

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A IMPORTÂNCIA SOCIAL DO TEATRO TRÁGICO
EURIPIDIANO

Camille Pezzino Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro
2022

FOLHA DE ROSTO

Camille Pezzino Gonçalves Pereira

A IMPORTÂNCIA SOCIAL DO TEATRO TRÁGICO EURIPIDIANO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado em Letras na habilitação Português/ Grego. Sob orientação de Simone de Oliveira Bondarczuk.

Rio de Janeiro
2022

PEZZINO, Camille Gonçalves Pereira

A relevância social do teatro trágico euripidiano através de uma análise de Hécuba / Camille Pezzino Gonçalves Pereira. – 2022.

1 f.

Orientador: Simone de Oliveira Bondarczuk.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Grego) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 30

1. Teatro. 2. Tragédia grega. 3. Eurípides. 4. Hécuba. I. Pezzino, Camille Gonçalves Pereira II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (2022) III. Título

CDD:

AGRADECIMENTOS

Não tenho palavras para expressar minha gratidão. Ela é imensa e abarca diferentes pessoas e animais. Agradeço muito à minha mãe, com quem sempre pude contar, mesmo quando ela não podia dar conta por causa da tendinite. Agradeço imensamente à Simone, por ter bastante paciência no decorrer de todos esses anos, além dos outros professores que me ajudaram a trilhar o caminho.

Agradeço às minhas cachorras, porque, sem elas, provavelmente eu já teria desistido há muito tempo de tantas coisas diferentes. Agradeço, como sempre, às Musas, pois elas me inspiram a cada texto que crio.

Agradeço a qualquer um, é claro, que se dispuser a ler as páginas a seguir. Você é um herói sem capa, porque aprender sobre literatura grega não é fácil, e mais difícil ainda é ser valorizado por amar tanto filosofia quanto arte e literatura.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo observar os costumes gregos ou o *ethos* grego no contexto democrático ateniense das tragédias, em oposição ao pensamento de Eurípides, particularmente na peça *Hécuba*. Sendo assim, leva em consideração como os heróis homéricos ainda serviam de paradigma para os jovens, inspirando a participação na guerra, e, quem sabe, a própria morte. Assim sendo, propõe questões acerca da guerra, do feminino e da importância social do teatro na vida cotidiana dos helenos, buscando situar a perspectiva euripidiana na sociedade ateniense. Além disso, tenta compreender a distinção entre as peças de Eurípides, no que diz respeito à execução e à crítica, em comparação com as obras de Ésquilo e Sófocles.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	06
2. O TEATRO GREGO.....	09
2.1. O Nascimento da Tragédia	09
2.2. O caráter trágico	13
2.3. A importância do teatro euripidiano	17
3. CONCLUSÃO.....	22
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	23

1. INTRODUÇÃO

Eis a minha defesa, inspira-me a justiça

Eurípides

Por meio da arte, através do tempo, a humanidade reinventa a si mesma, tentando impor-se à natureza. Na perspectiva platônica, a μιμήσις, conhecida por nós como *mimesis*, era uma tentativa frustrada de *imitar* o real¹, na medida em que gera uma cópia de qualidade inferior ao objeto real; contudo, para Aristóteles², além da arte de imitar ser uma característica congênita de todo ser humano, era uma forma de contemplar a natureza e sobrepujá-la, indo até mesmo além do que se teria originalmente nessa *representação*.

Os tragediógrafos, ao lado de todos os outros artistas de seu tempo, tentavam representar as relações naturais e humanas por meio das encenações do teatro, muito embora, na perspectiva aristotélica, apresentada na *Poética*, somente Eurípides era aquele que trazia em suas tragédias, as personalidades realmente humanas. Como diz Jacqueline de Romilly,³ em uma referência nietzschiana, os personagens da tragédia são *demasiadamente humanos* e, dessa maneira, tinham reações condizentes com a sua humanidade. Elas são pessoas que se transformam, dentro do ciclo troiano, em indivíduos como quaisquer outros, tendo as suas qualidades, defeitos e sentimentos expostos, transmitindo raiva, amor, paixão etc.

Ao contrário de Eurípides, outros tragediógrafos, como por exemplo, Ésquilo e Sófocles, e até mesmo Homero, em seus poemas épicos, tentavam divinizar as relações humanas e fazer com que os heróis se transformassem em modelos e ideais inalcançáveis para os espectadores do teatro; assim sendo, as maiores virtudes não estavam presentes em pessoas comuns, mas nos *aristoi* da comunidade superior. Como Jaeger diz:

O nome de *aristoi* convém a um grupo numeroso; mas, no seio deste grupo, que se ergue acima da massa, há luta pelo prêmio da *areté*. A luta e a vitória são, no conceito cavaleiresco, a autêntica prova de fogo da virtude humana. Elas não significam a superação física do adversário, mas a comprovação da *areté* conquistada na rigorosa exercitação das qualidades naturais. A palavra *aristeia*, empregada mais tarde para os

¹ *República* 603b: “... a pintura e, em geral, a arte mimética, executa a própria obra longe da verdade”.

² *Poética* 1488b: “Aparentemente, duas causas, ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem, e nisso, ele difere dos outros viventes, pois, dentre todos eles, o homem é o mais imitador, e, por imitação, ele aprende suas primeiras noções, sendo que os homens se comprazem no imitado”.

³ ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. 2ª edição. Edições 70, 2008.

combatentes singulares dos grandes heróis épicos, corresponde plenamente àquela concepção.⁴

Jaeger (2001, p. 24) também complementa esse pensamento falando a respeito da origem nobre e aristocrática que envolve esses personagens heroicos. Ele diz que a nobreza é a fonte do processo espiritual pelo qual nasce e se desenvolve a formação de uma nação. Sendo assim, a história da formação grega e da personalidade nacional helênica começa nesse universo aristocrático primitivo, com o nascimento de um “ideal definido de homem superior, ao qual aspira o escol da raça” (2001, p. 25).

Entretanto, esse pensamento aristocrático e as sociedades aristocráticas vão se alternando com o decorrer do tempo, com a reformulação política e ideológica da sociedade grega. No momento em que as tragédias gregas começam, em meados do século VI a.C.,⁵ há um questionamento dessa tradição e valores. Contudo, a tradição ainda serve de inspiração para as tiranias que se sucedem na Grécia, fundamentais para o desenvolvimento democrático posterior da *pólis*.

Nesse momento de transição política e social dentro das *póleis* gregas, as tragédias gregas faziam parte não somente do entretenimento coletivo, mas também, como mencionado por Romilly (2008, p. 15), “o espetáculo revestia-se do caráter de uma manifestação nacional”. Ou seja, naquela época, ir ao teatro não era meramente se divertir e escolher a diversão que se queria ter, como acontece nos dias de hoje ao se decidir se vamos ao cinema ao teatro ou a outro lugar qualquer. Para os antigos helenos, comparecer a um espetáculo ensejava a possibilidade de reflexão política a respeito da própria sociedade. Dessa maneira, eles partilhavam suas experiências comuns dentro do teatro. Ir ao teatro, como aponta Romilly, é um movimento social, ou seja, uma manifestação política em que as ideias dos indivíduos comuns ganhavam espaço, na medida que eram encenadas.

Contudo, todos esses indivíduos eram ainda influenciados por uma tradição homérica, inseridos em uma sociedade que pensava em termos de glória (*dóxa*) e honra (*timé*), tal como seus antepassados. Por conseguinte, eles lutavam por isso, sem pensar nas consequências, inclusive, pondo em risco a própria vida. É nesse contexto social que Eurípidés, até certo ponto, dá voz aos estrangeiros, às mulheres e, principalmente, às mães que perdiam seus filhos. Para exemplificar tal pensamento, tem-se diversas tragédias

⁴ JAEGER, Werner Wilhelm, 1888-1961. Paidéia: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 29.

⁵ Todas as datas mencionadas neste trabalho situam-se antes de Cristo (a.C.).

elaboradas pelo autor que abordam essa temática, como *Medeia*, *As Troianas* e, particularmente, pelo ponto de vista materno, *Hécuba*.

Utilizar uma personagem mítica, estrangeira e feminina como protagonista, permitiu a Eurípides ampliar o seu repertório crítico e também ampliar a visão grega a respeito da guerra contra os inimigos estrangeiros e contra aqueles que outrora foram seus aliados e *parte do seu povo*. Eurípides percebeu que a forma de guerrear dos gregos havia se alterado com o tempo, desde as lutas nas Guerras Médicas à Guerra do Peloponeso, nas quais os inimigos eram basicamente helenos. Outrora, os atenienses enfrentaram os persas; agora, se defrontavam com os seus antigos aliados.

Essa percepção fez com que Eurípides conseguisse observar o espaço em que vivia e criar, nessa medida, um teatro que acompanhava as mudanças e as criticava, adotando uma nova forma de fazer teatro, seja na composição humanizada das personalidades de seus personagens, seja na estrutura da peça, características essas destacadas por Aristóteles como diferentes nas obras dos seus contemporâneos.

Há uma relação profunda e intrínseca entre a história, ou seja, o momento em que vivia Eurípides, a literatura e a própria tragédia grega. Dessa forma, para explorar o potencial da tragédia euripidiana, é necessária também uma investigação histórica para compreender a sociedade de então.

Logo, o trabalho em questão tem como objetivo observar os costumes gregos ou o *ethos* grego na época das tragédias, em oposição ao pensamento euripidiano, principalmente, na peça *Hécuba*; por conseguinte, leva em consideração como os personagens heroicos e homéricos influenciavam os jovens para ir a guerra, e talvez, em direção à própria morte.

Dessa forma, a ideia é levantar questões acerca da guerra, do feminino e da importância social do teatro tanto na vida cotidiana quanto na perspectiva euripidiana, desde o nascimento da tragédia até a sua presença nos dias de hoje. Além disso, busca-se compreender a distinção entre as peças de Eurípides, em execução e crítica, em relação aos dois outros grandes tragediógrafos cujas obras chegaram à contemporaneidade: Ésquilo e Sófocles.

2. O TEATRO GREGO

2.1 O Nascimento da Tragédia

Erguem-se, nos momentos mais difíceis, homens fortes cuja determinação consegue sobressair ao ponto de criar revoluções, contribuindo para a derrocada de sistemas e o surgimento de ideias novas, sem deixar de participar da luta coletiva. Por volta do século V, não havia mais no mundo helênico um herói voltado para os valores da nobreza e apoiado pela aristocracia, mas sim um homem detentor de um heroísmo direcionado para o melhor em sua sociedade. O homem agora não era mais considerado pelo berço, pelo seu nascimento, mas pelo que detinha, particularmente, no contexto democrático da *polis* ateniense.

A tragédia, como movimento artístico e social, ganhou vida graças a um momento político transitório. Durante essa época, passou-se a ter, por parte dos atenienses, uma atitude crítica contra as instituições tradicionais existentes. O teatro trágico viceja em Atenas, graças a uma transitoriedade propícia à conscientização política alicerçada na participação efetiva dos cidadãos no estabelecimento e na preservação do regime democrático. E essa consciência política ganha destaque, tanto no período histórico quanto nos dias atuais, pois, apesar das diferenças, ela segue sendo importante o suficiente para integrar aquilo que compreendemos como pensamento social. Essa fluidez do pensamento não faz só parte do passado como também permeia o mundo contemporâneo, pois somos capazes de refletir sobre a nossa realidade e questionar as nossas diretrizes, em parte, porque estudamos o passado, e em parte porque, ainda hoje, continuam atuais as temáticas introduzidas pelas encenações trágicas de vivências compartilhadas do modo em que foram apresentadas por autores como Eurípides.

Essas encenações ainda são contemporâneas em nosso cotidiano porque utilizam temas universais e arquetípicos dos homens, os quais faziam parte dos mitos helênicos. Assim, para além de questionar as diretrizes políticas de seu período histórico, essas narrativas em cena também perpassam a natureza humana em toda a sua diversidade, ou seja, elas fazem com que leitores e espectadores sejam capazes de se reconhecer nos personagens, convidando o teatro ao pensamento e ao resgate da cidadania.

O homem ateniense desse período histórico poderia muito bem estar bastante apreensivo com tantas guerras travadas pelo poder. Pode-se dizer também que, na perspectiva euripidiana, o homem ateniense estava ferido psicológica e emocionalmente,

em meio às adversidades, não só ao lidar com sua(s) terra(s) mas também com sua(s) família(s). Ademais, constata-se também a transitoriedade no que diz respeito às ações políticas, jurídicas e sociais. Essa transitoriedade, com todas as suas mudanças, não seria, assim, capaz de tornar esse homem mais consciente dos valores que lhe foram apresentados no decorrer de sua vida? Eurípides, por exemplo, embora não se envolvesse diretamente na política, foi um homem sem dúvida consciente a respeito da guerra que assolava a sua *pólis* e o seu mundo e das próprias questões sociais daí decorrentes.

Contudo, não seria justo com a História, afirmar que os principais acontecimentos decorreram a partir do século V, o século de Eurípides, visto que todas essas mudanças políticas vinham se sucedendo na Hélade há tempos. Basta atentarmos para o discurso mítico de Hesíodo, em *Trabalhos e Dias*, - com a famosa narrativa das cinco raças, situando a sua própria época, na Idade do Ferro, como um período decadente da humanidade -, para nos darmos conta da existência de uma reflexão poética acerca das constantes transformações por que vinha passando o mundo helênico no que se convencionou denominar de período arcaico. Também os cultores da poesia mélica, tanto monódica quanto coral, fizeram ecoar em seus versos as inquietações e reflexões características desses tempos marcados pelo confronto social (a *stásis*) e a emergência da tirania.

No século VI, em Atenas, de acordo com os registros históricos, a sociedade foi marcada por problemas políticos e questões internas, decorrentes do agravamento da desigualdade social. Em 594, Sólon é eleito arconte, ou seja, o supremo magistrado que detinha o poder de legislar na Grécia Antiga.

Em sua atuação política, Sólon procurou dar conta dos problemas causados pelo rápido empobrecimento e contribuir para a conscientização política do povo (*demos*), estimulando-o a participar das decisões políticas. Com esse objetivo, o arconte reformulou a política e estabeleceu uma reforma que não somente incluía a distribuição de direitos políticos, mas também de obrigações⁶. Entretanto, essa reforma se atrelava diretamente a “situação patrimonial” de cada indivíduo, ou seja, as bases jurídicas da *pólis* se converteram em uma nova ordem estatal, desvinculada da nobreza e que fomentava a participação direta dos cidadãos.

Durante o arcontado de Sólon, as suas reformas foram alterando a estrutura social, em busca da boa ordem (*eunomia*), mas, depois de sua retirada da vida política, os

⁶ FUNKE, Peter. Atenas Clásica. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Madrid: Acento Editorial: 2001.

problemas de sempre ressurgiram. Após dois anos de anarquia, as lutas pelo poder voltaram com mais força ainda.

Nesse contexto conturbado, por volta de 561, dois partidos se confrontaram na disputa pela tomada do poder, mas nenhum dos dois conseguiu impor-se. Pisístrato entrou em cena liderando um terceiro partido, e apoiando-se nas camadas populares, logrou estabelecer a tirania em Atenas. O seu governo foi marcado, entre outras realizações, pelo reforço da pequena propriedade, procurando não alterar muito as medidas de Sólon, com vistas a conservar a necessária medida ao bom desempenho do governo.

A tirania de Pisístrato não deixou de ser próspera e enriquecedora: o emprego de novas técnicas, a produção de vinho e azeite e o desenvolvimento do comércio e do artesanato fizeram com que Atenas alcançasse uma posição de destaque entre os helenos de seu tempo (FUNKE, 2001).

Nesse contexto, foram estabelecidas duas festas cívicas, as Panateneias e as Dionisíacas, incentivadas pelo tirano para assegurar a estabilidade do regime, mobilizando, assim, a população em competições artísticas e desportivas. Como afirma Mossé:

Homenagens e ofertas reúnem-se na Acrópole, e as grandes festas religiosas são o pretexto para afirmar a primazia da cidade de Atena, para onde convergem os melhores artistas e as mentes mais penetrantes de todo o mundo grego.⁷

Dessa forma, é possível perceber que, embora as festas tivessem cunho religioso e sagrado, o seu objetivo primário era reforçar essa potência helênica, constituída pela cidade de Atenas, em detrimento das demais e, dessa forma, fazê-la sobressair-se em diversos aspectos, até mesmo na questão artística.⁸

De acordo com Romilly (2008, p. 14), somente nessas festividades e celebrações consagradas ao deus Dioniso eram encenadas as tragédias, com o público ateniense acorrendo ao teatro para assistir às várias formas de se apresentar o mito em cena. As festas das Dionisíacas eram urbanas e se celebravam nas primaveras, embora houvesse concursos de tragédias em outra festa, como nas Leneias, que ocorriam por volta de dezembro. Como Romilly relata:

A própria representação inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso; era acompanhada de procissões e sacrifícios. Por outro lado, o teatro onde tinha lugar, e cujas ruínas ainda hoje visitamos, foi reconstruído por diversas vezes; mas era sempre o “teatro de Dioniso”, com um belo assento de pedra para o sacerdote de Dioniso e

⁷ MOSSÉ, Claude. Historia de una democracia: Atenas. Ediciones Akal: Madrid, 1987, p. 8-9.

⁸ MOSSÉ, Claude. Historia de una democracia: Atenas. Ediciones Akal: Madrid, 1987.

um altar do deus no centro, onde o coro evoluçionava. O próprio coro, só pela sua presença, evocava o lirismo religioso. E as máscaras que os coreutas e os atores usavam fazem-nos pensar, com muita facilidade, nas festas rituais de tipo arcaico.⁹

Aristóteles (*Poética*, 1449) ressalta que a tragédia teria nascido a partir de improvisações e seria, tal como a comédia, amplificação de um rito. A forma de fazer arte para os gregos, desde os tempos primordiais, era sempre justificada a partir das relações com os deuses, pois fazer arte era de alguma maneira tentar se comunicar com as divindades; e a tragédia não era uma exceção.

A própria palavra *tragédia*, provinda do grego “*tragoidia*”, é explicada a partir de dois substantivos: “*tragos*”, que significa *bode*, e “*oidē*”, que significa *canto*. Dessa forma, tragédia seria o mesmo que a “canção ao bode” ou “canção do bode”. De acordo com Romilly (2008, p. 17), “a hipótese mais difundida consiste em aproximar o bode dos sátiros, associados normalmente ao culto de Dioniso, e em aceitar as duas indicações de Aristóteles”. A primeira das indicações aristotélicas se relaciona com o instrumento utilizado, o ditirambo, evocando as obras corais executadas e associadas ao deus Dioniso; isso tem a ver com a origem da comédia, remontando a uma representação de sátiros caracterizados e, dessa forma, eles se assemelhavam a bodes. Contudo, como Romilly (2008:18) ressalta, os sátiros, originalmente, não se relacionavam com os bodes nem eram a eles associados.

Tem-se então a segunda hipótese a respeito do nascimento do nome *tragédia*. Essa segunda hipótese transforma o ditirambo em apenas uma formalidade; no entanto, isso não deixa de trazer certo sentido à própria representação trágica. O nome, de acordo com essa teoria, que vem desde a Antiguidade, estaria conectado à figura do bode não pelos sátiros e pela representação em cena, mas pela recompensa oferecida ao melhor participante ou pela vítima oferecida em sacrifício.

Essa segunda hipótese, porém, ainda de acordo com Romilly (2008), possui duas dificuldades: a primeira se relaciona ao próprio testemunho aristotélico; e a segunda é que, de fato, privilegiando-se a nomenclatura, todo o peso trágico repousa sobre o sentido do sacrifício do bode.

Entretanto, o grito do bode em sacrifício poderia muito bem representar o próprio sacrifício dos indivíduos em cena. A tragédia simboliza a perda, a ruptura, a morte e a própria decadência do indivíduo/herói trágico, inclusive, a própria acepção trágica que

⁹ ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. 2ª edição. Edições 70, 2008, p. 14.

possuímos na contemporaneidade. Seria, assim, incongruente associar o movimento trágico dentro da peça com a própria tragédia vivida pelo sacrifício oferecido ao deus? Em ambos os casos, há uma perda e essa perda é manipulada pelos deuses e/ou para os deuses; então, por que seria incongruente relacionar o canto do bode no momento do seu sacrifício com as próprias tragédias humanas encenadas, sendo que elas também rumam para um final em que, geralmente, há morte?

Além disso, levando em conta que toda a arte, inclusive a tragédia, relacionava-se a um culto e esse culto era destinado a um deus, qual seria a diferença entre o sacrifício do bode e a própria encenação trágica, se elas são duas formas diferentes de contemplar um mesmo deus?

No entanto, segundo Romilly (2008, p. 19), nos cultos dionisíacos, os sacrifícios geralmente não eram de bodes, mas sim realizados com cabras e corças, o que torna tudo um tanto conturbado e faz com que não haja de fato uma solução/motivação para compreender bem a nomenclatura utilizada. Além disso, ainda é necessário descobrir as relações existentes “entre os ritos primitivos e a forma literária a que chegaram”. O que todos parecem concordar é que o movimento do nascimento da tragédia permanece como uma ocorrência singular, sem equivalência em qualquer outro lugar e época.

2.2 O caráter trágico

A essência do homem é trágica; e a essência do herói grego é trágica. Toda cultura se fundamenta a partir de diretrizes sociais, políticas e religiosas próprias, sendo ela formada por uma miscigenação ou não de colonizadores, seja por ser uma relação intrínseca da cultura local com a identidade daquele povo.

Nesse vínculo com o passado clássico, encontramos dois tipos de heróis que permeiam fundamentalmente a literatura e, quiçá, a própria História da Grécia Antiga: o herói épico e o herói trágico. Entretanto, deve-se afirmar que essas figuras não se distanciam uma da outra; pelo contrário, no herói épico, em sua formação clássica, existe o herói trágico.

Platão (607a), na *República*, faz um comentário muito peculiar a respeito de Homero, dizendo que ele “é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos”, visto que, em todo destino heroico há um fatídico e derradeiro momento trágico, no seu nascimento ou no decorrer de sua vida. Concordando com o mestre da Academia, Khote

(1987, p. 12) afirma que “o herói épico e o herói trágico unem em si e em seu percurso as duas pontas do alto e do baixo”.

Platão, portanto, foi o primeiro pensador a assinalar esse vínculo estreito da épica com o gênero trágico, seja por suas características formais, seja pelo destino dos heróis; depois dele, Aristóteles e outros autores que refletiram sobre o herói épico perceberam que este guarda dentro de si o herói trágico, - prestes a despertar no momento de maior infortúnio -, movendo-se entre os dois mundos dos quais ele faz parte, - o divino e o humano -, e conseguindo assim transgredir os limites. De fato, essa era a característica marcante do herói nos poemas homéricos: cometer *hýbris*, ou seja, uma desmedida ou violência contra os deuses. Um exemplo claro no interior de uma narrativa grega que não seja trágica é o próprio protagonista da *Ilíada*, Aquiles, o melhor entre os aqueus. O filho de Tétis e Peleu é um herói épico que carrega uma profecia dentro de si, tornando-o um herói trágico que luta pelos outros, mas não contra o seu destino.

Dessa forma, pode-se perceber que a necessidade trágica do homem grego não se relaciona com um momento da História, mas com a própria existência do homem na História. Contudo, diferente dos outros momentos históricos percorridos pelos gregos, quando surge a tragédia, o homem fortalece a sua consciência, justamente porque passa a pensar as suas relações públicas, as suas relações na *πόλις* em transe, ou seja, as suas relações com o outro e, por consequência, consigo mesmo.

Nesse período de fortalecimento da consciência política, questiona-se o governo tirano; após a morte de Pisístrato, os seus filhos assumiram o poder, porém, um deles, Hiparco, é assassinado em 514 a. C. Reagindo ao assassinato do irmão e ao engajamento popular (cf. Mossé 1975, p. 20), Hípias decide transformar o seu governo tirano em um regime tirânico, fazendo com que grande parte da população fique ainda mais descontente.

Clístenes, para acabar com o governo de Hípias, suborna o oráculo de Delfos, levando os espartanos a interferir na situação em Atenas e o filho de Pisístrato a refugiar-se junto aos persas. Nesse processo, em 508, a nobreza, ansiosa por recuperar seu antigo status, transforma Iságoras em um de seus representantes e consegue elevá-lo a arconte, o mesmo cargo que outrora fora de Sólon, buscando reinstaurar o regime aristocrático.

Entretanto, Clístenes, que conseguira o afastamento de Hípias, passou a propagar a ideia de uma ampliação e reestruturação que garantiria uma participação efetiva e política dos cidadãos no governo da *pólis*. Dessa forma, Clístenes conseguiu que a maioria da população o apoiasse e, Iságoras, por sua vez, percebendo a derrota e o perigo

iminentes, pediu reforço aos espartanos, os quais, mais uma vez, se envolveram com a situação política em Atenas.

Com o apoio espartano, Clístenes e muitas famílias aliadas foram expulsas de Atenas. Mas ao tentar dissolver todo o conselho popular, Iságoras não percebeu que a massa (o *demos*) não desejava, de modo algum, ver-se alijada da participação política, e, nesse processo, juntamente com os soldados espartanos, ele foi cercado na Acrópole e acabou derrotado.

Em 506, Clístenes reorganizou todo o processo de cidadania e reformulou a antiga constituição ateniense, ampliando, principalmente, o poder da Assembleia criada por Sólon. A partir dessa reformulação, todo cidadão era capaz de votar, independentemente de sua renda – embora, seja necessário lembrar que o cidadão grego era constituído por um seleto grupo de homens acima de vinte e cinco anos, filho de pai e mãe atenienses.

Dessa forma, as diretrizes sociais atenienses continuavam a mudar. No entanto, os Estados vizinhos consideravam essa mudança de regime brusca e problemática, um evidente sinal de debilidade, ainda mais após a campanha de colonização e de redistribuição de terras anunciada pelo novo governo ateniense. Por conta disso, Cleómenes, o rei de Esparta, tenta recolocar Iságoras no poder como um tirano, mas a tentativa fracassa, e Iságoras é condenado à morte.

É necessário recordar que o século VI foi repleto de situações problemáticas, as quais vieram a se tornar indispensáveis para a formação do pensamento crítico do posterior contexto democrático, particularmente o pensamento euripídiano. Basta citar as invasões persas, iniciadas por volta de 546, e prolongadas até o século V e seu tempo marcado por disputas internas, ocasionando as famosas Guerras Médicas.

Ainda de acordo com Mossé (1987, p. 25), diante da invasão persa e da constante ameaça que ela representava para os gregos, o povo helênico recorda-se de sua origem comum e reforça os Estados Gregos com uma aliança militar que viria a ser conhecida como a Liga de Delos. Essa Liga fora criada com o intuito de proteger toda a Grécia e, dessa forma, amenizava temporariamente as desavenças que existiam entre a cidade-estado de Atenas e a cidade-estado de Esparta.

Após quase terem sido derrotados pelos persas, os helenos, sob a liderança de Atenas, conseguiram, na Batalha de Salamina (480), uma vitória decisiva, fazendo com que o inimigo recuasse. Porém, sem um inimigo em comum, os gregos voltaram a apresentar problemas internos e, naquele momento, a posição da Liga de Delos havia se

alterado significativamente. Antes em tempo de paz, os membros da Liga começam a se desentender, e essa rivalidade reacende a disputa hegemônica dentro da Hélade.

Um dos maiores problemas foi de cunho monetário, visto que, após a vitória, todo o tesouro – ou a maior parte dele – da Liga de Delos foi transferido para Atenas com o intuito de reconstruir a cidade incendiada pelos persas. Aí então, uma cidade-estado passou a recolher tributos das outras cidades-estados, fazendo com que somente poucos cidadãos atenienses se beneficiassem com isso.

Algumas das cidades-estados submetidas a Atenas tentaram se libertar desse domínio, porém fracassaram. Reagindo a essa situação, em 464, os espartanos resolveram enfrentar Atenas, apoiando as cidades-estados que tentavam se organizar contra a cidade-estado ateniense.

Em 461, Péricles assumiu o comando de Atenas e permaneceu nele até o ano de 429; nesse meio tempo, ele determinou que, mediante certa quantia monetária, qualquer cidadão, independentemente de suas riquezas, poderia participar da Assembleia. Dessa forma, de acordo com Mossé (1987, p. 34), ele conseguiu desgastar todo e qualquer privilégio político que a aristocracia ainda detinha.

Atenas, sob o comando de Péricles e sua política expansionista que mobilizava constantemente o seu exército, foi capaz, em 455, de destruir uma frota espartana, proporcionando assim aos atenienses alcançar a hegemonia entre os helenos.

Ainda que tenha assinado um acordo de paz, o governo ateniense continuava a guerrear, fazendo com que o serviço militar fosse compulsório e todo ateniense fosse obrigado a servir ao exército pelo menos dois anos. Talvez, por a política ateniense ter sido mais liberal em relação à concessão da cidadania nesse momento delicado, para se tornar cidadão o indivíduo não precisava mais ser filho de mãe e pai ateniense, pois esse processo passou a ser decidido pela Assembleia.

Nesse caso, quando o indivíduo detivesse a cidadania ateniense, ele seria obrigado a servir a Atenas na guerra durante dois anos, algo que, para muitos, imbuídos do heroísmo homérico - glórias e grandes feitos - era uma grande honra; eles seriam tão heroicos quanto o modelo grego por excelência, Aquiles. Entretanto, para Eurípides, poder-se-ia dizer que essa era uma forma de manipular os jovens para que desejassem estar na guerra e lutar por ela, fazendo as suas mães, que permaneciam em Atenas, sofrerem bastante.

Esses jovens que lutavam não lutavam contra estrangeiros, mas contra pessoas de origem comum, visto que os espartanos, tanto quanto os atenienses, não desejavam ceder

o seu poder. De um lado, os espartanos queriam impedir a hegemonia ateniense; do outro lado, os atenienses desejavam manter seu poder, e por conta disso, ambos os lados lutaram por quase duas décadas até assinarem um acordo, em 445, acordo esse que deveria durar por trinta anos sem conflitos.

Contudo, diversos pequenos problemas comerciais surgiram, inclusive, problemas que estagnaram e levaram à ruína de Mégara. Esses fatores desgastaram, mais uma vez, a precária paz entre as duas cidades-estados e, de novo, elas voltaram a entrar em conflito. Além disso, os próprios sistemas políticos eram muito distintos entre si: enquanto em Atenas imperava a democracia, o governo espartano impunha um regime oligárquico, evidenciando o quanto eram diferentes, politicamente, as duas cidades-estados.

Nesse período da guerra (431-421), com a pobreza e a fome da população ateniense se agravando, foi encenada a peça *Hécuba*, transmitindo as críticas contundentes de Eurípides. No contexto urbano, cresce a indignação do povo e do poeta trágico, pois eram evidentes a devastação da Ática e o abuso de poder. O governo de Péricles, por sua vez, parecia se preocupar mais com o combate por terra, já que Atenas detinha o poder marítimo, enquanto Esparta, a superioridade em terra. Seja como for, após a morte de Péricles, em 429, as disputas continuaram, o que deu origem a sucessivas revoltas e rebeliões contra a hegemonia ateniense, incluindo as guerras civis.

Entre todas as questões complexas, o que parece mais ter exigido a crítica de Eurípides – além de todas as questões anteriores, principalmente a obrigação de os jovens combaterem na guerra – ocorreu na primeira fase da conflagração, na Beócia, quando o poeta pode perceber o tratamento dirigido aos prisioneiros de guerra e o abuso de poder da parte dos vitoriosos.

A tragédia grega revestia-se, como diz Romilly (2008, p. 15), “do caráter de uma manifestação nacional. E este fato explica com toda a certeza certos traços na própria inspiração dos autores das tragédias”. Logo, não é de se estranhar que esse povo, tão sofrido por guerras e mudanças políticas, tenha manifestado o caráter trágico e o tenha explorado através da arte, destacando-se aqui o teatro de Eurípides.

2.3 A importância do teatro euripídico

Ir ao teatro representava muito mais que simplesmente assistir a uma peça qualquer, no dia que se quer, e se divertir, até porque, para os gregos, essa possibilidade de mero entretenimento seria inexistente. De acordo com Romilly (2008, p. 15):

Entre os Gregos não se ia ao teatro como podemos ir nos nossos dias – escolhendo o dia e o espetáculo, e assistindo uma representação que se repete todos os dias ao longo do ano. Havia duas festas anuais onde se apresentavam tragédias. Cada festa comportava um concurso, que durava três dias; e, em cada dia, um autor, selecionado muito tempo antes, fazia representar, seguidas, três tragédias. A representação era prevista e organizada a expensas do Estado, dado que era um dos altos magistrados da cidade que devia escolher os poetas e escolher, igualmente, os cidadãos ricos encarregados de prover a todas as despesas. Enfim, no dia da representação, o povo todo era convidado a ir ao espetáculo: desde a época de Péricles que os cidadãos pobres podiam até, para este efeito, receber um pequeno abono.¹⁰

Dessa maneira, entende-se que as representações teatrais eram escassas se comparadas aos dias de hoje. Além disso, tais tragédias só poderiam ser encenadas se os altos magistrados da cidade concordassem com isso, expressando relações de poder características desse período. Inclusive, o que essas histórias questionavam e pontuavam afetava não somente a camada social dos ricos, mas também a dos mais pobres, os quais, para estar no teatro, recebiam para isso. Assim, pode se entender o teatro como uma parte importante dessa comunidade e das ações sociais dela provenientes.

Vernant (1996, p. 27) comenta que a queda do sistema aristocrático e a busca por uma conscientização social fariam nascer, nesse período de desordem em busca de ordem, uma reflexão moral e especulações políticas que buscariam reestruturar os problemas políticos e de poder. Nesse interim (1996, p. 32), a política e o terreno político se tornam o *agón* e o teatro se torna a *ágora*.

Logo, não é de se estranhar que as tragédias, com seu espetáculo, despertem um caráter de manifestação nacional, pois todos os indivíduos eram, de certa maneira, obrigados a compartilhar o mesmo ambiente. Então, criticar a sociedade e como ela se movimentava parecia ser, para Eurípides, a melhor forma – longe dos trâmites políticos – de fazer com que o povo percebesse os problemas que os cercavam.

Obviamente, toda essa crítica, de cidadão para cidadão, só foi possível porque as apresentações religiosas deixaram de ser exclusivas e voltadas para os aristocratas, passando a acontecer nos templos públicos, ainda no tempo da tirania, que contava com o apoio popular para combater a aristocracia.

Dessa forma, o governo tirano e as tragédias são intimamente associados no começo desse processo. O governo tirano auxiliou, em certa medida, a conscientização popular, visto que trouxe a ela novas possibilidades de pensar a política a partir das

¹⁰ ROMILLY, Jacqueline. A Tragédia Grega. 2ª edição. Edições 70, 2008, p. 15.

representações teatrais, muito embora, somente no governo de Péricles, como já mencionado, todo cidadão tenha podido comparecer, de fato, à execução das tragédias.

Foi nesse tempo complexo e de muitas mudanças políticas que Eurípides nasceu (480 a.C., em Salamina) e desenvolveu sua arte. Ele foi considerado o último dos três grandes tragediógrafos gregos – embora só tenha vencido os concursos das tragédias apenas quatro vezes.

Por ter vivido entre duas guerras, as Guerras Médicas e a Guerra do Peloponeso, Eurípides foi capaz de perceber a diferença entre elas: enquanto uma tinha tudo a ver com a luta contra a invasão bárbara e se justificava dessa forma; a outra, por sua vez, era uma terrível guerra civil em busca de quem deteria mais poder. Para Eurípides, e muitos outros autores da Antiguidade, existia uma distinção muito clara entre esses dois conflitos e, por conta disso, ele criticava duramente o segundo.

A maior parte de suas tragédias, dentre as que nos chegaram até hoje, foi escrita no decorrer da Guerra do Peloponeso. Entre essas peças, destaca-se neste trabalho *Hécuba*, onde a crítica veemente recai sobre a condição das mães que perdiam seus filhos, bastante comum em tempos de guerra, já que os jovens, ao se tornarem cidadãos, eram obrigados a combater.

O autor era incompreendido e considerado o criador de uma tragédia revolucionária, tanto no desenvolvimento do mito em cena quanto na própria crítica veiculada em suas peças, visto que, embora não participasse efetivamente da política, como diria Romilly (2008, p. 116), “ele evoca a política com as lutas do dia a dia: condena, discute, protesta”.

O ponto contrário e de renovação em sua obra, quando se o compara a Ésquilo e Sófocles, é a maneira como o autor desenvolvia os seus personagens com “novas concepções psicológicas”, principalmente levando em conta as personalidades dos personagens apresentadas nos hinos homéricos. Eurípides criou personagens extremamente humanos, com questionamentos sociais e políticos, tristezas, remorsos, paixões e hesitações que dominam não somente o público que o assistia, mas a própria cena, com cada um dos personagens agindo de acordo com o sentimento que o dominava.

Na *Poética* (1453a), Aristóteles considerou Eurípides como “o mais trágico dos trágicos” e, complementando a linha de raciocínio aristotélica, Romilly (2008) afirma que seus personagens se “mostram em toda a sua crueza”. Dessa forma, esse poeta trágico, aproveitando-se dos mitos consagrados e ritualizados, reinventava-os e trazia-os para o patamar humano, ao contrário dos demais tragediógrafos. Além disso, ele denota certo

estigma e prestígio para as personagens femininas e estrangeiras em detrimento dos heróis – principalmente os espartanos – que, nos mitos, eram louvados.

O valor dos mitos, nessa medida, é repensado a partir da perspectiva de Eurípides, personalidade também influenciada pela sofística que surge em sua época. Inclusive, esse repensar o trágico move-se até a posterioridade, no tempo de Aristóteles, pois o autor acrescenta (Poética: 1460b) que enquanto “Sófocles representava os homens tais como deveriam ser, Eurípides representa tais como são”.

Há em Eurípides uma quantidade inusitada de críticas à guerra, miscigenando o seu “espírito patriótico” com o seu “espírito pacifista”, visto que ele associava a guerra diretamente ao sofrimento humano, diferenciando-se assim dos demais poetas trágicos, como Ésquilo, por exemplo, que retirava dela o valor cívico e moral. Para Eurípides, a guerra trazia o sofrimento e, nela, levando principalmente em consideração a Guerra do Peloponeso, não havia de fato um sentido.

Romilly (2008, p. 121) acrescenta que “com efeito, o que mais comoveu Eurípides na guerra foi menos o ímpeto da violência e o escândalo da morte do que a mágoa das mulheres, das cativas, dos seres sem defesa”. Talvez seja, por conta disso, que Eurípides transforma essas personagens em protagonistas de suas tramas, envolvendo o público em seu sofrimento.

Mais uma das mudanças causadas por Eurípides encontra-se no protagonismo de suas peças. O autor considerava e levava em conta o sofrimento dos personagens que eram cativos ou estrangeiros, como Hécuba e Medeia, tanto quanto dos personagens que, nos mitos, eram considerados e ainda são considerados heróis. Além disso, o senso euripidiano em relação às figuras femininas é extremamente forte e constante em suas peças.

Se algum homem, cidadão e/ou detentor de poder, no tempo grego antigo, observou a figura feminina, foi Eurípides. O sofrimento feminino, tanto do lado grego quanto do lado estrangeiro, parece ser claramente percebido pelo autor, principalmente, o das figuras maternas, com sua crítica contundente na tragédia *Hécuba* e, até mesmo, em *Medeia*.

A história acerca da tragédia *Hécuba* narra a queda da antiga rainha de Troia e a perda de dois de seus filhos, Polixena e Polidoro – já levando em conta as demais perdas que a Guerra de Troia trouxe a ela.

Fica muito claro na peça de Eurípides que, embora fosse rainha de Troia, Hécuba se importava muito mais com sua família do que de fato com o reino, sendo, para ela,

terrível e inenarrável a dor e a perda de seus entes queridos. A partir dessa perda é que a tragédia se movimenta e ocorre, fazendo-a cada vez mais clara e mais trágica aos olhos do telespectador que acompanhava a narrativa.

Entretanto, no decorrer da peça, há mais uma figura feminina estrangeira em destaque, a filha de Hécuba, Polixena, que acaba sendo sacrificada em nome de Aquiles. Essa personagem se torna um contraponto em relação à mãe e também a Ifigênia – personagem grega da trilogia *Oresteia* – visto que ela é destinada a um ato heroico digno dos homens gregos.

Ela se transforma em uma espécie de contraposição a Ifigênia, filha de Agamemnon, porque ambas são levadas ao sacrifício, porém, ainda que Ifigênia acabe por aceitar, ela reluta em ceder sua vida pelo *bem do povo grego*, enquanto Polixena simplesmente se entrega ao Hades. Dessa forma, Eurípides demonstra que, ainda que elas estejam de lados opostos de uma guerra, isso não diminui a nobreza do povo inimigo, e muito menos, do povo derrotado. Ele encerra esse desfecho de Polixena, a partir das palavras de Taltíbio, declamando sobre a honra destinada aos atletas, representada pelas folhas de louro (*Hécuba*, 728) e, complementa, dizendo que (*Hécuba*, 743) a “sua bravura [era] incomparável”.

A partir de diversos excertos de suas peças, é possível perceber que, para o teatro euripídiano, ser estrangeiro não tornava aquelas personagens menos valorosas; inclusive, ser mulher não lhe parecia ser menos valoroso, pois, como Polixena, havia mulheres capazes de lutar pela liberdade, ainda que essa liberdade fosse associada à morte; tal como Hécuba, havia mulheres que tinham perdido seus filhos e suas famílias para a guerra e sofriam terrivelmente por esse motivo. Entretanto, para as pessoas de seu tempo, o pensamento de Eurípides não era compreendido e valorizado, nem mesmo pelo público feminino. O que se percebe era certa incompreensão de uma perspectiva que não parecia estar de acordo com o senso comum da cultura helênica.

3. CONCLUSÃO

De acordo com Murray (1913, p. 13-14), Eurípides representava a própria rebeldia, a explosão de um desejo de inovação e de uma forte quebra com a tradição, sendo ele um filho forte dessa mesma tradição e, ao lado de Platão, aquele que lutou mais ferozmente contra ela.

Dessa forma, entende-se que Eurípides, aproveitando-se desse período de valorização helênica protagonizado pela Guerra de Troia, revisita as ações sociopolíticas aristocráticas, lembrando os valores gregos e os transportando para o teatro. Ao fazê-lo, ele relembra também a todos que a arte trágica tinha o intuito de conscientizar politicamente em um período de transição, levando em conta a necessidade de críticas a uma sociedade em formação política.

Assim sendo, o autor valorizou e se preocupou em demonstrar os problemas com a perfeição divina e o poder dos deuses acima de todos, criando e utilizando o recurso do *Deus Ex-Machina* diversas vezes em suas obras, como ocorre em *Medeia*, e também na própria apresentação dos personagens. Criticou, inclusive, a posição social da mulher e dos estrangeiros, particularmente a condição dos escravos. E lembrando as palavras de Romilly (2008, p. 121) que parecem destacar perfeitamente a relação de Eurípides e de sua crítica, “o que mais comoveu Eurípides na guerra [...] foi a mágoa das mulheres, das cativas, dos seres sem defesa”.

Logo, a importância social do teatro trágico euripidiano parece não somente conscientizar politicamente o cidadão ateniense, mas trazer-lhe certa empatia para com todos e, assim, Eurípides – extremamente patriótico – poderia lembrar e revalorizar os princípios democráticos e a generosidade ateniense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. A Grécia. In: _____. Passagens da Antiguidade ao Feudalismo. Trad. de Beatriz Sidou. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- EURÍPIDES. Hécuba. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- _____. Hécuba. Traducción Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1999.
- _____. Tragedias I. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Editoria Gredos. Madrid: 1991.
- FORSTER, H. A. Literatura de la antigüedad Clásica. Traducido por E. Donato Prunera. Barcelona. Ediciones Destino: 1966.
- GALIANO, M. Fernández. Estado actual de los problemas de cronología euripédea. Actas Del III Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid: 1968.
- LEFEVERE, André. Traducción, Reescritura y la manipulación del canon literario. España: Ediciones Colegio de España, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOLLOWCHAK, Mark A. Aristotle on Dreaming: What Goes On in Sleep When the 'Big Fire' Goes Out. *Ancient Philosophy* 16 (2):405-423, 1996.
- JAEGER, Werner Wilhelm. Paidéia: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KIBUUKA, Brian Gordon Lut. A caracterização de Hécuba na Ilíada, no Ciclo Troiano e no drama de Eurípidés. *Revista de letras da Universidade Católica de Brasília, Brasília: Vol. 4, nº. 1. Ano IV, jul. 2011.*
- _____. A violência contra o inocente: A sabedoria prática na tragédia Hécuba, de Eurípidés. *HYPNOS*, São Paulo: nº 27, 2º semestre 2011.
- MERIDOR, Ra'anana. Hecuba's Revenge Some Observations on Euripides' Hecuba. *The American Journal of Philology*. Vol. 99, nº. 1 (Spring, 1978), p. 28-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/293863>>. Acesso em 11/10/2017.
- MOREIRA, Andreza Sara Caetano de Avelar. Hécuba, de Eurípedes [manuscrito]: uma perspectiva de tradução. Minas Gerais: UFMG, 2015.
- MURRAY, Gilbert. Euripides and his age. The University Press, Cambridge: 1913.

ROMILLY, Jacqueline. A Tragédia Grega. 2ª edição. Edições 70, 2008.

STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene. A Guide to Ancient Greek Drama. UK: Blackwell Publishing: 2005.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. 2 volumes. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. As origens do pensamento grego. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.