



## Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo  
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Reche Ontillera, Alberto; Souza, Guilherme Queiroz de; Vianna, Luciano José (Eds.).

**Flávia Maria Schlee Eyler & Paloma da Silva Brito<sup>1</sup>**

### O horror e a amizade em Eurípides

L'horreur et l'amitié chez Euripide

#### **Resumo:**

Este trabalho trata o surgimento das tragédias gregas como uma necessidade da experiência democrática ateniense. Através das tragédias *Ion*, *Hécuba* e *Orestes* de Eurípides, podemos perceber o confronto entre as tradições dos antigos mitos com a nova ordem jurídica da cidade. Ao mesmo tempo, as tragédias de Eurípides, considerado o maior dos trágicos por Aristóteles, nos permite enfrentar os limites do caráter humano. Assim, diante de situações adversas são testadas condutas que sustentam uma postura ética capaz de acreditar na justiça humana ou ao contrário, diante delas aparecem a violência e a desmedida características do mundo pré-político onde vigorava a vingança de sangue.

#### **Palavras-chave:**

Tragédia grega; horror; justiça.

#### **Résumé:**

Ce travail traite la naissance des tragédies grecques comme étant une nécessité dans l'expérience démocratique athénienne. Par les tragédies *Ion*, *Hécube* et *Oreste* d'Euripide, nous pouvons remarquer la confrontation entre les traditions des anciens mythes avec le nouvel ordre juridique de la ville. En même temps, les tragédies d'Euripide, considéré comme le plus grand des tragédiens par Aristote, nous permettent de faire face aux limites du caractère humain. Ainsi, lors de situations défavorables, sont testées des conduites qui soit soutiennent une posture éthique capable de faire croire en la justice humaine, soit au contraire, qui font apparaitre la violence et la démesure caractéristiques du monde pré-politique où régnait la vengeance du sang.

#### **Mots-clés:**

Tragédie grecque; horreur; justice.

<sup>1</sup> Flávia Maria Schlee Eyler é Professora de História Antiga e Medieval da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio); Paloma da Silva Brito é mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio).

## 1. O teatro trágico e sua linguagem como necessidade da democracia ateniense

As tragédias gregas destinavam-se aos cidadãos atenienses e não a um público qualquer. Porque as tragédias seriam uma necessidade da democracia? Certamente a Atenas do século V a.C. tinha especificidades, pois pela primeira vez na história, uma sociedade teve uma participação tão alargada na política e suas decisões. Temos apenas a certeza de que os atenienses acreditaram na participação política de pessoas novas oriundas povo (*demos*), que jamais tinham tomado conhecimento de debates políticos e que, por isso, necessitavam de algum tipo de aprendizado. A crença nas vinganças de sangue que reequilibravam tradicionalmente a vida nas comunidades, com o sistema de *polis*, deveriam deslocar-se para suas instituições. Agora, elas é que deveriam zelar pela legalidade imanente ao *kósmos*. Mas como assegurar o entendimento da nova ordem? Como formar novos cidadãos?

Com a ascensão ateniense, após a vitória sobre os persas nas guerras médicas, tudo parecia grandioso, novo e mudava rapidamente. “A vitória assustava, havia um medo do ciúme dos deuses. Por outro lado, não havia na cidade um Estado, governantes ou instâncias que pudessem se responsabilizar por tantas novidades (Meier, 1991: 09)”. Tudo recaía sobre os cidadãos e sobre a cidade que era submetida a múltiplos controles.

Neste caso, as tragédias podiam prestar algum serviço à vida mental dos novos e antigos cidadãos, pois nelas se cruzavam a presença do pensamento tradicional mítico e a nova racionalidade. Nelas, a cultura popular e a cultura das elites se aproximavam. Não poderíamos pensar, então, que isso propiciava uma estrutura de reconhecimento capaz de ensinar os malefícios que a tradição mítica, baseada na ambiguidade e nas vinganças de sangue, poderia causar na ordem cívica?

Pensamos que os cidadãos assistiam às tragédias não somente como espectadores, mas como cidadãos. Pensamos também que os trágicos se inseriam na tradição do pensamento político grego no qual uma grande independência se associava a uma grande autoridade. Certamente temos que considerar que os poetas trágicos tiveram uma função política que merece um exame. A obra de Eurípidés aponta os limites do sucesso ateniense frente aos persas em que o “querer era poder”. Para ele, era importante assinalar, através de velhos mitos resignificados, os perigos e a fragilidade do próprio sucesso humano. Afinal, os atenienses acreditavam que venceram o grande império persa porque seus soldados eram cidadãos e esta conjunção propiciava uma força incalculável na capacidade de sua luta e vitória. Para os gregos, os soldados atenienses não eram súditos de um rei ou mercenários, eles tinham a

exata inteligência (*méthis*) de seus compromissos para com sua cidade, daí tamanho sucesso.

O corpo cívico ateniense era coeso e formava um todo relativamente homogêneo e fechado, ainda que existissem conflitos, às vezes violentos que o dividiam. Crença e arte parecem ter sido uma fonte comum desta relativa estabilidade. Era em comum que as coisas deviam ser vividas. A questão era saber como evitar a ruptura entre uma ordem sancionada pelos deuses na imagem tradicional e as novas regras da política e em que medida a encenação trágica poderia contribuir para tal necessidade.

Encontrar Eurípides, através de suas tragédias, exige disposição e abertura para lidar com o surpreendente e com o desconforto que o jogo entre a antiga ordem e a nova impunha. Ainda que possamos afirmar as estreitas relações entre sua poesia e a política de Atenas do século V a.C., o vínculo de Eurípides com seu tempo apresenta desafios tanto para nós, como certamente para seus contemporâneos.

O equilíbrio e a eficácia da poesia e encenação trágicas, que definiam com nitidez as relações entre o tempo passado dos heróis míticos e o presente dos cidadãos atenienses e, sobretudo, a partilha do cosmos entre os homens e deuses começava a ser questionada já nas obras finais de Sófocles. A crença em uma justiça humana, amparada por uma legalidade imanente ao cosmos, oscilava.

Com Eurípides, esse possível espelho do trágico, repleto de exemplaridade nos limites do erro trágico, a *harmátia* e seus desdobramentos, transforma-se em um lago em que se evidenciam dobras e movimentos numa imagem que não mais aparece com a nitidez costumeira e esperada. Nessa metamorfose do espelho em lago, o reflexo podia ser retocado e retorcido. Neste caso, o próprio Eurípides é posto em cena, como personagem, como alguém que oscilava em sua arte entre o ridículo e a incompreensão. Afinal, ele foi também personagem criticado em algumas comédias de Aristófanes e poucas vezes saiu vitorioso das competições dramáticas dos festivais trágicos.

Como um raio, que enquanto ilumina também se olha, a obra de Eurípides hoje nos encontra e coloca questões elaboradas pelos olhos de uma vontade do tempo. Essa vontade com olhos que teimam por uma visão daquilo que um dia foi visto no instante da encenação, agora só pode rogar pela inscrição numa linguagem que faça jus à força vital do encontro entre passado e presente. Pretendemos, aqui, tomar esse encontro como desafio através das seguintes obras de Eurípides: *Íon*, *Orestes* e *Hécuba*.

Se nos colocamos diante do trágico euripídiano e compreendemos ainda a força de suas cenas, significa que é a nós que elas se dirigem. Afinal, antes de pensarmos o mundo já temos um mundo e já estamos no mundo. Já pertencemos ao mundo antes de ele nos pertencer a nós e antes de o dominarmos. Também já somos e temos história e tradição antes de pensarmos. Por tudo isso, “a compreensão de sentido, a antecipação de sentido que guia nossa compreensão não é um ato de subjetividade, mas se determina a partir da comunidade que nos une com a tradição (Gadamer, 1973: 363)”.

“Antes de escolhermos nosso lugar já nos descobrimos situados e por isso não há um começo original ou um ponto de partida absoluto para nossa orientação no mundo. Há, assim, uma estrutura em espiral de toda a compreensão. Cada horizonte a partir do qual se compreende é apenas um horizonte que pertence ao nosso tempo [...]. Podemos sempre retomar o processo, mais tarde, desde um outro horizonte, o que nos permitirá compreender não só mais, mas melhor ou, ainda, de outro modo. (Gadamer, 1973: 344-353)”.

Afinal, a experiência das imagens encenadas enraíza-se no corpo dos homens e antecede a experiência da palavra, mas só podemos comunicar as sensações que nos acontecem quando fixamos em nós uma imagem que é uma forma de presença daquilo que já existiu como evento. “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (Bosi, 1983: 13)”.

A linguagem como expressão, é um dizer de algo que pede para ser dito e é a temporalização do ser que emerge no tempo presente enquanto acontecimento do discurso. Mas, por outro lado, esse dito do dizer é uma instância discursiva, um ato de alguém que quer articular uma experiência e compartilhá-la. Desse modo, toda instância discursiva é rememoração, é um querer dizer algo que, enquanto experiência vivida é inesgotável e aponta sempre para um futuro possível do dizer.<sup>2</sup> Quando tanto a palavra mágico-religiosa quanto a palavra racional são pronunciadas, a solidão da vida é, por

---

<sup>2</sup> É importante lembrarmos a diferença entre linguagem e discurso desenvolvida por Paul Ricoeur, entre outros. Neste sentido, a linguagem é um sistema de signos e não pode falar, mas quando ela se atualiza em discurso, se dirige ao mundo e é assim que a comunidade humana pode ser criada. Por outro lado, quando registrados pela escrita, os eventos garantem sua imortalidade na medida em que podem escapar do efêmero da vida e se abrirem às possíveis interpretações. A História, neste caso, é fundamental ao tirar do esquecimento aquilo que um dia foi eventual.

um instante, iluminada pela luz comum do discurso. A linguagem, assim compreendida, permite uma abertura que diferencia a voz humana no mundo da *physis* pela entrada no plano da constituição de um sentido do ser e do viver e, sobretudo, da configuração de mundos onde o habitar humano possa ser possível. “A expressão justa na língua para o milagre da existência do mundo, mesmo não sendo nenhuma posição *na* língua, é a existência da própria linguagem (Agamben, 2008: 17)”.

Como dar forma àquilo que um dia foi admirado, repudiado e até aprisionado pelo ridículo ou pelo trágico? Como dizer aquilo que, no exercício da escrita, já vem com o grande sinal de aviso: “Não passarás além das minhas margens!” Na mediação sempre imperfeita entre linguagem e mundo tentamos capturar as sombras para imaginar seus corpos, tentamos dos ruídos significantes, extrair significados plausíveis.

Na aceitação dessa limitação que é própria à condição humana, ou seja, a dúvida, a fragilidade, o desconhecimento e o inevitável sofrimento, Eurípides sai do espelho para nos apresentar um lago que possibilita, diante dos corpos fixos, o vislumbre de uma imagem que dança ao sabor dos ventos. Nesse caso, o nosso lago, impulsionado pelo *L'air du temps*, e que olha para o lago<sup>3</sup> de Eurípides, volta trêmulo, com horror, piedade, reconhecimento e estranhamento, mas com algumas torpezas que, indignas de piedade, também provocam o riso.

## 2. Verdades e equívocos em *Íon*

Na tragédia *Íon* de Eurípides, das margens do lago, podemos mirar o tempo do quase, um quase infanticídio, um quase matricídio e planos de assassinato que provocam o suspense calcado nos enganos que, evidentes para o público, são desconhecidos pelos personagens em ação. Nesse sentido, o público assume o lugar dos deuses que tudo sabem e vêem, mas como homens, nada podem fazer. Mostram-se, então, como o evitável e o inevitável das ações oscilam, ora nas mãos dos deuses, ora nas mãos dos homens provocando muitas vezes efeitos nefastos, mas também cômicos.

“Em certas condições externamente causadas, toda a pessoa normal, razoável há de se tornar cética e repleta de suspeitas [...]. Mas junto com esse abandono de sinceridade vem uma perda de bondade. Se os discursos e juramentos não mais parecem

---

<sup>3</sup> A imagem do lago e suas alterações foram inspiradas no livro de Gastón Bachelard indicado na bibliografia.

confiáveis, se questiono tudo e procuro a traição por trás de toda a expressão de amor, simplesmente já não sou uma pessoa nobre; talvez já nem seja mais uma pessoa (Nussbaum, 1999: 356)”.

E aqui, nas mãos da escrita, que teima em derrotar a inexorabilidade devoradora do tempo, podemos encontrar Hermes, o deus mensageiro que trilha e desvela caminhos ocultos, como a primeira voz das peripécias de *Íon*. Pelo espelho do trágico, o horror dessa tragédia estava na violação de Creúsa por Apolo. Fruto da violação cresce um bebê, Íon, que é afastado de sua mãe, mas guardado no templo de Febo Apolo. Apolo é o pai que Íon desconhece embora viva com ele como o escravo que cuida do templo.

Íon, o bebê que deveria ter sido abandonado para morrer, sobrevive ali no templo silenciando aquilo que não podia saber, mas que o público sabia, ou seja, que era fruto da desmedida de um deus, da luta permeada de crueldade e compaixão que os envolvia. Afinal, como responder às palavras de clamor de Creúsa violada que diz: “... onde é que iremos buscar justiça, se somos destruídos pelas injustiças daqueles a que estamos submetidos? (Eurípides, *Íon*. vs. 254-255)”. Aos homens restariam apenas as artimanhas dos deuses e os caprichos do acaso (*thykê*)?

Mais tarde, já casada com Xuto, mas sem gerar filhos, Creúsa vai com o marido até Delfos, onde ficava o santuário sagrado do deus Apolo para saber se teriam filhos. Recebida pelo seu próprio filho que ela não podia reconhecer e que julgava morto, Creúsa sente a presença de um passado que gostaria de ter esquecido. Tal presença torna-se visível como desconforto em seu corpo. Íon percebe que ela não se sente bem e, diplomaticamente, tenta um assunto que possa aliviá-la. Pergunta, então, sobre sua genealogia. No entanto, mesmo assim, Creúsa não consegue afastar a presença de seu passado que ali está como ferida aberta pela violência de Apolo. Maldiz sua genealogia, até então idealizada e respeitada por Íon e revela para ele a imperfeição dos deuses. Com ironia, completa sua história dizendo que Febo Apolo sabia muito bem que ela não tinha filhos.

Na conversa com Íon, Creúsa recorre ao *logos* para revelar sua história como se fosse a de uma amiga. Íon, ao saber da violência, um dia cometida por Apolo, aconselha a Creúsa a não procurar oráculos quando o próprio deus quer escondê-los, pois diz o rapaz: “Nos precipitamos à força contra a vontade dos deuses, alcançamos benesses concedidas de má vontade [...] e só podemos tirar proveito daquilo que eles nos concedem de bom grado (Eurípides, *Íon*. vs. 378-381)”.

Nesse momento, diante das incertezas das ações dos deuses, nem sempre transparentes e confiáveis, Eurípides não chega a quebrar o espelho que



devolvia aos homens, com certa segurança, a força da tradição familiar do *genos* e a perfeição dos deuses inatingíveis. Mas transforma o espelho em um lago em que essas imagens se deslocam e dobram-se sobre si mesmas.

O público que vê, como se estivesse no lugar de Zeus, confirma a condição instável do humano que na voz do coro diz que “são muitas as desgraças que sobrevêm para muitos dentre os mortais, mas variadas são as formas que assumem e seria só a muito custo que alguém encontraria na existência humana uma vida feliz (Eurípides, *Íon*. vs. 382-384)”.

As incertezas da vida e a fragilidade humana são aqui acentuadas no próprio *logos* que Eurípides constrói em sua peça. Se o oráculo não mente jamais, ao revelar a Xuto e a Creúsa aquilo que mais desejavam, ou seja, “que não seria sem filhos que voltariam para casa, (Eurípides, *Íon*. vs. 408-409)”. Ele oculta o traçado trágico desse caminho que o casal teria que percorrer.

O caráter inescrutável da realidade resiste, em nossa própria vida, às mediações perfeitas entre linguagem e mundo. No entanto, há um trágico na existência humana que a palavra poética e a representação teatral são capazes de trazer ao pensamento, à reflexão e apresentá-lo apesar das tentativas sempre impossíveis de um discurso capaz de dizer o todo ou prevê-lo. A tensão entre o ser e sua finitude, entre deuses e homens, entre estes e a *thyké*, entre o sofrimento e conhecimento, entre justiça e injustiça etc., podem ser experimentados e aliviados no jogo do “*como se*” que o teatro, entre outras artes, permite.<sup>4</sup>

Com Eurípides, podemos retomar a importância de “manter viva a tensão entre o trágico e o lógico, pois essa é a medida dos homens, para quem a racionalidade perfeita jamais pode ser historicamente efetuada (Ricoeur, 1968: 261)”. A intriga suprema não poderá jamais ser decifrada. No entanto, cabe aos homens a procura da verdade na tensão essencial entre o singular e o universal. Neste caso, a pesquisa da verdade se dá entre dois pólos: por um lado, uma situação pessoal e por outro uma intencionalidade sobre o ser. Ainda que não se coloque para os gregos a questão da subjetividade moderna, é o aspirar dizer uma palavra válida que Eurípides nos mostra em *Íon* e que nos devolve a imperfeição não dos deuses ou dos homens, mas a imperfeição, ou melhor, a impossibilidade de uma correspondência absoluta entre o *logos* e o mundo. Nesse sentido, a correspondência absoluta entre movimento e

---

<sup>4</sup> O teatro, de modo particular, permite que se viva e sinta como espectador aquilo que na vida seria nefasto. Ele pode assim realizar pelos sentimentos provocados uma consciência de seus perigos. O conceito de *katarse*, purificação seria matéria de outro artigo devido a sua complexidade.

imagem que no espelho se realiza, no lago de Eurípides, se mostra impossível e aparece no próprio jogo que é o teatro.

O trágico euripídiano, que em *Íon* não se realiza, mas se insinua no tempo do “quase”, nos permite pensar que tal irrealização retira o caráter de “substância” do mal. Para Paul Ricoeur, aceitar o mal, aqui identificado com o trágico, como substância, equivaleria a considerá-lo inteligível, pensável e por isso, passível da realização de um sentido. Sendo irreduzivelmente impensável, a questão do mal exige mediações que o tornem comensurável com o viver uma existência na qual ele está presente. Pensamos, dessa maneira, na possibilidade do teatro como uma das mediações mais importantes para essa perspectiva. Através do jogo da imaginação e simpatia, o teatro é algo que escapa ao fluxo habitual da vida. Ele não tem forma acabada de um objeto concreto e durável, seu produto é o próprio espetáculo, transitório e imaterial. Devido à sua íntima conexão com os espectadores, a cena é uma unidade aberta, permite uma multiplicidade de apropriações sobre o valor das ações humanas. Através da encenação, o público é convocado a viver um mundo que o coloca diante de si de maneira esperada ou inesperada.

A tragédia grega pode ser tomada como a expressão maior da visão trágica da existência, “como a manifestação repentina e completa da essência do trágico e protagoniza o caráter absolutamente insuperável da simbólica do mal (Ricoeur, 1988: 16). A tragédia grega aparece como a única forma literária capaz de expressar o conteúdo do mal pondo de manifesto a impossibilidade intrínseca da especulação e da discursividade perante sua explicação. Ela evidencia “o caráter aporético do mal ao mesmo tempo que desoculta a incomensurabilidade entre a vocação expressiva da linguagem e a intencionalidade ontológica que a habita” (Ricoeur, 1988: 18). A tragédia é, nesse sentido, invencível como tragédia, mas representa a vitória do teatro sobre a teoria. Isto quer dizer que “não há superação *do* trágico e sim *no* trágico na medida em que ela não apresenta saída salvífica. Apenas a participação no espetáculo pode permitir a transformação dos sentimentos (Henriques, 2005: 42)”.

O desfecho não trágico de *Íon*, ou seja, o quase infanticídio e matricídio e o aparecimento do deus *ex machina*, no caso Atená, que promete um destino feliz a Creúsa, não significa uma opção de Eurípides pelo cômico, ou pelo simplesmente patético. Nesse sentido, voltamos ao lago em que o público não pode mais enxergar sua imagem esperada, ou seja, a distância certa entre deuses e homens e, sobretudo, a confiança nessa partilha.

Em *Íon*, o deus Apolo adentra ao mundo humano e provoca o andamento da intriga que culmina com o desvelamento da situação entre Creúsa, Xuto e Íon. Porém, tal desvelamento não trágico produz e mostra a



matéria da qual se compõe o plano dos homens: a felicidade do reencontro entre mãe e filho se dá à custa do engano e ilusão de Xuto. A imagem que o lago apresenta, oscila como também oscila o *éthos* de Creúsa que, ao sabor da variação da sorte ora odeia, ora louva Febo Apolo. Com ironia, Eurípides reafirma a diferente percepção do tempo dos deuses e dos homens. Para Apolo, o tempo da vida de Íon corresponderia a um espaço temporal sem qualquer peso; mas não para Creúsa que viveria humanamente seu sofrimento. O tempo para os humanos, sem a epifania dos deuses homéricos estaria submetido a uma cega instabilidade o que pode ser percebido no solilóquio de Íon: “... que estou eu a sentir? Combato contra a vontade do deus, que conservou para mim o sinal de reconhecimento de minha mãe? Tenho de abrir o cesto e ter coragem. Pois não poderia passar por cima das coisas já destinadas (Eurípides, *Íon*. vs. 1385-1389)”.

Ainda que os deuses e seus desígnios existam no lago de Eurípides, não há garantias e transparência e sim imprevisibilidade e jogo onde “os significantes da continuidade aceitam trocar de lugar com os significantes da descontinuidade e que a transmissão da função significante é mais importante que os próprios significados (Agambem, 2005: 106)”. Passado e presente, diacronia e sincronia podem assim tomar o rumo na fratura do tempo presente.

### 3. Limites da amizade em *Orestes*

Já em *Orestes* de Eurípides, encenada pela primeira vez no ano de 408 a.C, em Atenas, há a elaboração da trama em torno da amizade. Em cena, é apresentado o casal de irmãos, Electra e Orestes. O herói após cometer o assassinato da sua mãe, Clitemnestra, sofre com uma mácula que o deixa sob os cuidados da irmã, cúmplice do matricídio. Ambos temem a justiça da *polis*, caso sejam condenados pelos cidadãos na assembleia que em breve será realizada na *ágora*. A cumplicidade dos irmãos é o elemento que conduzirá o desenvolvimento da trama ao seu final, *thelós*. Píades, o amigo de Orestes, se unirá aos irmãos, que formam uma aliança nefasta para a cidade de Argos.

Neste sentido, *Orestes*, assim como as outras tragédias gregas, é uma arte política, antes de ser poética. Ela traz à tona a questão da justiça: a deusa Atena proclama um tribunal para julgar o homicídio cometido por Orestes, e o mesmo ficará instituído para sempre. No tribunal, segundo a narrativa, temos empate, isto é, metade dos votos são pela absolvição de Orestes e a outra

metade pela sua condenação. O mesmo acaba sendo absolvido pelos deuses, como um “caminho do meio” aristotélico.<sup>5</sup>

A qual justiça Eurípides se refere em *Orestes*? Justiça dos homens ou justiça divina? A partir do momento que a deusa Atená institui um tribunal para julgar tal crime, estamos diante da crise do direito e das leis, da crise da passagem do antigo direito (fazer justiça com as próprias mãos) para o novo direito que exige debate e argumentação. É a transição da legalidade da *physis*, da lei do mais forte, para o *nomos* a lei da *polis*, para proteger os homens de algo exterior a eles. Estamos diante da instituição de uma democracia, e esta é toda a potência das tragédias gregas.

A tragédia, além de ser uma arte política, é também uma arte retórica. Ao contrário da *Poética*, de Aristóteles, que afirma que algo é o que é, “a tragédia trabalha com o verossímil, o que não é, mas poderia ser. Esta dimensão retórica da tragédia está presente no *modo de ser trágico do herói* (Gazolla, 2001: 80)”, no seu poder de persuasão. Poder este da oratória que extrapola o herói trágico e perpassa todos os personagens trágicos, mesmo estes não sendo dotados de uma subjetividade, pois o poder de persuasão da fala é como o “outro lado” a ser exercido pelo homem comum, na polis. Encontramos aqui, a transição da palavra mágico-religiosa para a palavra-diálogo da política. “O discurso persuasivo pesa sobre o dia-a-dia do *polités*. Este é um novo modo de viver que o mito não pode recobrir, pois a possibilidade de persuadir abre o *logos* para uma dimensão antes desconhecida (Gazolla, 2001: 80)”.

A vida política democrática é assentada na palavra argumentada, na palavra compartilhada, palavra esta retórica por excelência, palavra esta que traz em si o embate. Em *Orestes*, observamos a importância da vingança de sangue ser banida da cidade. A política deveria ser o contrário da violência através do diálogo estruturado pela retórica. Outra função importante a ser destacada em *Orestes*, é a sua função educativa, em ser um certo tipo de ensino para a multidão, já que neste caso, o discurso demonstrativo da ciência seria eficaz somente para poucos.

A amizade, *phília*, era um dos princípios para a construção da *pólis* grega, na qual *ser e aparecer* coincidiam. A amizade era essencial para a elaboração de uma comunidade na qual a liberdade era possibilitada pela convivência de pares, ou seja, homens com a possibilidade de deixarem a vida familiar do

---

<sup>5</sup> Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco* faz uma profunda reflexão sobre o agir humano e suas consequências. A postura melhor é sempre aquela que contempla a exata medida e está associada-se com o “caminho do meio”. Com relação à amizade, podemos encontrar um complexo desenvolvimento no capítulo IX e X no livro supra citado.

*oikós*, a casa onde imperava a necessidade de mandar e obedecer, para desfrutarem juntos a possibilidade de seu caráter *éthos*, aproximando-se, assim, da eternidade dos deuses. A amizade é uma relação singular constituída pela combinação entre a *phília*, o sentimento afetivo, e os *phílos*, os pares dessa relação. “A *phília* consiste em um conjunto abrangente de relações que envolvem o verbo *philein*, o amar, que pode abarcar desde o afeto entre pais e filhos até o sentimento envolvido em relações mais superficiais como transações comerciais (Agamben, 2010: 71)”. Uma vez reconhecida a existência do afeto, os agentes que compartilham esse sentimento devem ocupar uma *posição simétrica*, pela qual ambos possam contemplar o olhar do outro com a destituição de qualquer hierarquia. Além da simetria, a amizade exige a *reciprocidade da ação*, pela qual a relação instaure a *existência* para ambos os amigos, e a comunidade que os rodeia. A ajuda mútua permite que se estabeleça a terceira condição fundamental para a amizade: a *percepção mútua* entre os amigos através do afeto que um sente pelo outro. Apenas na dimensão da ação é possível deixar em evidência um sentimento que à priori é invisível para o próprio sujeito.

Em *Orestes*, a excelência desse sentimento é desafiada pela tessitura de uma ação voltada para a vingança. Sob o risco de serem condenados à morte pelo matricídio, os irmãos Orestes e Electra esperam a contribuição do tio Menelau na defesa perante a cidade. Porém, convencido da gravidade do crime dos sobrinhos em face à lei dos cidadãos, Menelau abre mão da justiça do sangue, a antiga lei do *génos*, e se compromete a arguir a favor dos irmãos, o que será considerado por esses *muito pouco* frente ao mal que a mulher de Menelau, Helena, causou à casa de Agamemnon. Assim Menelau se dirige a Orestes:

“Hei de encontrar-me com Tíndáreo e tentarei, em tua defesa, persuadi-lo a ele e à cidade a que usem dignamente esse excesso de paixão. Porque também um navio se submerge, quando retesado intensamente pela escolta; porém ergue-se de novo, se ela se afrouxa. É que a divindade abomina os zelos desmedidos, e abominam-nos os cidadãos! Mas eu – é o que penso – tenho de salvar-te dos poderosos pela argúcia, não pela força... É certo que nunca movemos a terra de Argos à brandura, agora, porém, é necessário aos sensatos serem escravos da sorte (Eurípidés, *Orestes*. vs.704-716)”.

Menelau é considerado traidor por Orestes e Electra, que recebem, então, o auxílio de Píades, que aceitou exilar-se de sua terra, para contribuir na vingança dos amigos. Uma vez condenados à morte pela assembléia de cidadãos, Píades auxilia Orestes e Electra, na ação considerada por eles de retribuição equivalente ao mal que sofreram: matar a causadora de todos os males dos homens Argivos e Troianos: Helena. No entanto, quanto a essa

concepção de justiça o coro adverte: “E agir praticando o mal é impiedade ambígua e loucura de homens insensatos (Eurípides, *Orestes*, vs.823-824)”.

Orestes conclui que ao matar Helena, a causa da Guerra de Tróia, se tornaria glorioso, salvador de toda Hélade e lembrado para sempre. Para ajudá-lo, Electra sua irmã, e Pílates, seu amigo, se mostram companheiros, como presume Pílates: “E não serás apelidado de matricida depois de a matares, mas ficarás sem esse nome, e sobre ti baixará o título melhor: serás designado como o exterminador da homicida Helena (Eurípides, *Orestes*. vs.1140-1144)”.

Nesse momento o lago diante dos olhos dos espectadores se transforma no domínio de Posídon, o senhor do oceano. Posídon é o deus antagonico, a superfície de seu domínio espelha a ordem do Olimpo, o céu inacessível e distante dos homens. A harmonia simulada nas suas águas esconde um universo caótico revelado àqueles que ousam entrar em contato com suas águas. *Obstáculo aos pés* assim chamavam seu reino, por tragar para suas profundezas os peregrinos do solo. Ao unir-se com *Etra*, o céu desprovido de nuvens, Posídon reconcilia-se com a luz do céu e tem como fruto o herói Teseu, o criador da *pólis*.

Mediante o *logos* da aliança formada para assassinar Helena, os espectadores são atraídos por uma lógica superficialmente estável. Porém, no mesmo instante em que o plano se aproxima do ato de consolidação, emerge à cena trágica uma profunda rede de maldade, quando o argumento se torna absolutamente acessório para Electra concluir a morte de uma personagem até então marginal à trama era necessária para o cumprimento da justiça. Dessa forma Hermíone, filha de Helena e Menelau, torna-se vítima da trama elaborada por Electra:

“Morrendo Helena, se Menelau de ti quiser se vingar, ou deste e de mim – porque todo esse grupo de amigos forma uma unidade – tu, declara que matarás Hermíone! É preciso que tenhas a espada desembainhada e apontada à própria garganta da jovem. E se Menelau te salvar, não querendo que a donzela morra, depois de ter visto o cadáver de Helena, banhado de sangue, deixa a jovem avançar para o pai! Mas, se quiser matar-te, por não dominar o seu espírito irado, então tu degolas o pescoço da jovem. E eu julgo que ele, ainda que a princípio esteja impetuoso, com o tempo abrandará o coração! De natureza nem é ousado, nem valente. É essa a via de salvação que proponho para nós. Era isso o que eu tinha a dizer (Eurípides, *Orestes*. vs. 1191-1202)”.

Na tragédia, o primeiro passo para a formação de uma aliança foi dado: Pílates estendeu a mão e salvou Orestes do reino da morte. A troca de olhares

estabelece uma simetria entre os dois heróis. Aos olhos de Orestes, naquele instante, Pílates demonstrou seu *éthos*, seu *ser*, no mais alto grau de fidelidade. Eurípides cria as condições para Pílates selar ato de *phília*, a amizade será evidenciada a partir da ação que Pílates realizará em benefício do amigo.

O tempo oportuno, o *kaíros* cria o nó no tecido do tempo que propicia a constituição da amizade. Eurípides como um artesão do cosmos enverga dois instantes distintos das vidas de Orestes e Pílates na aporia trágica, que se revela funesta com o *lógos* de Electra, que cria um desdobramento sobre o próprio princípio de vingança proposto pela maldita aliança. Ao abraçar Orestes, impuro pelo crime cometido, Pílates reconhece a humanidade do amigo e expõe a amizade profunda entre eles, a princípio um elemento fundamental para a criação de uma comunidade de homens independente dos deuses. Contudo, no decorrer do drama o outro aspecto dessa aliança é contemplado pelo coro, que é exposta com a ímpia decisão de matar Hermione, filha de Helena e Menelau.

#### 4. Ruptura do *ethos* em *Hécuba*

Já no caso de Hécuba, Eurípides quebra as convenções quando apresenta uma criança regiamente vestida, com a face reluzente de simples dignidade. Talvez fosse um jovem deus, talvez fosse uma criança humana divinizada por sua beleza e vivacidade. De qualquer modo, uma criança faz pensar sobre potencialidade e esperança, sobre os princípios do caráter nobre e sua ligação com uma confiança infantil.<sup>6</sup> Certamente essa criança desperta nosso amor por nossos próprios filhos. No entanto, essa criança diz: “Aqui estou. De volta do esconderijo dos mortos e dos portais das trevas (Eurípides, *Hecuba*, v. 1-5)”. Assistimos a uma criança morta, brutalmente assassinada pelo melhor amigo de seus pais, Polimestor, a quem eles a haviam confiado para que a mantivessem segura durante o período de guerra. Morta por seu dinheiro, ela foi lançada, insepulta, às vagas que rebentam na costa Trácia. “Essa criança, cujo futuro não existe, é uma investida contra nossos mais ternos pensamentos sobre a segurança e sobre a bondade humana (Nussbaum, 2009: 349). Eurípides nos leva a pensar sobre a natureza do bom caráter, seu vínculo com a confiante simplicidade de uma criança; sua vulnerabilidade a doenças quando a confiança é violada. Enfim, sobre a incorruptibilidade do caráter nobre baseado no cultivo e nas convenções compartilhadas. No caso de Polixena,

---

<sup>6</sup> Vale a pena aprofundar a questão dos limites éticos dos homens diante de situações adversas no livro de Martha Nussbaum citado na bibliografia.

outra filha de Hécuba, que devia ser sacrificada para apaziguar o fantasma colérico de Aquiles, há a aceitação da morte por parte da menina que considera a morte melhor para uma pessoa livre e nobre do que a vida escrava. Sua esplêndida conduta durante a execução – fora de cena – descrita por um arauto, comove tanto os soldados gregos que eles resolvem conceder-lhe um funeral honroso. Hécuba, apesar de ter tentado salvar sua filha com argumentos, declara que sua dor é mitigada ao conhecer a firmeza do nobre caráter da filha. Isso leva a uma asserção mais geral sobre a estabilidade do bom caráter diante da adversidade. No entanto, quando Hécuba encontra-se com o cadáver mutilado de seu filho Polidoro adivinha a perfídia de Polimestor e fica irremediavelmente abalada. Decide-se, então, pela vingança privada. Acenando com um tesouro, ela encontra-se com Polimestor e seus dois filhos. Arranca os olhos de Polimestor e mata-lhe os filhos. Polimestor rasteja de quatro pés no palco, caçando sua inimiga.

Os cadáveres de seus filhos são trazidos, mas ele os negligencia em busca de vingança. Ao encontrar Hécuba, ele profetiza que ela terminará seus dias na forma de um cão de olhos ígneos e que quando morrer assim transformada, o promontório Cinossema, “Memorial da cadela”, receberá o nome dela e servirá como marco para os navegantes. Essa alarmante história de metamorfose, segundo Nussbaum desperta e explora alguns de nossos mais profundos temores sobre a fragilidade da natureza humana, e especialmente do caráter, que parece ser a parte mais firme da natureza humana. De início, Hécuba está meramente infeliz. Sem cidade, enviuvada, escravizada, ela experimenta uma perda ainda mais cruel quando Polixena lhe é arrebatada. Mas ela mesma, em face desses eventos arbitrários, permanece leal e amável. Além disso, o exemplo da nobreza de Polixena a convence de que, em geral, o bom caráter humano é algo estável e firme, capaz de sobreviver incólume à catástrofe. Porém, Hécuba decai e nessa queda nos faz pensar, como aponta Nussbaum, em primeiro lugar sobre a natureza social e relacional de seus compromissos centrais de valor (justiça, amor, amizade, confiança), sua dependência de coisas frágeis; em segundo lugar, sua antropocentricidade: sua crença de que os compromissos éticos são coisas humanas, não sustentados por nada mais sólido ou mais estável. Nesse sentido, Hécuba nos faz pensar, sobretudo, nos limites da humanidade dos homens.

“[...] acordos (ou práticas) humanos profundos relativos ao valor são a autoridade última para as normas morais. Se a “convenção” é extirpada, não há nenhum tribunal superior ao qual possamos apelar. Até mesmo os deuses existem somente no interior desse mundo humano (Nussbaum, 2009: 352)”.



Na Tragédia *Hécuba*, Eurípedes reafirma a fragilidade do caráter humano, personificado na heroína Hécuba. Aqui, nosso trágico parece propor de forma central e radical a evidente fragilidade da formação dos cidadãos da *polis*. É como se *Hécuba* pusesse em cheque aquilo que para o homem grego era essencial: a construção de um caráter, *ethos* resistente. Essa formação integral dos cidadãos diretamente ligada à formação do bom caráter deveria fazer de um Rei, de um príncipe e de um cidadão pessoas de comportamento exemplar, porém vê-se que Eurípedes não apresenta a questão de forma idealizada. O fato de Polímestor ser um Rei e, por isso, ter crescido em ambiente excelente não impediu que ele assassinasse o filho mais novo de seu grande amigo – Priamo – e hóspede em sua casa por ganância. Todos os seus anos da amizade com a realeza troiana e sua palavra em proteger e criar Polidoro de nada valeram diante da possibilidade de aumentar seu tesouro pessoal. Vale ressaltar que Polímestor não trai apenas a Priamo e Hécuba, ele trai também o *nómos* divino de Zeus que faz dos hóspedes pessoas intocáveis. Tal crime era punido com as profundezas do Tártaro caso esse costume fosse quebrado.

Eurípedes instala desde a primeira fala da tragédia um universo em que as aparências enganam e onde a boa criação não é sinônimo de confiabilidade e a oportunidade de mostrar-se bom depende exclusivamente da boa-fé de outro. Polidoro, em certo ponto de sua fala, diz ter sido tratado como uma planta: “... Fui bem tratado pelo anfitrião da Trácia que se dizia tão amigo de meu pai; como se fosse um tenro, delicado arbusto, graças aos seus cuidados eu ia crescendo... (Eurípedes, *Hécuba*, vs 31-34)”. Esta comparação do crescimento humano com o de um vegetal alimenta uma metáfora – usada também por Hécuba, como será mostrado mais a frente – de que o homem necessita dos mesmos cuidados para se desenvolver de maneira correta assim como uma planta frente às adversidades do mundo exterior. Ambos necessitam, simultaneamente, ser protegidos desse mundo exterior e acolhidos por ele, incorporando ou rejeitando elementos de um mundo ainda fora do seu alcance. E uma vez que se torne adulto, um grande homem deve manter firme seu caráter e suas convicções frente a qualquer adversidade, tal como uma grande árvore deve resistir ao vento forte segura pelas raízes fincadas ao solo fértil que ajudou a gerá-la.

Há bastante coerência na relação feita entre o homem e a planta, porém Eurípedes coloca em cheque as reações humanas frente às adversidades e também oportunidades. Polímestor, diferentemente de Hécuba, é levado pela oportunidade e pela ganância a matar o filho de Priamo. O Rei da Trácia cresceu em excelência, mas se mostrou um homem fraco, pouco convicto e mentiroso; um homem de falsa aparência e um verdadeiro perigo para o mundo grego calcado nos laços de amizade (*philia*) e nos olhares dos outros.

Quanto ao jovem Polidoro, jamais saberemos a natureza de seu caráter ou a eficácia de sua criação, afinal ele foi morto covardemente assassinado antes que pudesse mostrar ao mundo seu *ethos*. A simetria, a reciprocidade, e a consciência do afeto mútuo são envergaduras movidas pelo tempo. A amizade é o tipo de relação que só se realiza plenamente em combinação com o elemento tempo. É o tempo que propiciará as circunstâncias propícias para a constituição da amizade, os amigos são pares que juntos conseguem traçar um fio em linha reta no labirinto feito de tempo que constitui a vida humana. Mas a associação guarda também a sombra da ação, um perigo que acompanha a criação da polis: o horror elaborado com exclusividade pela inteligência humana.

Se levarmos em conta que toda a experiência histórica enquanto ruptura da repetição morta do passado foram ações, escolhas humanas que trouxeram, no seu bojo, a problematização da figura atual do homem. Então, podemos nos perguntar se não seria importante pensar e integrar o pensamento antigo revisitado em nossa pauta de discussões. Tal visão de mundo e do mundo não poderia engendrar novas perspectivas sobre nós mesmos? Afinal, enfrentamos desafios complexos no mundo contemporâneo.

Em contrapartida, o risco que acompanha essa possibilidade é a realização do mal no seu estado puro. É a elaboração de um labirinto onde o herói se perde no mesmo instante em que ao contemplar a face do monstro decapitado, ele se maravilha ao contemplar o seu próprio rosto. A tragédia, neste sentido, opera como mediadora entre o mal e o mundo para que este mal não seja banalizado.

Conforme Ricoeur (1996), esta relação de não banalização do mal, presente nas artes de forma geral, seria uma saída para a aporia trágica, uma forma de falar da tragédia da existência humana, reafirmando o valor da palavra, ou melhor, da linguagem, para lembrarmos que o mal existe, para lembrarmos que estamos entre o escândalo e o enigma. Afinal, a experiência da imagem do mal se enraíza no corpo dos homens e antecede a experiência da palavra, mas só podemos comunicar as sensações que nos acontecem quando fixamos em nós uma imagem que é uma forma de presença daquilo que já existiu como evento.

## 5. Conclusões

A linguagem como expressão é um dizer de algo que pede para ser dito e é a temporalização do ser que emerge no tempo presente enquanto

acontecimento do discurso na leitura dos antigos trágicos. Mas, por outro lado, esse dito do dizer é uma instância discursiva, um ato de alguém que quer articular uma experiência e compartilhá-la. Desse modo, toda instância discursiva é rememoração, é um querer dizer algo que, enquanto experiência vivida é inesgotável e aponta sempre para um futuro possível do dizer. Quando tanto a palavra mágico-religiosa quanto a palavra racional são pronunciadas, a solidão da vida é, por um instante, iluminada pela luz comum do discurso. A linguagem, assim compreendida, permite uma abertura que diferencia a voz humana no mundo da *physis* pela entrada no plano da constituição de um sentido do ser e do viver e da configuração de mundos onde o habitar humano possa ser possível.

*Íon*, *Orestes* e *Hécuba* de Eurípides se apresentam para nosso mundo contemporâneo como um desafio ao pensamento e à ação dos homens no mundo. Na experiência democrática ateniense, o corpo cívico ampliado liberta-se da tutela do tribunal aristocrático, o *Areópago*. Essa libertação deixa clara a necessidade de um aprendizado da cultura política. Era preciso que as regras do debate público fossem compreendidas para a sobrevivência da comunidade. O que garantia a convivência democrática era a compreensão da necessidade de uma educação cívica ancorada na justiça. A encenação das tragédias presumia a possibilidade de uma experiência capaz de criar uma educação baseada na construção da justiça. Uma justiça que para eles, deveria contemplar o reconhecimento das diferenças no âmago de uma identidade e no valor da comunidade humana. Assim, a retomada de antigos mitos resignificados pela elaboração trágica colocava a possibilidade de uma reflexão não apenas sobre as tradicionais vinganças de sangue e o novo direito regido por leis, mas também o jogo de forças contrárias inscritos no campo das paixões. As paixões não aparecem gratuitamente, elas são reações, são respostas a algo e podem produzir efeitos bons ou nefastos para o corpo social. Quando incontornáveis, as paixões exigiam ações certeiras; daí sua obrigatória relação com a ética. Daí a preocupação aristotélica com ações apoiadas em uma justa deliberação capaz de provocar uma ação que conduzisse ao melhor resultado. Transformar as paixões em respostas virtuosas para a cidade era um desafio que as tragédias suscitavam.

Neste sentido, as tragédias aqui tratadas, talvez nos permitam avaliar de modo mais claro nossas próprias respostas às diferenças em um mundo cada vez mais exigente e desafiador em termos éticos e políticos. Enfim, aqui está parte da história ocidental com a complexidade de suas questões colocadas inicialmente pelos gregos antigos.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Essa questão sobre as relações entre linguagem e mundo pode ser aprofundada no trabalho de Paul Ricoeur intitulado *O si-mesmo como um outro* no qual o autor percorre todas as

## Referências

### Fontes

Aristóteles. (2002). *Ética a Nicômaco*. Bauru, SP: Edipro.

Eurípides. (2005). *Íon*. Tradução do grego, Introdução e Notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri.

Eurípides. (1999). *Orestes*. Introdução, Tradução do grego e Notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Eurípides. (2004). *Hécuba*. Tradução e Introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes.

### Bibliografia:

Agamben, G. (2008). *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Agamben, G. (2010). *O que é o Contemporâneo*. Chapecó: Editora Argos.

Bachelard, G. (1997). *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Bosi, A. (1983). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.

Gadamer, H-G. (1973). *Verité et méthode*. Les grandes lignes d' une hermeneutique philosophique. Paris: Seuil.

Gazolla, R. (2001). *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo, SP: Loyola.

Henriques, F. (2005). *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*. Porto: Editora Afrontamento.

Meier, C. (1991). *De la tragedie grecque comme art politique*. Paris: Les Belles Lettres.

---

instâncias que produzem sentido e são, por isso, capazes de criar um mundo para os homens. Cf. (Ricoeur, 1991).

Eyler, Flávia Maria Schlee & Brito, Paloma da Silva  
O horror e a amizade em Eurípides  
[www.revistarodadafortuna.com](http://www.revistarodadafortuna.com)

Nussbaum, M. (2009). *A fragilidade da bondade*. São Paulo: Martins Fontes.

Ricoeur, P. (1988). *O Mal: Um desafio à Filosofia e à Teologia*. Campinas: Editora Papirus.

Ricoeur, P. (1968). *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.

Ricoeur, P. (1996). *Nas fronteiras da filosofia, leituras 3*, São Paulo: Loyola

**Recebido:** 20 de maio de 2013

**Aprovado:** 13 de julho de 2013