

**XXIV CONGRESSO NACIONAL DO  
CONPEDI - UFMG/FUMEC/DOM  
HELDER CÂMARA**

**DIREITO, ARTE E LITERATURA**

**ANDRÉ KARAM TRINDADE**

**MARCELO CAMPOS GALUPPO**

**ASTREIA SOARES**

Todos os direitos reservados e protegidos.

Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

#### **Diretoria – Conpedi**

**Presidente** - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa – UFRN

**Vice-presidente Sul** - Prof. Dr. José Alcebíades de Oliveira Junior - UFRGS

**Vice-presidente Sudeste** - Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UCAM

**Vice-presidente Nordeste** - Profa. Dra. Gina Vidal Marcílio Pompeu - UNIFOR

**Vice-presidente Norte/Centro** - Profa. Dra. Julia Maurmann Ximenes - IDP

**Secretário Executivo** - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC

**Secretário Adjunto** - Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto – Mackenzie

#### **Conselho Fiscal**

Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG /PUC PR

Prof. Dr. Roberto Correia da Silva Gomes Caldas - PUC SP

Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Napolini Sanches - UNINOVE

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS (suplente)

Prof. Dr. Paulo Roberto Lyrio Pimenta - UFBA (suplente)

**Representante Discente** - Mestrando Caio Augusto Souza Lara - UFMG (titular)

#### **Secretarias**

**Diretor de Informática** - Prof. Dr. Aires José Rover – UFSC

**Diretor de Relações com a Graduação** - Prof. Dr. Alexandre Walmott Borgs – UFU

**Diretor de Relações Internacionais** - Prof. Dr. Antonio Carlos Diniz Murta - FUMEC

**Diretora de Apoio Institucional** - Profa. Dra. Clerilei Aparecida Bier - UDESC

**Diretor de Educação Jurídica** - Prof. Dr. Eid Badr - UEA / ESBAM / OAB-AM

**Diretoras de Eventos** - Profa. Dra. Valesca Raizer Borges Moschen – UFES e Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - UNICURITIBA

**Diretor de Apoio Interinstitucional** - Prof. Dr. Vladimir Oliveira da Silveira – UNINOVE

---

D598

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/UFMG/FUMEC/  
Dom Helder Câmara;  
coordenadores: André Karam Trindade, Marcelo Campos Galuppo, Astreia Soares –  
Florianópolis: CONPEDI, 2015.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-5505-105-0

Modo de acesso: [www.conpedi.org.br](http://www.conpedi.org.br) em publicações

Tema: DIREITO E POLÍTICA: da vulnerabilidade à sustentabilidade

1. Direito – Estudo e ensino (Pós-graduação) – Brasil – Encontros. 2. Arte. 3. Literatura. I.  
Congresso Nacional do CONPEDI - UFMG/FUMEC/Dom Helder Câmara (25. : 2015 : Belo  
Horizonte, MG).

CDU: 34



# XXIV CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI - UFMG/FUMEC /DOM HELDER CÂMARA

## DIREITO, ARTE E LITERATURA

---

### **Apresentação**

A perspectiva que unificou os trabalhos apresentados no GT Direito, arte e literatura foi, certamente, a da proximidade entre as esferas jurídica e estética. Por outro lado, as conjugações entre Direito e arte demonstraram que esta proximidade pode se dar nas mais diversas formas e de acordo com diferentes bases teóricas.

O percurso pelos temas apresentados no GT sugere que o mundo da leis, das letras e das artes são constitutivos de múltiplas subjetividades que redesenham a realidade social, articulam imagens e símbolos. Os rituais jurídicos são, neste caminhar, definidores de nossas representações e visões de mundo, algumas vezes na mesma direção apontada pela música, pelo romance ou por um cena teatral. Imaginação e realidade se confundem, se fundem para a seguir se objetivarem nas práticas das leis e dos processos.

Afetos e valores morais não são, necessariamente, elementos centrais de uma obra de arte ou de um texto literário. Entretanto, permeadas pelas características da beleza, as artes encontram no Direito o sentido das finalidades que damos aos nossos atos. Em ato recíproco, temos as artes acenando com concepções sobre as regras do jogo cotidiano da vida, reinventando com sua aura o sentido de justiça.

Arte e Direito reinventam o mundo criticamente e é este trânsito entre estas esferas que se torna merecedor das análises dos autores dos trabalhos aqui apresentados. Trabalhos que são provocativas possibilidades de leituras filosóficas, políticas e estéticas sem, contudo, ignorarem a diversidade entre Direito e expressões artísticas. A interdisciplinaridade que qualifica estes olhares sobre o mundo jurídico acaba por vinculá-lo tanto com a cultura, quanto com a vida. A abordagem interdisciplinar se torna relevante, também, por permitir uma tessitura sofisticada de conhecimentos que levam à sustentação do pensamento crítico, tão essencial para a compreensão das noções de Direito e justiça.

O Direito contado na literatura, o Direito cantado na canção, enredado nas linhas do poema ou destacado na cena de um filme, acaba por ser desvelado pelos autores dos artigos que, por felicidade, podemos ler nas páginas que se seguem.

**JULGAR O MITO: CONTRIBUIÇÕES DE ORÉSTIA PARA O DIREITO**  
**JUDGING THE MYTH: CONTRIBUTIONS OF ORESTEIA TO LAW**

**Pedro Bigolin Neto**

**Resumo**

Este trabalho trata de realizar um resgate sobre a trilogia Oréstia, de Ésquilo, a partir da leitura de François Ost. Deste modo, é materializado um dos caminhos sempre existentes em potencial entre direito e literatura, em que ambos os vetores são complementares. A exposição tem início com uma breve contextualização histórica da época em que se escreviam os versos das peças Agamêmnon, Coéforas e Eumênides, que posteriormente são apresentadas de modo resumido. A partir desta configuração, desvela-se a composição polifônica da obra; as cinco temáticas que correm junto ao enredo. São elas: a política, a religião, a responsabilidade, o direito e a linguagem. Nelas, levanta-se pontos polêmicos da obra para permitir uma melhor reflexão acerca de seu conteúdo.

**Palavras-chave:** Direito e literatura, Oréstia, Ésquilo, François ost

**Abstract/Resumen/Résumé**

This work performs a rescue on the Oresteia trilogy, written by Aeschylus, from the reading of François Ost. Thus, a path always potentially existing is materialized between law and literature, where both vectors are complementary to each other. The exhibition begins with a brief historical-political background of the time the author wrote the plays Agamemnon, Libation Bearers and Eumenides, which are then presented in brief. From this configuration, the polyphonic composition of the work is unveiled; the five themes that run along the plot are shown. They are: politics, religion, responsibility, law and language. Inside them, controversial aspects of the work are brought about in order to allow a better reflection on its contents.

**Keywords/Palabras-claves/Mots-clés:** Law and literature, Oresteia, Aeschylus, François ost

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo debruça-se na obra de François Ost intitulada *Contar a Lei* (2005), especificamente no Capítulo II, no qual o autor resgata Oréstia, de Ésquilo. Escrita há dois mil e quinhentos anos, trata-se da única trilogia que sobreviveu às intempéries temporais e civilizacionais, para infortúnio dos amantes da literatura grega. É composta das peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

Antes de partir-se à análise da obra, contextualiza-se o cenário político correspondente à época em que fora escrita. Neste período, marcado por turbulências e tensões, Atenas passava por uma transição política, na qual o poder estava passando das mãos da aristocracia arcôntica às mãos do povo, representado pelo Conselho dos Quinhentos.

Na obra clássica, considerada a invenção da justiça, é contada a passagem da justiça privada à justiça pública, isto é: do sistema da vingança privada ao sistema de justiça. Tendo início com o retorno de Agamêmnon da Guerra de Troia, a trama é repleta de ambiguidades e angústias pelo sofrimento acumulado na casa dos Atridas.

Com o assassinato do rei, instaura-se um regime nada democrático. Mas isto não poderia ficar impune: surgiria seu vingador, Orestes. O herói, exilado desde a infância, retorna para cumprir com seu desígnio. Tem-se a consumação do matricídio e a fuga do jovem para Delfos, onde procurará purificar-se e livrar-se das Erínias, deusas da época dos Titãs, que são a materialização das imprecações.

Chegando em Atenas, terá seu julgamento no Areópago, no qual a deusa da sabedoria criará uma nova instituição que vai romper com o antigo modelo vindicativo. A filha de Zeus desempenhará papel fundamental nesta consolidação, tendo em vista justamente a superação da justiça privada.

Além do mito, faz-se um estudo, a partir de Ost, das cinco vozes que criam a harmonia entre as peças, não só como elo que encadeia a trilogia, mas como compassos que se sincronizam no desdobramento interior de cada uma delas. Referidas linhas melódicas são conduzidas em ritmos autônomos e, por vezes, criam belos acordes. Já em outras, ressoam dissonâncias que perturbam tanto os protagonistas fixos quanto seus leitores passageiros. São elas: a política, a religião, a responsabilidade, o direito e o discurso.

Por fim, a obra conta com uma perspectiva crítica, tecendo comentários sobre questões polêmicas. Em atenção ao itinerário proposto, prossegue-se à imersão no ambiente político contemporâneo à época em que seus últimos versos eram escritos.

## 2 CONTEXTO POLÍTICO DE ATENAS NA ÉPOCA DE ORÉSTIA

As tragédias são conhecidas por seu conteúdo social crítico. Na trilogia de *Ésquilo*, a situação não destoava desta tendência. As transformações ocorridas na década anterior à escrita se intensificavam. A direção para a qual se encaminhava a situação política ateniense denotava um certo avanço, ao menos no campo simbólico, da distribuição do poder. Isto se deu porque, embora houvessem “reformas democráticas anteriores, a realidade do poder ainda permanecera, amplamente, na prática, em mãos da nobreza” (OST, 2005, p. 109).

O Areópago, até então, tinha como integrantes os arcontes, isto é, membros de uma assembleia de nobres, que eram responsáveis por zelar pela correta aplicação da lei. De fato, estando uma garantia desta magnitude nas mãos de cidadãos essencialmente abastados, a lei e as instituições que operam tanto em seu processo de elaboração quanto de sua aplicação acaba por se tornar uma “arma política poderosa” (*idem, ibidem*).

Através da votação de um decreto na assembleia do povo, proposta por Efiltes, restou restrita a competência do Areópago a crimes de sangue. Esta medida não só levava a cabo a exclusividade do poder conferido outrora à nobreza, como também o deslocava para as mãos do povo, em sua Assembleia, por meio do Conselho dos Quinhentos (*idem, ibidem*). Conforme ensina Ost:

Uma reforma dessa importância, no entanto, não podia passar sem conflitos. A tensão era extrema em Atenas na época de *Oréstia*, com ameaças de sedição ou intervenção de exércitos estrangeiros fomentadas pela nobreza. Certamente não eram temores vãos, a julgar pela realidade de algumas conjurações descobertas e pelo assassinato do próprio Efiltes. Para além das peripécias políticas, era como se a base imaginária do político fosse subtraída. Juntamente com o poder da aristocracia, a referência à tradição, às leis imemoriais, à antiga partilha dos deuses estava sendo abalada em seu fundamento (*idem, ibidem*).

A transitividade e a categoria do poder político em si eram problemáticas, na medida em que tornava-se necessário refletir acerca do quanto se poderia distribuí-lo sem comprometer a estabilidade social. *Ésquilo* posicionava-se no centro, moderado: “se convém apoiar as instituições novas, o partido popular vencedor deve saber contar com a nobreza que possui ainda um papel a cumprir na cidade”. O dramaturgo também via uma

importância no Areópago que transcendia a mera aplicação da lei para casos restritos que envolvessem violência. Esta dimensão era a moral. Isto pode ser percebido na defesa que realizava desta instituição para que não se retornasse ao regime da vingança privada, momento no qual impermanência e vulnerabilidade sociais seriam características, colocando a coesão em sério risco (*idem*, p. 109-110).

No intento de ofertar uma melhor compreensão sobre as questões aqui levantadas, bem como sobre as reflexões posteriores, parte-se à retomada da épica trilogia do pai da dramaturgia.

### **3 ORÉSTIA: CONTANDO A HISTÓRIA**

A Oréstia, tragédia escrita por Ésquilo há aproximadamente dois milênios e meio, é composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, respectivamente. Trata-se da única trilogia que sobreviveu, em sua totalidade, à árdua jornada pelo tempo. Para clarificar a análise posteriormente realizada, imprescindível é o resgate da obra, o que será feito de forma resumida.

#### **3.1 Agamêmnon**

A trama vai ter seu princípio no palácio dos Atridas, em Argos. A população anseia esperançosa pelo retorno de Agamêmnon e sua frota, que partiram para a Guerra de Troia há muito tempo. A embarcação daquele que intitula a primeira parte da trilogia é a única que restou inteira. Todas as demais foram destruídas pela cólera divina, materializada por uma tempestade, cuja causa remanesce ainda oculta, porém não por muito tempo (OST, 2005, p. 105, 115).

Quando chega a notícia de que se saíra vitorioso e que estaria em breve regressando, a felicidade que deveria invadir os corações atreus não se sobressai tanto quanto a angústia que se revela. Seus anciãos, integrantes do coro na peça, estão perplexos, com as palavras enclausuradas em suas bocas que, quando ousam escapar, o fazem de modo tangente, “no claro-escuro do não dito, das frases ambíguas e das meias verdades”, cientes daquilo que porventura ocorrerá para acertar as contas de outrora (*idem*, p. 106). Gradualmente são expostas as mazelas deste passado:

O monstruoso festim que Atreu, irmão de Agamêmnon, havia servido a seu irmão Tiestes que lhe contestava o trono e seduzira sua mulher (sob o nome de “festim de Tiestes”, a lenda conta que, na mesa de

Atreu, Tiestes comera, sem saber, as carnes dos próprios filhos); o sacrifício de Ifigênia por Agamêmnon, seu pai, à véspera da partida da expedição para Ílion, a fim de invocar ventos favoráveis à frota; os excessos cometidos pelas tropas gregas em Tróia, reduzida a cinzas... (*idem, ibidem*)

Todos estes deletérios estão presentes no imaginário da cidade, mas principalmente no de Clitemnestra, mãe da sacrificada Ifigênia e mulher de Agamêmnon. Ela orquestra uma vingança junto de seu amante Egisto, filho de Tiestes, cuja sede de sangue se soma àquela (*idem, ibidem*).

Agamêmnon desembarca e é recebido por Clitemnestra. Longe de poupar elogios, “ela convida o marido a pisar um tapete de púrpura que desenrola à sua frente”. O herói “hesita, pressentindo a armadilha: uma conduta tão ostentatória não ofende os deuses? Pisar num tecido tão precioso não é um comportamento de mulher ou de monarca oriental?” (*idem*, p. 115). Ele traz consigo sua amante, na condição de prisioneira de guerra. Ela é Cassandra, profetiza de Troia e filha de Príamo, aquela que sempre disse a verdade e sempre foi desacreditada. Além de narrar as atrocidades passadas, também anuncia sua morte e a de seu amante (*idem*, p. 106, 115-116).

Dando crédito às profecias, o destino é cumprido e Clitemnestra comunica aos anciãos o ocorrido, orgulhosa de seus feitos. Estes a acusam e adiantam a vinda de outro disposto a manter o ciclo vindicativo. Egisto também vai ter com o coro e, antes de que se trave uma batalha, decide não matá-los. Não por pena, mas “para anunciar a tirania do regime que pretende impor no futuro” (*idem*, p. 117).

### 3.2 Coéforas

A segunda peça desta obra clássica começa junto ao cadáver de Agamêmnon, e em volta dele se desenlaça a trama. Tal qual na primeira parte, conta um assassinio, cujo alvo desta vez é Clitemnestra. Ao contrário dela, no entanto, a consumação do homicídio é desejada e não mais receada. O foco temporal desloca-se do passado ao futuro (*idem*, p. 123). Com isto, o coro passa a ser integrado por cativas revoltas, que possuem uma “palavra libertadora, mas violenta e mortífera” (*idem*, p. 140). Sua empatia do coro é notável quanto à Cassandra e Electra, filha de Clitemnestra e Agamêmnon, condenada a viver no interior do palácio.

Clitemnestra tem um sonho premonitório: ela dá à luz a uma serpente que lhe morde o seio oferecido para amamentar. Contudo, não consegue interpretá-lo nestes

termos, achando que se trata de um indicativo da fúria dos deuses e daquele por ela assassinado. O espírito de Agamêmnon não consegue descansar, pois recebe súplicas para que seja vingado. No intuito de aliviar a situação, envia as cativas (dentre elas Electra) para “levar[em] libações rituais, acompanhadas de palavras propiciatórias, ao túmulo de Agamêmnon”. Elas sabem, no entanto, que isto não passa de uma farsa (*idem*, p. 123).

O propósito de apaziguamento não é satisfeito, pelo contrário, a vingança é ainda mais estimulada. Electra está neste momento em profunda confusão mental. As revoltadas prisioneiras lhe dão conselhos e ela conclui que a morte de seu pai deve ser vingada, clamando pelo surgimento de alguém que o faça. Neste momento, encontra Orestes no cerimonial. Afirma ter chegado a cidade, sob as ordens de Apolo, com o objetivo de vingar seu pai a qualquer custo, sob pena de jamais descansar da perseguição dos espíritos dos mortos (*idem*, p. 124-125). Dialogando com o coro, descobre o sonho de Clitemnestra e compreende seu correto significado: ele é a serpente que morde o seio materno (*idem*, *ibidem*).

Seu plano era simples, em verdade. Estando exilado por muito tempo, tornou-se irreconhecível, inclusive para sua própria genitora. Disfarçado de mensageiro, traz a falsa notícia de que ele mesmo está morto. Egisto, ansioso para ouvir as notícias pessoalmente, vai ao encontro de seu destino, de seu algoz (*idem*, p. 126).

A próxima vítima é sua própria mãe. Ciente da morte de seu filho ela fica “falsamente entristecida”. Ao dar-se conta, todavia, que ele é o mensageiro, sabendo muito bem a razão pela qual lá se encontra, busca convencê-lo, sem sucesso. Antes de consumado o matricídio – tarde demais, é verdade – ela compreende o real significado do ofídico presságio (*idem*, p. 126-127).

De fato, todos os protagonistas desse drama estão encerrados num ninho de víboras emaranhadas: a serpente gerada é Orestes, sem dúvida, mas é também o pai, cujo poder fálico ele evoca; e também a própria Clitemnestra, que Orestes chama de “víbora medonha” (v. 249). A reversibilidade mecânica do talião faz que todos, sucessivamente, adotem a identidade da serpente; Orestes não tem outra escolha senão assumir essa filiação maldita. As Erínias, geralmente representadas na forma de serpentes saindo do túmulo da vítima de um crime, terão atado em torno da família dos Atridas um fio que somente a espada pode (provisoriamente) desatar (*idem*, p. 127).

Por mais uma vez, portanto, o fio da espada desata o fio que amarra a sequência vindicativa. Tão logo jaz o corpo materno, as Erínias cercam Orestes, buscando vingança. Preocupado com a própria vida, ele foge (*idem*, p. 128).

### 3.3 Eumênides

O começo desta peça, a última da trilogia, se dá inicialmente em Delfos, no santuário de Apolo. Orestes pede auxílio para que as Erínias maternas deixem de atormentá-lo. São elas que agora ocupam o lugar do coro, representando o senso comum grego (sedento de vingança). Sua presença no espaço dedicado ao deus também ocorre pois ele precisa ser purificado do matricídio cometido. Apolo consente em apoiar o mortal, fazendo as Erínias adormecerem. As tentativas do espírito de Clitemnestra em acordá-las são inócuas. Quando o fazem, vão acusar Apolo de desobedecer às leis divinas em prol de um mortal, posto que é atribuição delas a perseguição dos assassinos. Neste ínterim, Orestes foge novamente e se encaminha às terras atenienses, onde voltará a deparar-se com as Erínias, desta vez na Acrópole. Ao lado, no templo de Atena, ele apela à deusa anfitriã para que sua vida seja poupada. Os espíritos vingadores também dirigem sua palavra à Olímpica, demandando a aplicação do curso da lei outorgada pelos deuses, isto é, de que elas façam justiça com suas próprias mãos e levem consigo o matricida (*idem*, p. 130-132).

Eis que surge Atena e, “a partir desse instante, começa o que podemos chamar de o processo de Orestes, o qual substituirá, pela primeira vez, a vindita e a espada”. Prezando pelo princípio do contraditório, a deusa concede a palavra ao mortal, que não consegue formular sua tese, já que é antecedido por uma declaração das Fúrias, que afirmam a indisponibilidade e impossibilidade do acusado quanto ao juramento (*idem*, p. 133).

Em outras palavras: Orestes não nega ser o assassino (ele não quer jurar sua inocência) e, enquanto parte, não está qualificado para receber o juramento do adversário. Sendo assim, sua derrota está de antemão consumada e o processo é inútil. Mas Atena resiste, opondo-lhes uma resposta que é provavelmente o pivô da trilogia inteira: “Afirmo que por juramentos a justiça não deve vencer” (v. 432) (*idem, ibidem*).

Esta última afirmação representa uma “ruptura em relação ao universo mágico do pré-direito constituído de ordálios e juramentos” para que se ingresse “no mundo das provas objetivas (ou que se esforcem por sê-lo) e das argumentações racionais (ou, pelo menos, razoáveis)” (*idem*, p. 134). É a partir dela, inclusive, que as Erínias renunciam em fazer valer suas leis para atribuir a competência do caso à recém empossada juíza.

Durante a fase de instrução, de forma análoga aos ditames processuais em vigência, Atena busca os depoimentos das partes, que podem assim ser categorizadas: no

polo ativo situam-se as Erínias, advogando em causa própria, e no polo passivo está Orestes, defendido por Apolo. Em suas alegações, atesta o réu que, após a purificação em Delfos, resgatou seu direito à palavra. Ele confessa a autoria do crime, mas elucida que o fez pela honra de seu pai e na cumplicidade de Apolo (*idem, ibidem*).

Finda esta etapa processual, Atena percebe o caráter insólito do episódio. O caso em comento envolve questões que escapam da esfera de competência humana, posto que envolve a discórdia entre as Erínias e Apolo. Ademais, a filha de Zeus se questiona acerca de sua imparcialidade no caso justamente por fazer parte dos novos deuses. Ost expõe a linha de raciocínio da deusa:

[...] já que nem os homens nem os deuses estão realmente habilitados a decidir sobre um conflito que mistura intimamente desejos humanos e vontades divinas, resta inventar um novo tribunal que associará uns e outros (*idem, p. 135*).

Este tribunal é o Areópago, composto de jurados humanos e presididos pela própria Atena. Aqueles assumirão o compromisso de prestar juramento, mas desta vez dirigido à instituição criada, em atenção à “lei de justiça”. Estas leis devem ser respeitadas, muito em razão do medo à punição no caso de descumprimento (*idem, ibidem*).

Antes da votação, fica esclarecido que, em caso de empate, o voto de Atena seria o critério adotado para indicar o vencedor (daí a expressão voto de Minerva). Ela explicita sua inclinação pelo mortal: “Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apoio o pai” (v. 974-978). Fundamental foi este procedimento, pois a votação encerra empatada, levando Orestes à absolvição. As Erínias, enfurecidas, praguejam e ameaçam espalhar a destruição. Após um insistente esforço, Atenas consegue persuadi-las a acalmarem seus ânimos, oferecendo um lugar neste novo plano institucional. Agora se chamam Eumênides e são as responsáveis por garantir o cumprimento das leis dos homens em detrimento da lei do talião (*idem, p. 137-139*).

Com isto se encerra o brevíssimo resumo do drama. No próximo tópico, passa-se à análise dos temas que conduzem a trama.

#### **4 CINCO VOZES E UMA HARMONIA**

A trilogia grega indubitavelmente trata da mudança do regime de vingança privada ao regime de justiça pública, mas consiste numa uma polifonia muito mais

complexa. Assim como uma música em que as diversas vozes integram uma só harmonia, na qual as vozes por vezes formam acordes, mas também andam em tempos diferentes, a trama é composta por outras quatro vozes.

A instauração do Areópago, marcando a transição supramencionada, bem como todo o trajeto que a lei do talião percorre até este ponto de mutação, caracteriza a temática jurídica. Este enredo humano possui uma história que corre em paralelo e envolve o entrave entre deuses novos e antigos, cujo fim é sua harmonização, um pacto no qual estes são cooptados aos moldes daqueles, ou seja, de abrangência religiosa. Outra harmonização ocorrida é a democrática, que substitui atritos aristocráticos, classificada no âmbito político.

O nexo de causalidade transgeracional é típico da estrutura vindicativa. Contudo, paulatinamente a ideia de responsabilidade, terceiro tema, altera-se no sentido de passar a levar-se em conta não só os efeitos das condutas, como também os fatores subjetivos, as razões que impulsionam a ação. Por último, e não menos importante (muito pelo contrário), há uma relação entre discurso e poder, que vai da palavra contida e impotente à palavra dialógica e persuasiva, cujo pináculo é a conversão das Erínias em Eumênides. O presente tópico analisa cada linha melódica e seu desenrolar em apartado no decorrer da trilogia.

#### **4.1 Política**

Na primeira peça, a política não é um ponto propriamente intenso, mas há indícios de haver “algo de podre no reino de Argos”. O ambiente é tenso, fruto das atrocidades acumuladas pelas gerações passadas, mas seus habitantes, ainda que imbuídos em cólera, estão acuados. É um cenário repleto de hipocrisia e inércia institucional (*idem*, p. 120). Com a morte de Agamêmnon, no entanto, “as últimas máscaras também cairão: o casal de amantes amaldiçoados não mais oculta a tirania que doravante há de impor” (*idem*, p. 121).

Este reino do temor, ainda presente em Coéforas, terá seu fim com Orestes, ao proclamar que mata “a dupla de opressores desta terra, os traidores assassinos de meu pai e dilapidadores dos bens desta casa [dos Atridas]!” (v. 1245-1247). Uma dupla aliás que ele julga ser de “duas mulheres (de fato, o coração de Egisto é de mulher; se ele não sabe, logo ficará sabendo!)” (v. 405-407), o que terá grande importância na última peça.

Por mim, em Eumênides, é instituído um novo tribunal, cujo desenvolvimento já foi adequadamente apresentado no resumo desta peça. Trata-se de um instituto “permanente, imparcial e incorruptível, venerável vigilante da cidade”. Este procedimento também vai rejeitar os “ordálios e juramentos em favor dos inquiridos e da argumentação, tudo terminando por uma votação em que cada juiz participa com igual poder” (*idem*, p.141).

Cabe aqui um adendo no que tange à questão do feminino: um dos pontos chave da argumentação de Apolo, cuja aderência por Atena ficou evidente, foi a de que a mãe é somente um veículo que realiza a gestação da vida introduzida pelo pai. Deste modo, o matricídio de longe não é tão grave quanto o parricídio, posto que a mãe não é do mesmo sangue que sua prole. Seria pertinente “deduzir que a nova ordem política deve ser analisada como o triunfo de uma cultura paterna sobre a arcaica natureza materna” (*idem*, *ibidem*)?

Outro fator que desperta interesse é o fato de os deuses abrirem mão de seus poderes, provocando o convencimento por meio da força, isto é, impelindo o outro à adoção de sua perspectiva, o que era comum não só nas relações entre deuses e humanos, mas entre os próprios deuses. E isso é feito em um tribunal composto por humanos, o que torna o fato mais impressionante (*idem*, p. 142).

O tema político é, portanto, bastante desenvolvido desde que saiu da tirânica Argos e assentou-se na democrática Atenas. A aristocracia então perdia seus privilégios e o povo passava a emanar o poder (*idem*, p. 140). Mas tudo isso deve respeitar os princípios da justiça e da moderação, pilares da coexistência política (*idem*, p. 163). Mantendo a cadência expositiva, passa-se à análise da questão teológica.

## **4.2 Religião**

Do mesmo modo que na subseção anterior, este terreno ainda não está bem desenvolvido. Embora havendo um vínculo notável entre humanos e deuses, sua relação se dá em propósitos mais individuais, notadamente com relação às invocações dos mortais para aliviarem a angústia ou satisfazerem seus pedidos (*idem*, p. 121).

Na segunda parte, a dimensão teológica também permanece discreta. Consoante os apontamentos de Ost:

A intervenção de Apolo é fortemente sublinhada, num papel de vingador que faz dele o aliado objetivo das Erínias. Entre Apolo-

Lóxias, deus olímpico guardião da ordem masculina e paterna, e as fúrias vingadoras guardiãs dos túmulos, há, se podemos dizer, convergência de interesses. Pelo menos até o momento preciso em que Orestes chega ao termo de sua missão. Logo em seguida, porém, seus caminhos se separam, anunciando o drama que se manifestará na terceira parte. Certamente nada ainda é dito sobre a atitude que Apolo adotará em relação a seu protegido, mas, a partir do momento em que as Erínias (maternas, desta vez) lançam uma caça implacável a Orestes, podemos pensar que o conflito teológico tornou-se inevitável (*idem*, p. 130).

O confronto entre deuses antigos e novos acontece desde a perseguição empreendida pelas Erínias em face de Orestes (portanto, desde o início de Eumênides), com a intervenção de Apolo, e culmina no debate intrainstitucional do Areópago. Apolo definitivamente atua em prol de seu protegido, tanto por ter feito as Fúrias maternas adormecerem para que ele fugisse, quanto por sua agressividade ferrenha no tribunal.

Por fim, a briga converge em acordo: “mesmo colocadas em seu lugar na nova ordem olímpica, as Erínias não são desqualificadas. Reintegradas à cidade, continuam a simbolizar o temor salutar dos infortúnios que o esquecimento das leis acarretaria” (*idem*, p. 140). A alteração se dá em um nível mais formal do que propriamente material, em verdade. Seu cooptação, intermediada por Atena, se dá mais por uma análise de custo *versus* benefício, se assim é possível dizer: “explica-se o paradoxo de que uma bênção, testemunho de fecundidade dos vivos e de prosperidade da cidade, possa ter sua origem na ameaça a mais terrível” (*idem*, p. 150). Findas as considerações acerca das relações entre deuses, parte-se à próxima voz deste contraponto, que trata das relações entre deuses e humanos, que é a responsabilidade.

### **4.3 Responsabilidade**

Não há, num momento inicial, algo que se assemelhe a uma responsabilização individual pelos atos praticados. Dois crimes são discutidos em Agamêmnon e giram em torno do guerreiro viajante: o assassinato de sua filha e o seu próprio.

Por certo, o “sacrifício ímpio” que cometera foi precedido por um diálogo interior no qual se comove profundamente, mas, ao fim e ao cabo, “se atreveria ao holocausto de Ifigênia”, aceitando “o jugo da necessidade”. Deste modo, ele só cumpria o que já estava escrito, não se pode atribuir-lhe livre arbítrio na escolha funesta (v. 250-271).

Clitemnestra, por outro lado, exulta seu ato, contempla “o resultado de planos pacientemente preparados” (v. 1588). Porém, faz a ressalva de que sua mão direita fora

“guiada só pela justiça” (v. 1628-1629). Afirma, dirigindo-se ao coro: “Agora me condenam ao amargo exílio, ao ódio da cidade, à maldição do povo, mas contra este homem nada foi falado” (v. 1639-1641). Ela não nega a autoria do crime, mas sim sua responsabilização quanto a ele: estava vingando a morte da filha. O coro vai maldizê-la de infinitas formas, mas reconhece o “gênio insaciável que persegue inexoravelmente esta família” (v. 1719-1720). O mesmo coro, no entanto, é implacável quanto ao veredito de Egisto: “Pois bem: garanto que na hora do castigo tua cabeça não escapará ao ódio do povo e tu serás maldito, apedrejado!” (v. 1887-1890).

E, como inescapável neste nexos causal, encontra seu destino – como também sua amante – em Coéforas, nas mãos de Orestes, convicto de seu desígnio. Este, porém, começa lançar um questionamento que será fundamental para romper com o ciclo: “Não tenho, então, a obrigação de acreditar no oráculo? Inda que não lhe desse crédito o feito se consumaria” (v. 395-397). Tanto é que se consumou, uma vez que movido por motivações pessoais de vingar a morte de seu pai e de libertar seus concidadãos das garras tirânicas de Clitemnestra e Egisto.

No último terço da trilogia, ainda que Orestes tenha sido absolvido, não se pode dizer que a inferir que houve alteração na conjuntura causal, consoante se depreendeu da narrativa. De fato, a imagem da serpente – que ora identifica pai, mãe e filho – leva a crer, inclusive, que participavam “de um mesmo código de troca simbólica” (*idem*, p.148). A maior troca – também simbólica em alguma medida, é verdade – se dá no campo jurídico, que passa a ser desenvolvido.

#### 4.4 Direito

Em Agamêmnon, indubitavelmente a questão central versa acerca da lei do talião: “impondo-se como a necessidade interior da história, ela estrutura a intriga sem nenhuma surpresa a não ser a do momento, sempre suspenso, sempre iminente, de sua execução” (*idem*, p. 117). Importa frisar que, a esta altura, justiça e vingança são indistinguíveis. Num ambiente em que ainda “não foi curada a chaga antiga e já feridas novas aparecem” (v. 1722-1723),

Baixeza vem juntar-se a mais baixezas!  
Julgar é tão difícil!... É levado  
quem quer levar e quem mata é punido,  
Enquanto o grande Zeus mandar no mundo  
terá valor um mandamento seu:

“quem for culpado há de sofrer castigo”.  
Que mão será capaz de remover  
daqui a origem destes males?  
A raça está atada à perdição! (v. 1813-1821)

Com isso, só há dois papéis a serem representados, quais sejam, o da “vítima ultrajada” ou o de “vingador ultrajante”; enquanto este anseia pelo surgimento das Erínias, aquele teme por sua aparição. Assim que a “justiça é feita”, “se é levado, por um estranho movimento de reversibilidade inerente ao próprio talião, a ocupar o lugar maldito do insolente” (*idem*, p. 118). Em outras palavras, o vingador será realocado à posição de vítima assim que materializar sua cólera, em um nexos causal aparentemente eterno e de implicações necessárias (basta lembrar a sequência narrada em Agamêmnon). Se diz eterno pois Atena alterará o fatalismo instaurado. No entanto, neste momento da trama isto sequer é cogitado. Por ora, se tem que o modelo do “olho por olho, dente por dente” revela-se um complexo inescapável:

[...] ele se aplica indiferentemente ao culpado ou a seus descendentes (como Agamêmnon, que paga a dívida de seu pai, Atreu); ele pode ser desencadeado pela violação, não intencional, de interdições implícitas, de tabus mais ou menos obscuros (como o “sacrilégio” de Agamêmnon, ao pisar o tecido de púrpura); ele é executado tanto por atos justiceiros quanto sob a forma de infortúnios naturais (como a tempestade que dizima a frota grega em seu regresso de Tróia) (*idem, ibidem*).

Na segunda peça, a lei do talião é amplificada, conforme a fala do corifeu, que alimenta o derramamento de sangue a se repetir:

Fazei com que cada palavra de ódio  
responda logo outra palavra igual,  
como a justiça quer ao exigir  
em altos brados a reparação!  
Contra cada golpe mortal desfira-se  
um novo golpe igualmente mortal!  
“Ao culpado o castigo”, diz o adágio  
há muito tempo ouvido e repetido! (v. 411-419)

Em Eumênides, cabe acrescentar, por enquanto, que a “aplicação cega do talião” é substituída pelas leis a serem aplicadas no Areópago. No entanto, o temor à lei, que antes era do talião, mantém-se como estrutura fundante da nova lei. “Há, portanto, *Aufhebung*, superação que conserva, em vez de liquidação do direito antigo” (*idem*, p. 140). Tal continuidade é, no mínimo, questionável. Tome-se por base as anotações realizadas por Ost:

Assim é traçado o caminho do processo moderno como delicada articulação entre, de um lado, uma lógica deliberativa que restringe o campo dos destinos singulares e das morais comunitárias, mas se expõe aos perigos da abstração vazia e mesmo às violências da razão, e, de outro lado, uma lógica narrativa que reconhece as pessoas (a começar pelas vítimas), mas se arrisca sempre a se encerrar na repetição de uma violência em espelho (*idem*, p. 152).

O perdão, neste sentido, é o ineditismo que a obra revela, já que pretende romper com o ciclo de violências cometidas em nome da reparação do dano anteriormente causado. Consta-se que para que a justiça seja cumprida, uma dose mínima de violência será inevitavelmente empregada: “o talião não deve ser autonomizado como uma instância arcaica, já que ele está na violência que o direito utiliza para se impor” (*idem*, p. 150-151). Então, apesar das mudanças significativas, algumas estruturas subjacentes remaneceram, agora adaptadas à nova realidade. Por fim, mas não menos importante (em verdade é o mais importante, razão pela qual é deixado por último) analisa-se o poder do discurso.

#### 4.5 Discurso

Esta dimensão é riquíssima no primeiro terço da obra, e contrasta com a quase nula, senão propriamente nula, “ação verdadeira”, compensando esta ausência pela presença de “rodeios e desvios da linguagem”. O discurso é oblíquo, ambíguo, e por vezes também é falso, tal qual a situação social em Argos, onde ninguém ousa impor-se diante das atrocidades acumuladas pelo ciclo interminável de “pulsões justiceiras” (*idem*, p. 121).

A ambiguidade já é perceptível no início da peça, quando o sentinela demonstra sua felicidade ao avistar a nau de Agamêmnon no horizonte, para em seguida calar-se:

Começarei eu mesmo a festa estou dançando!  
A sorte de meus amos é também a minha  
e a mensagem da chama vista de tão longe  
é o lance mais feliz de toda a minha vida!  
Volte o senhor deste palácio são e salvo  
e possa eu logo estreitar-lhe a mão bem-vinda!  
Quanto aos demais, silêncio! Um peso muito grande  
prende-me a língua mas a sua própria casa,  
se possúisse voz, revelaria fatos  
conhecidíssimos por muitos dos argivos;  
hão de entender-me claramente os que já sabem;  
não saberão os outros; quando quero, esqueço. (v. 38-49)

O trecho acima é a prova cabal da força com que o silêncio cai sobre a população átrida. As incertezas são fomentadas, na medida em que o corifeu questiona se as fogueiras significam mesmo uma salvação ou “se foi sonho apenas essa visão de luz, engano dos sentidos” (v. 560-562). Outro aspecto ambíguo manifesta-se com Clitemnestra, que lança inúmeros elogios à virilidade de Agamêmnon, de como é um bom marido, de que não conheceu “prazeres vindos de outros homens” e nada sabe de “intrigas e maledicências” (v. 705-706), ao passo já arquitetou o assassinato de seu marido. Ainda, ela afirma que “o ultraje aos numerosos inimigos mortos se não causou ainda amargas decepções mais tarde pode provocar o rancor divino” (v. 412-414). O astuto corifeu adianta a traição implícita nas exaltações, pois “quem as ouve e as interpreta retamente conclui depressa que elas são todas malévolas” (v. 710-711).

O discurso começa a se libertar a partir de Cassandra que, após escancarar todas as maldades cometidas no palácio dos Atridas, anuncia a própria morte e a de Agamêmnon e, com gemidos que precedem seu ocaso, é desacreditada pelo corifeu: “Por que gemidos? Só se há em tua mente alguma imagem monstruosa que não vemos” (v. 1508-1509). Está plantada, todavia, a semente que em Coéforas viria a libertar o discurso.

Apesar da libertação, a dimensão discursiva não ocupa um papel central neste momento. As palavras, que agora expressam aquilo que estava oculto nas vísceras daqueles que sofriam, estão mais vinculadas à sua utilização “mágico-performativa ligada a uma série de cenas e de falas, mais ou menos ritualizadas, que se multiplicam na peça” (*idem*, p. 129). Este fato, no entanto, vai ser fundamental para os acontecimentos em Eumênides: sem libertação, o desenvolvimento é impossível.

A partir da última parte, a palavra torna-se eficaz e persuasiva com a atuação fundamental de Atena no processo de Orestes e no convencimento das Erínias para que integrassem a estrutura articulada pelos novos deuses. Ao fim de sua exposição da trilogia, Ost sintetiza impecavelmente as formas que a palavra adquire:

Aqui a palavra liberada e purificada do suplicante Orestes, condição *sine qua non* de sua possibilidade de enunciar uma queija em justiça. Palavra atenciosa e civil de Atena, garantia de sua imparcialidade de juiz. Palavra violenta e ainda pouco dialógica dos advogados: de Apolo, sobretudo, que alterna argumentos de autoridade (o mandato de Zeus e a força a ele associada) e pressões corruptoras; em menor medida, das Erínias, que não cessam de fulminar suas imprecisões. Palavra persuasiva de Atena, que consegue com esforço, no final da peça, convencer as próprias vingadoras a inverter a lei do talião – prestando graças a Zeus, “mestre da palavra” (*idem*, p. 141)

Deste modo, verifica-se a importância de todo o processo da linguagem como condição de transformação de todas as demais vozes: ela é o solista da orquestra regida por Ésquilo. A linguagem será transformada e operacionalizada para servir à construção de uma sociedade que não busque mais a vingança como forma de retribuição das dores sentidas, mas que articule seus argumentos, garantindo uma maior estabilidade ou, minimamente, menos violência (entre particulares).

## 5 CONCLUSÃO

Havendo exposto esta verdadeira trama em paralelo, bem como suas críticas sucintamente, ficaram evidentes as contribuições de Ésquilo e Ost para uma melhor compreensão não só de um mito, que reflete um período histórico em transformações características, como também da nossa própria estrutura social atual, período histórico igualmente em transformação.

A hipocrisia vivida em meio a um regime repleto de bajuladores dos reis e de um passado sanguinário, com uma população forçosamente silenciada, teve em si a tensão como elemento característico. O receio do que dali poderia advir, o receio em expressar, só se tornou insuportável a ponto de ser manifestado após o assassinato de Agamêmnon e a instauração da tirania em Argos.

As palavras das cativas eram violentas, retribuíam as opressões acumuladas e preparavam o terreno para que Orestes tornasse à casa e se tornasse um matricida, desta vez com o apoio daqueles que libertou. Desta vez, a vingança tinha apoio. Mas esta vingança, sempre a instigar, coloca o herói na posição de perseguido: as Erínias cumpriam sua função ao atormentá-lo. Esta obviedade é posta em cheque por alguém à altura, tão alto quanto o Olimpo. Protegido por Apolo, consegue escapar das implacáveis garras das imprecizações para cair nas graças de Atena.

A deusa da sabedoria, portando os talentos discursivos de seu pai, consegue instituir um novo tribunal sobre os homens, inventando a justiça. Substitui um longo ciclo de vinganças e consegue a façanha de persuadir os espíritos vingativos a colaborarem na constituição de uma cidade próspera.

A trilogia, vista pelas lentes críticas de Ost, proporciona algo que poderia ser classificado como um *zoom* expansivo, isto é, ao mesmo tempo em que confere profundidade, também se amplia a abrangência. Sua construção acerca das cinco vozes que constituem a obra orquestrada é enriquecedora por sua precisão em detalhes e como metodologia expositiva é bastante didática.

Através de uma história contada há mais de dois mil e quinhentos anos, são vistos alguns dos traços fundantes de nossas instituições políticas e jurídicas. No entanto, é evidenciada uma aposta em algo arriscado: a reconversão das Eumênides em Erínias. A falência do sistema de justiça pública já manifesta seus sintomas, ao mesmo tempo em que a sede das vampiras domesticadas as coloca num estado de frenesi. Resta saber o que fazer para recorrer a Atena em uma situação como essa.

## REFERÊNCIAS

ÉSQUILO. **Oréstia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

OST, François. **Contar a lei**: as fontes do imaginário jurídico. São Leopoldo: UNISINOS, 2005.