal.

“Viemos a nos deparar com a verdadeira justiça, a dos tribunais, das regras do direito: toda a violência acumulada nas últimas duas obras se apagará com a instauração do direito ateniense, o qual constituiu precisamente a sua razão de ser.” (ROMILLY, pp. 36).

Essas etapas, procedimentos, formas de fazer, que trazem toda essa solenidade aos atos do tribunal, que o tornam “majestoso”, se contrapõe ao espontaneísmo dos atos atroz de vingança, como argumenta Romilly. A majestade e solenidade do tribunal inspiram o povo ateniense, são “[...] *o orgulho que inspira na Atenas do século V a. C. suas instituições jurídicas*.” (ROMILLY, pp. 36). As instituições jurídicas são uma expressão de poder impessoal, descentrada dessa figura pessoal de quem se sente agredida e violentada por um crime, e decide fazer algo com suas próprias mãos. Na justiça nova a violência fora institucionalizada, só o tribunal pode se valer dela, mas não para perseguir ou hostilizar os cidadãos, apenas para extirpar os atos de violência individuais. A violência ganha um sentido público,

coletivo, e limitado ao exercício das instituições jurídicas. Esse poder institucional é grande porque se fundamenta em uma espécie de contrato com todos os cidadãos, que concedem ao Estado a prerrogativa de atuar para resolver os conflitos. Esse pacto público, do povo com as instituições de Estado, é uma espécie de síntese do entendimento de toda cidade, que vai ser organizado e expresso nas instituições, e em regras, que o povo escolheu para representar as suas opiniões coletivas, de condenação da violência.

Os espetáculos trágicos, com seus vários recursos, tinham, entre seus objetivos, o de simular os mesmos procedimentos que podiam ser encontrados nos tribunais, nos processos criminais. Os longos diálogos, entre os personagens e o coro, que tornavam possíveis extensas discussões sobre “uma tese e o seu contrário”, ou sobre o debate acerca de “doutrinas e interpretações”, ofereciam ao público ocasiões para exercitar sua capacidade de entendimento sobre a ação que se desenrola, e com isso, formalizar uma opinião qualificada, uma condenação severa contra a violência. Sempre que a violência é levada à cena, logo depois veremos ser enunciada uma condenação ou um juízo sobre os atos. As personagens passam a ter que justificar seus atos com argumentos bem fundados, persuadindo-nos de seu objetivo ético superior para realizar tal ato, o assassinato da própria mãe, como meio de conquistar o consentimento e o apoio do público que assiste, assim como o apoio dos juízes no tribunal, sob o risco de se tornarem alvo de uma dura condenação: *“A persuasão e a benevolência triunfam sobre a cólera, de maneira que também neste âmbito se abandona a violência: um abandono difícil e trabalhoso, mas definitivo.”* (ROMILLY, 2010 - pp. 37).

Não é por acaso que encontraremos nas tragédias esses contrastes, entre um modo de vida abominável, violento e cruel, associado a uma visão ultrapassada e primitiva da violência e da justiça, e na outra ponta, um modo de vida novo, sustentado por novas concepções de justiça e novas práticas institucionais, novos procedimentos, formas de fazer organizadas sobre um conjunto de regras coletivamente aceitas. Essa discussão pôs em debate a diferença entre uma época em que o poder era exercido sem regras, e cada um podia fazer o que quisesse contra seus inimigos, e uma época nova, onde as relações entre os homens estão mediadas pelas leis, e pelas instituições que garantem sua aplicação. Os teatros foram um lugar onde o povo podia

se reunir e ver essas mudanças, esses contrastes, representados diante dos olhos, em um período relativamente breve no tempo, com um significado concentrado e potencializado pela ação dramática. Era, como se diz modernamente, uma imersão do público numa temática que todos precisavam discutir e refletir com urgência.

Nenhum outro gênero literário colocou com tanto destaque a questão da violência como as tragédias, elas mostraram a violência e submeteram-na à força analítica, capaz de descobrir o sentido da vingança, e converter esse sentido em uma clara condenação que expressasse a mudança de opinião de toda cidade. *“Os gregos conheceram a violência; e a tragédia grega a levou até seus limites, porém, dirigiu abertamente, uma luta heroica para triunfar sobre ela.”* (ROMILLY, 2010 - pp. 43), tudo está posto para insistir na afirmação de que a violência e a vingança não se ligam mais às aspirações da cidade, por justiça e paz. As tragédias gregas assumiram essa função de “protesto contra a violência”, e para isso, ajustaram a cada momento da sua história, as imagens mais apropriadas para intensificar os efeitos dessa condenação.

As formas como as ações se desenvolvem nas tragédias, argumenta Romilly, se preocupam em estabelecer um paralelismo com a ação da justiça dentro da cidade, mostrando como as leis são usadas para pôr fim às violências individuais. As tragédias se completam com a afirmação de uma condenação explícita à violência, assim como as leis, as instituições jurídicas do povo ateniense, atuam para impedir que ela seja cometida, livrando os cidadãos das suas consequências horrorosas. Os espetáculos foram, ao mesmo tempo, a representação das “piores violências”, e o espaço para “um grande protesto” contra elas. *“Confrontados com a existência da violência, e capazes de perceber seus horrores, [os gregos] criaram um gênero literário apto para protestar contra ela [a violência] de forma inolvidável.”* (ROMILLY, 2010 - pp. 60).

CAPÍTULO 3 – A TRANSFORMAÇÃO DA JUSTIÇA EM ORESTEIA.

As tragédias gregas que chegaram até nós são marcadamente identificadas com uma tríade de poetas imortais: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Esses foram sem dúvida os principais talentos desse gênero literário, e suas obras foram celebradas em festivais religiosos para a honra dos deuses e as glórias da cidade. Os intérpretes das tragédias são unânimes em considerar que, cada um à sua maneira, esses poetas souberam contar grandes histórias de modos muito particulares, imprimindo em suas peças a personalidade do seu gênio singular.

Ésquilo nasceu por volta de 525/24 a.C., em Eleusis. Era filho de um nobre proprietário de terras, Euforion. Ésquilo foi “*o homem das guerras médicas*” (ROMILLY, 2010 - pp. 53), e sua experiência em combates parece ter influenciado a visão de mundo descrita em suas obras. Lesky nos conta que quando Ésquilo nasceu, Atenas vivia uma turbulência política com a dissolução do antigo Estado aristocrático, e foi apenas no final de sua adolescência que um nobre, Clístenes, assume o governo do demos “*e estabelece aquela ordem que agora havia de constituir por longo tempo a base de um vigoroso desenvolvimento.*” (LESKY, 1971 - pp. 79), época que fora marcada pelo intenso desenvolvimento da cidade e das instituições de Estado, e pela emergência de uma ordem que garantia a cada cidadão sua igualdade perante a lei.

As sete tragédias de Ésquilo, aquelas que resistiram integrais à deterioração do tempo: os Persas, Sete contra Tebas, As Suplicantes, a trilogia Oresteia, e Prometeu, parecem ter em comum um fio invisível que as atravessa, certa característica muito própria das composições desse poeta: a presença do poder dos deuses. “*No mundo de Ésquilo, os deuses estão por todo o lado. E a justiça divina, também ela, está por todo lado.*” (ROMILLY, 2013 - pp. 56), é um mundo de mistérios e de sombras, em que as ações dos homens são sempre motivadas pela vontade dos deuses. Os deuses são essas sombras, que correm paralelas com a vida dos homens. Um mundo onde “*reina a violência*” (Ibidem, pp. 56), onde os crimes se sucedem, um assassinato após o outro, ou então torturas indizíveis, banhos de sangue intermináveis, maldições hereditárias. O temor e o medo são sentimentos que acompanham as ações das personagens ao longo de todo enredo. O público é posto num estado de permanente

inquietação, e se angustia com o encurralamento das personagens. É a atmosfera de um mundo sem saída, mas que em meio a todo caos, *“aspira à ordem”* (Ibidem, pp. 56) assegurada pela justiça divina.

No mundo de Ésquilo somos convencidos de que *“tudo depende dos deuses”* (ROMILLY, 2013 - pp. 59), as ações dos homens e toda espécie de acontecimentos representados são acompanhados por essa força divina que se propaga por toda parte, e comanda o destino das personagens. Ficamos com a impressão, argumenta Romilly, que o verdadeiro grande protagonista das peças de Ésquilo é a “vontade divina”, que sempre encontra uma maneira de se revelar, de tal modo que em tudo *“os deuses têm o seu lugar e a sua influência”* (Ibidem, pp. 60). A vontade divina termina por justificar a razão das ações das personagens, ainda que essas razões escapem à consciência deles. As personagens, por vezes, não sabem o que fazem, não compreendem seus próprios atos, mas os deuses têm um motivo justo que os explica e dá sentido, *“a ação só se decide pela ação dos deuses”* (Ibidem, pp. 60).

Na trilogia Oresteia, escrita por volta de 458, encontraremos nas três peças, Agamêmnon, As Coéforas e As Eumênides, sempre a presença dessa justiça divina tão comum no mundo de Ésquilo, que é caracterizada na trilogia como a *“progressão e o ajuste de toda uma série de gerações”* (ROMILLY, 2013 - pp. 65). Os assassinatos cometidos nas duas primeiras peças, violências privadas que perturbam a dimensão íntima da família envolvendo-a em sangue e terror, e que parecem ser, inicialmente, incompreensíveis, descobrem, mais tarde, ter um sentido quando pensados a partir dessa justiça divina, que exige a *“paga de faltas anteriores”* (Ibidem, pp. 65). Ainda que a expiação dos crimes implique no cometimento de novos atos atrozes, tudo parece estar previsto dentro dessa ordem divina.

Em Agamêmnon, as imagens da guerra de Troia atravessam a obra do início ao fim, *“esse fundo de violência se incorpora ao problema dos assassinatos em série”* (ROMILLY, 2013 - pp. 66), são uma espécie de continuidade, a guerra que se desdobra no assassinato, pois os crimes praticados dentro do palácio se explicam pela sucessão de atos cometidos em função da guerra, as maldições que recaem sobre essa família são *“o resultado de uma longa série de faltas”* (Ibidem, pp. 66). Vemos Clitemnestra ressentida com seu marido por ter matado sua filha Ifigênia, como

um sacrifício para conquistar dos deuses a simpatia por sua empreitada. O palácio, para onde Agamêmnon retorna após a vitória em Troia, é um palácio amaldiçoado, assim como a sua família, pela fúria da vingança, *“uma casa que os deuses odeiam, testemunha de inumeráveis crimes nos quais se assassinam parentes, se arrancam cabeças... um morticínio humano que empapa o solo de sangue”* (ROMILLY, 2010 – pp. 32/3). Agamêmnon caminha sobre um tapete púrpura, *“símbolo da sua imprudência”*, como se caminhasse para sua própria morte, como se retornasse para saldar uma dívida deixada quando partiu. A morte de Ifigênia reclama por vingança, e as Erínias não estão convencidas a perdoar. O coro parece pressentir a sua morte, e entoia um canto lamentoso, angustiado: *“Por que este perpétuo temor diante do vaticinante coração esvoaça?”* (975), completamente inconformado com o banho de sangue em marcha.

Ésquilo mostra certa incredulidade com o fato de que a grandeza da vitória em Troia, as dificuldades vividas pelos guerreiros aqueus, e os martírios de um longo cerco não tenham sido suficiente para acalmar o coração vingativo de Clitemnestra, e demovê-la de sua vingança: o arauto faz insistentes apelos para que Agamêmnon seja recebido com toda honra *“[...] recebei em ordem o rei, passado tempo / pois vem trazendo-vos luz dentro da noite / e a todos esses luz comum, Rei Agamêmnon.”* (520-525), e mostra mais a frente uma gratidão que contrasta com os planos de traição que Clitemnestra trama com Egisto: *“Agora de todo o coração com amizade / sou grato a quem bem cumpriu a lida.”* (805-810).

A partir do verso 755 o coro faz diversas alusões ao assassinato de Ifigênia, ao mostrar que um crime cometido no passado volta para exigir reparação: *“[...] que o ato ímpio / depois se multiplica / símil à sua origem”* e, logo depois, retoma em novos versos: *“Soberbia antigo sói / parir soberbia nova”*. O coro antecipa, indiretamente, as atrocidades que ainda virão, deixando implícita a corrente de acontecimentos que unem passado e futuro.

Clitemnestra declama um canto à honra de Agamêmnon, convocando os cidadãos de Argos a reunirem-se para venerar o rei. Conta, a partir do verso 855 todas as dificuldades que enfrentou durante a espera, *“a mulher sentar-se em casa a sós sem o marido é horrendo mal / ouvindo-se muitos rumores perversos”* (860-865), mas

mostra que enfrentou sua tarefa com coragem, protegendo o reino e zelando por sua casa. Mesmo tendo suportado muito males, ela presta as honras devidas ao rei no dia de seu esperado regresso. E termina esses versos dizendo: *“Rápido se cubra de púrpura o acesso / à casa inopina a que Justiça o guia. / No mais, a mente não vencida por sono / fará com os Deuses o justo destino.”* (910-915). Não é possível ignorar o fato de que essa mesma Clitemnestra, que aqui faz todas as honras ao marido, será mais tarde sua assassina. Essas honras escondem as verdadeiras intenções dela: Clitemnestra não se importa com a vitória de Agamêmnon, ela quer vingança pelo assassinato de sua filha.

Os versos de Clitemnestra em 910, parecem guardar uma força profética: o chão é coberto pela mesma cor do sangue que será vertido dentro do palácio. O caminho que Agamêmnon faz, da porta do palácio ao seu derradeiro fim, é envolto por um simbolismo que torna seu regresso uma chegada para a morte. Ele faz esse caminho acompanhado por Justiça, que esteve com ele em Troia, guiando-o na vitória, e o segue novamente até que realize seu destino final: pagar pela morte de Ifigênia.

Há todo um trabalho de reconhecimento da culpa que transcende os limites do ódio de Clitemnestra. Romilly mostra que *“o coro reconhece que este assassinio [de Agamêmnon] não tem como único autor Clitemnestra, mas Helena, mas também a Discórdia”* (ROMILLY, 2013 pp. 66). O momento em que Egisto e Clitemnestra apunham Agamêmnon fora o resultado do acúmulo de acontecimentos que se sucederam no passado, que vão muito além do seu alcance, mas que através deles tenta realizar a justiça divina. Vamos assistir, ainda nessa peça, a uma segunda morte, a imolação de Cassandra.

Cassandra, filha dos reis de Troia, é tomada como cativa após a queda da cidade, e levada como despojo de guerra para o palácio do rei Agamêmnon. A história conta que o deus Apolo teria se apaixonado por ela, a filha mais bela de Hécuba, e teria lhe oferecido, em troca do seu amor, o dom da profecia. Cassandra, no entanto, descumpre seu acordo com Apolo e é castigada pelo deus. Ele lhe conserva o dom da profecia, mas lhe tira o poder para persuadir qualquer um que a escute. Cassandra poderia ter evitado o horror dos crimes, pois prenunciou todos os fatos, mas ela própria está sendo castigada por ter violado um pacto com os deuses. Ela vive uma angústia

por não poder interferir no encadeamento dos acontecimentos, e “*o espectador assiste ao delírio profético de Cassandra*” (ROMILLY, 2013 - pp. 66) horrorizado com a fúria das Erínias vingadoras.

O assassinato de Cassandra desempenha importante função dentro da peça, ele atua como um acréscimo aos sentimentos mobilizados com o assassinato de Agamêmnon, é o “*incremento à compaixão*” (ROMILLY, 2013 – pp. 62) que o público sente pelo infortúnio das personagens. Os sentimentos mobilizados entre esses dois assassinatos reforçam a caracterização da justiça primitiva discutida por Romilly, justiça que é sustentada pelo ciclo das vinganças, que vimos, no capítulo anterior, ser denunciada e condenada. A ordem divina que governa o mundo de Ésquilo exige a vingança como método de expiação das faltas, mas progressivamente essa forma de fazer justiça vai se transformando na trilogia.

Em As Coéforas, segunda peça da trilogia, assistimos ao desenrolar de uma história centrada na execução de um único assassinato, o de Clitemnestra, que sucumbe unicamente “*como punição dos seus crimes*” (ROMILLY, 2013 – pp. 67). Orestes, filho de Clitemnestra e Agamêmnon, retorna depois de muito tempo à cidade Argos, para vingar o assassinato de seu pai, matando a própria mãe. Ao longo de toda peça encontraremos um Orestes hesitante, sem convicção para ferir sua mãe, sem a certeza da justiça de seu ato.

Electra, sua irmã, apela para a compaixão de Orestes, expressando em seus lamentos, como mostra Romilly, toda dor com a morte do pai e a revolta contra os traidores Egisto e Clitemnestra. Ésquilo faz questão de mostrar que Clitemnestra dissimula sua reação com a notícia falsa de que seu filho havia morrido, ela “*oculta o riso*” e faz “*cara de tristeza*” (ROMILLY, 2010 - pp. 34) quando na verdade se alegra em saber que o único que poderia vingar Agamêmnon, está morto. Essa operação, argumenta Romilly, é feita para inspirar a reprovação e a repulsa sobre essa situação monstruosa, e fazer Orestes se convencer a vingar seu pai, desferindo enfim o golpe fatal em Clitemnestra. Ésquilo faz questão de mostrar que a culpa pela morte não é de Orestes, mas da própria Clitemnestra. Ele faz Orestes dizer a própria mãe, no momento em que lhe desfere o golpe, “*não serei eu, mas tu, que te vais matar a ti*

própria” (ROMILLY, 2013 – pp. 67). Orestes é apenas um instrumento da justiça divina.

São as Erínias que dominam todo o movimento da justiça divina, e que cobram as vinganças apropriadas pelas faltas de Agamêmnon e de Clitemnestra, que levem a um ajuste da ordem cósmica. As Erínias são uma espécie de protetoras da ordem divina, das leis da natureza, seu papel era assegurar que nenhuma violação das leis dos deuses, que perturbasse o equilíbrio da sociedade ou da família, passassem sem o apropriado castigo. Elas fustigavam e atormentavam suas vítimas, semeando o pavor em seu coração, até que as enlouquecessem, ou fossem tomadas por uma fúria sangrenta que destruísse suas próprias vidas. A mitologia conta que elas nasceram das gotas do sangue de Urano mutilado. Habitavam as sombras infernais do Érebo, junto a Hades. Foram representadas como divindades aladas, com os cabelos entremeados de serpentes, carregando nas mãos tochas ou chicotes. Elas representaram, nas duas primeiras peças, a concepção dessa justiça primitiva, estruturada sobre a vingança, que veremos ser transformada no tribunal de homens e deuses, em Eumênides.

Na terceira obra ocorre uma mudança total, ela já não inclui mais nenhum assassinato e, principalmente, ela transforma o modo como os crimes serão expiados. O objetivo dessa tragédia é chegar a uma *“solução pacífica”* (ROMILLY, 2010 – pp. 33), que coloca a violência sob *“uma luz muito desfavorável”* (Ibidem, 33). A justiça não será mais alcançada com a violência das vinganças de sangue, mas sim com um tribunal formalmente constituído para pôr fim definitivamente à série de assassinatos. Romilly considera que, nessa peça, Ésquilo endossa sua declaração contra a violência ao mostrar que essa nova justiça, defendida por Atenas, pode oferecer aos homens alternativas melhores para resolver suas diferenças.

As Erínias despertam com *“rugidos atrozes”* e *“proferindo ameaças impacientes”* (ROMILLY, 2010 – pp. 37), e vão no encalço de Orestes afim de exigir a reparação pelo crime cometido, mas antes que elas o alcancem, Atenas intervém para propor-lhes uma outra solução. Ela institui um tribunal, com *“majestade e precisão”* (Ibidem, pp. 38), composto por homens e deuses, que irão julgar os atos de Orestes. As formas

da justiça primitiva são alteradas pela criação de uma nova justiça, que são o reflexo das mudanças sociais que ocorrem dentro da cidade.

Atenas convence as Erínias a mudarem sua atitude mostrando que com a nova justiça, decidida pelo tribunal, *“reinaria o respeito e o temor”* (ROMILLY, 2010 – pp. 38) à ordem. Romilly mostra que Atenas não tenta impor, com o seu poder, essa nova forma de justiça, ela procura, por outras vias, persuadir as Erínias a tomar o caminho oposto à vingança, *“A persuasão e a benignidade triunfam sobre a cólera”* (Ibidem, pp. 37), assim como a justiça dos homens triunfa sobre a justiça da Erínias. *“[Atenas] Não pretende obrigá-las, o que seguiria sendo uma violência: quer convencê-las.”* (Ibidem, pp. 37), a deusa apresenta argumentos, dialoga, ouve as partes, analisa os fatos, sempre com a pretensão de produzir, através de uma fórmula distinta do habitual, o apaziguamento e a conciliação. Atenas defende que a justiça desse tribunal *“augusto, protetor do país, que sempre vela pelos que dormem”* (Ibidem, pp. 38), é a única que pode substituir o ciclo da violência pela justiça e pela pacificação das tensões, e precisa insistir nesse fato *“várias vezes, até que esta nova ordem fosse aceita por todos”* (Ibidem, pp. 37).

Para as Erínias, abrir mão da violência é *“um abandono difícil e laborioso”* (ROMILLY, 2010 – pp. 37), pois assegurar a manutenção da ordem divina por meio da violência expiatória é a missão que lhes foi atribuída pelas forças cósmicas. Elas relutam em aceitar os argumentos apresentados por Atenas, enfurecem-se por se sentirem humilhadas, e *“opõe a sua cólera à sagrada persuasão”* (Ibidem, pp. 37). Diante desses protestos, Atenas argumenta que essa mudança não representa nenhum tipo de derrota para elas, pois podem *“ser honradas nesse país e protegê-lo”* (Ibidem, pp. 37), sem que haja nenhum tipo de decaimento na importância da sua tarefa. Então, por fim, as divindades da violência se transformam em benfeitoras da justiça dos homens, se tornam divindades apaziguadas: as eumênides.

Conhecemos ao longo da trilogia de Ésquilo toda progressão da temática da justiça: primeiro uma concepção de justiça centrada na sucessão das vinganças, onde o assassinato é renovado por outro assassinato, sem que esse ciclo chegue ao fim; e depois a ruptura, que ocorre na última das três peças, quando é instituído um tribunal, cujo poder está fundado nas leis humanas e na permissão dos deuses. Uma justiça

“retocada e humanizada” (ROMILLY, 2013 – pp. 68) para agir contra a violência, denunciando-a e condenando-a, e com isso fundar uma nova ordem social criadora e produtora de apaziguamento e pacificação entre os homens e os deuses. Ésquilo apresenta o horror e a desumanidade da vingança de uma maneira que produza nos espectadores o sentimento de repulsa, e reforça, no final da trilogia, sua posição contra a violência denunciando seus efeitos perniciosos para obter um consenso sobre a legitimidade dos tribunais.

CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa, vimos sendo discutidos alguns temas relativos à tragédia grega e a sua estreita relação com a violência. Nossa análise se baseou na interpretação da filósofa francesa Jacqueline Romilly, apresentada em seu livro “La Grecia Antigua contra la Violencia”, publicado em espanhol em 2010. Nesse livro Romilly traz elementos para defender sua concepção de que as tragédias articulam, dentro delas, na forma como apresentam seus temas, as condições e os meios para a formulação de um juízo coletivo sobre o lugar da violência na vida social.

Sua argumentação se baseia, por um lado, nos próprios elementos políticos presentes na origem das tragédias, no uso que os governantes fazem dos espetáculos para transmitir as diretrizes do regime e, por outro lado, nas técnicas cênicas usadas para representar a violência de uma maneira que incite nos espectadores um sentimento de temor e repulsa contra a violência. A representação das violências deve levar o público à formulação de uma condenação das injustiças e, principalmente, da violência como forma de repará-las.

Percebemos ao longo do trabalho que, Romilly estabelece um diálogo com Ésquilo, mostrando como em suas tragédias, e principalmente na trilogia de Oresteia, o poeta soube ilustrar as transformações que ocorriam na Grécia do século V a.C. Mostramos a ocorrência de uma transformação na concepção de justiça: da justiça primitiva, das Erínias, fundada num círculo de vingança onde os assassinatos devem ser expiados com outro assassinado; para uma justiça nova, centrada na atuação das instituições jurídicas, na emergência dos tribunais, que trarão fim para a violência propondo a alternativa de uma solução pacífica para os conflitos.

Reconstituímos essa argumentação com objetivo de mostrar que as tragédias gregas desempenharam um papel fundamental para sedimentar uma concepção de mundo que emergia na cidade de Atenas, direcionando uma crítica potente contra a violência. As tragédias foram valorizadas pela sua extraordinária capacidade para transmitir mensagens de interesse público e pelo seu poder de criar um grande impacto sobre os sentimentos que eram estimulados e refletidos, e as ideias e

problemas que eram discutidas. Sua grandiosidade simbólica, incontestavelmente reconhecida, ecoa ainda no nosso tempo e deixa marcas indeléveis nas nossas próprias formas de pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Cristiane de Almeida. *Experimentando o Sagrado: A religião grega a partir de Karl Kerényi*. (2008). 187 f. Tese (Doutorado em Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. (2013) São Paulo: Editora Iluminuras.

LESKY, Albin. (1971) *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva.

ROMILLY, Jacqueline de. (2010) *La Grecia Antigua contra la Violencia*. Madrid / Espanha: Editorial Gredos, S.A.

_____. (2013) *A Tragédia Grega*. Lisboa / Portugal: Edições 70.