

**O Teatro e a História do Direito:
a experiência da tragédia grega¹**

Cristiano Paixão²

A história do direito percorre caminhos descontínuos e plurais. A maioria dos acontecimentos do passado tornou-se inacessível. Mario Bretone invoca uma passagem das *Máximas e reflexões* de Goethe: «só uma mínima parte daquilo que aconteceu e que foi dito, foi também escrito; e só uma mínima parte do que foi escrito permaneceu»³. Isso é dolorosamente válido em relação ao impacto do direito na sociedade. Sua história é um conjunto de fragmentos.

Ainda assim é possível algum tipo de reconstrução, que ocorre de modo precário, arriscado e enganador. E, como em outros campos, a experiência grega continua a fascinar todos aqueles que resolvem voltar o olhar à trajetória histórica do direito. A passagem do mito ao logos, assim como a transição das estruturas tradicionais de sociabilidade à artificialidade da pólis, significaram para o direito uma enorme gama de desafios inéditos, que abriram perspectivas de variação das normas jurídicas.

Então, parece interessante propor, numa obra destinada a desvelar as relações entre direito e literatura, a observação de alguns momentos da história da democracia ateniense (século V a.C.) que, trazidos à tona, evidenciam um diálogo esclarecedor entre a prática dos tribunais populares e a representação das tragédias nos palcos da Atenas clássica.

O surgimento da tragédia e a democratização da pólis

Segundo uma interpretação largamente aceita, a tragédia surge a partir do ditirambo – um ritual religioso dedicado ao deus Dioniso. O ditirambo

¹ Este artigo é dedicado à Turma «Por um Direito sem Máscaras», da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, que colou grau no primeiro semestre lectivo de 2006.

² Professor da Faculdade de Direito da UnB. Líder do Grupo de Pesquisa «Sociedade, Tempo e Direito» (Plataforma Lattes – CNPq). Membro da Coordenação do Observatório da Constituição e da Democracia, da Faculdade de Direito da UnB. Doutor em Direito Constitucional pela UFMG. Mestre em Teoria e Filosofia do Direito pela UFSC. Procurador do Ministério Público do Trabalho em Brasília-DF.

³ Bretone 1998, p. 17.

era uma forma de culto baseada na repetição de cantos corais. Consoante alguns relatos, o coro era entoado por sátiros, personagens ambíguos, seres com pés de cabra, meio homens, meio animais e que andavam com os falos erectos⁴. O ditirambo compreendia apenas o coro. Gradativamente, são inseridos actores – e com isso abre-se o caminho para a tragédia, género teatral inteiramente novo⁵.

De acordo com a mitologia – e suas constantes releituras realizadas ainda no período arcaico na Grécia e especialmente depois dele –, Dioniso pode ser vinculado a dois grandes grupos de significado. Por um lado, ele é o deus das forças vitais da natureza; por outro, ele é o deus da dissimulação⁶.

A primeira característica torna-se evidente pelo destaque concedido, nas descrições do culto a Dioniso e das cerimónias em sua homenagem, aos efeitos que a divindade provoca nas mulheres. Nesse ponto, Dioniso é o deus que desencadeia os impulsos associados à sexualidade e à transgressão das regras, promovendo e estimulando práticas sacrificiais que compreendem a mutilação e morte de animais, cujo sangue deveria ser bebido no momento em que ocorria o ritual, como forma de conexão do homem com os elementos vitais da natureza.

Talvez a melhor descrição desse aspecto transgressor do culto a Dioniso esteja presente na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides⁷. No início, Dioniso (que é um dos personagens principais da peça) retorna a Tebas após várias andanças fora da Grécia (Lídia, Frígia, Pérsia, Bactria, Média, Arábia e Ásia) e diz fundar seu rito em «coros dançarinos» (21), atraindo «fêmeas tebanas» que portam «paramentos para a orgia, tresloucadas» (34-36). Dioniso quer ser reverenciado em Tebas, a sua terra natal. Para isso, ele proclama: «lutarei, chefiando as loucas» (52). A presença dos sátiros é reafirmada na narrativa de Eurípides, assim como a sua associação com a música: «E ensandecidos sátiros recebem da deusa mãe o instrumento de coros trianuais, para o Dionísio regozijo!» (130-134).

A reacção de Penteu, rei de Tebas, ao culto a Dioniso é também uma rejeição ao canto e à dança que marcam o ritual, e que podem ser associados, na condenação do rei, à desmedida e permissividade. Quando determina o encarceramento de Dioniso (que facilmente escapará do cativeiro), Penteu

⁴ Segal 1994, p. 188, citando Aristóteles, *Poética* 4.1449a.

⁵ Harvey 1998, p. 497-499; Segal 1994, p. 189; Romilly 1998, p. 15.

⁶ Vernant 2000, p. 144-161.

⁷ A edição utilizada é a de Trajano Vieira (2003).

ordena à guarda, desafiando o deus: «Prendei-o nos estábulos (...) Pratica lá tua dança! (...) Já chega de tam-tans e tamborim!» (509-514).

Duas passagens decisivas da trama ressaltam o aspecto demoníaco do culto. Na primeira, um mensageiro narra o episódio em que homens enviados pelo rei tentam – sem sucesso – capturar as bacantes. Num primeiro momento, o mensageiro indaga a Penteu se o relato pode ocorrer livremente; ele teme que o soberano venha puni-lo pelos fatos que descreverá, pois o que foi visto «supera o imaginável» (667-671). Concedida a permissão, segue o testemunho:

“Nossa fuga preserva-nos a vida
da dilaceração bacante; à mão
nua, atacam novilhas na pastagem.
Puderas ver naquelas mãos a vaca:
mamas repletas, bipartida, muge!
Houve quem o vitelo desmembrasse.
Era de ver o lombo e o casco – dupla
forquilha – a esmo lançados: gotejava,
sanguinolento, um charco dos abetos.
Cornos enraivecidos, touros antes
arrogantes jaziam estatelados,
abatidos por muitas mãos novatas.
Laceravam o invólucro das carnes,
mais ágeis que o bater das régias pálpebras.
(...)
Ao ponto de partida retrocedem,
às fontes mesmas que do deus manaram.
O sangue limpam e dragões-serpentes
lambem o suor da cútis com a língua.
seja quem for, ó déspota, esse demo,
Posto que é magno, acolhe-o na cidade” (734-747, 765-770)

Penteu, contudo, não ouve a advertência do mensageiro e, num estratagema concebido por Dioniso, aceita espionar o culto das bacantes, disfarçado de mulher, no topo de uma árvore. Esse episódio representa, na verdade, o clímax da trama (e ele nos é transmitido pela narrativa do mensageiro, como é usual nas tragédias gregas). De modo diverso do extracto anterior, aqui o ritual de caça, captura, mutilação e sacrifício recai sobre

um humano, o próprio rei de Tebas. E toda a acção é liderada por Agave, mãe do rei, incapaz de reconhecê-lo àpice do transe báquico:

“Ela espuma e espirala, contorcendo
pupilas, ignorando o que ignorar
não deveria: dionísia, não o ouvia [Penteu].
Agarra-o firme pelo braço esquerdo
e, impondo os pés no flanco do infeliz,
sem mais esforço, seu úmero arrancou –
facilidade às mãos o deus lhe dera.
Ino labora do outro lado, rompe
a carne. Autônoe, todo o bando báquico
acomete em unísono clamor.
Urrava enquanto a vida lhe soprou;
ululavam. Alguém portava um braço,
outra, com bota, os pés. Costelas nuas
por dilaceração. Sangue nas mãos,
a carne dele jogam feito bola.
O corpo desmembrado jaz em ásperas
pedras, no denso matagal do bosque,
duro de achar. A mísera cabeça,
por mero acaso quem leva é a mãe,
infixa à cúspide do tirso (aos olhos
dela é de um leão montês); pelo Citero
vai, restam as irmãs no coro louco.” (1122-1143)

A segunda característica de Dioniso é o disfarce. Sua ambiguidade se reflecte na dificuldade em conferir ao deus um determinado símbolo. Como diz Vernant: «Pode-se dizer de Afrodite que ela é a deusa do amor, de Atena, que é a deusa da guerra e do saber, de Hefesto, que é um deus artesão, ferreiro. Quanto a Dioniso, não é possível enquadrá-lo numa definição. Está ao mesmo tempo em todas e nenhuma, presente e ausente ao mesmo tempo⁸».

As narrativas mitológicas fornecem algumas razões para essa dificuldade. As circunstâncias do nascimento do deus são problemáticas: fruto de um amor de Zeus por uma mortal, Sêmele, a gestação de Dioniso ocorreu inicialmente no ventre da mãe, mas teve que se completar na coxa do pai. Sêmele, cansada de deitar-se ao lado da forma humana assumida

⁸ Vernant 2000, p. 145.

por Zeus, pede ao deus que se revele em sua plenitude. Zeus atende o pedido de Sêmele; a mortal, quando se depara com o esplendor divino, é consumida pelas chamas. Zeus recolhe o pequeno Dioniso e a amarra em sua própria coxa, até chegar o momento em que Dioniso está pronto para nascer. Assim, na descrição de Vernant, «O bebé é esquisito, escapa às normas divinas, já que é ao mesmo tempo filho de uma mortal e filho de Zeus em todo o seu esplendor. É esquisito porque foi alimentado em parte no ventre de uma mulher e em parte na coxa de Júpiter, a coxa de Zeus⁹». E, além disso, Dioniso não pode ser inteiramente «assumido» pelo pai: ele precisa enfrentar os ciúmes de Hera, que não aprova as aventuras de Zeus e procura afastá-lo do convívio com o filho.

Além disso, Dioniso é um deus errante. Como a sua fala inicial na peça de Eurípides revela, Dioniso chega a Tebas após percorrer caminhos distantes. Ele não se fixa em lugar algum. Ao mesmo tempo, exige ser respeitado, devotado, cultuado (é esse desejo que desencadeia a acção nas *Bacantes*). Assim, nas palavras de Vernant: «No panteão grego, Dioniso é um deus à parte. É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e todo lugar»¹⁰.

Tudo isso revela que a própria posição de Dioniso no panteão grego é complexa. Até meados do século XX, entendia-se, entre os estudos mitológicos, que Dioniso era uma divindade «oriental», cujo culto teria sido introduzido na Grécia antiga de maneira tardia, a partir da migração e/ou contacto com outros povos. Isso explicaria o carácter cambiante do deus.

Porém, o argumento da externalidade da origem de Dioniso caiu por terra com a decifração, por Michael Ventris, do Linear B micênico (língua primordial falada na Grécia continental, e que constitui uma espécie de pré-grego¹¹). Aberta a possibilidade de leitura de várias inscrições do período arcaico, constatou-se a presença de Dioniso nas narrativas mitológicas gregas mais antigas. A feição «problemática» de Dioniso não poderia mais ser atribuída a cultos orientais. Há que considerá-lo como parte integrante e constitutiva do panteão grego. E, nessa perspectiva, o símbolo que mais se aproxima da divindade terá uma importante função na tragédia: trata-se da máscara.

E aqui se pode perceber a transição do ditirambo para a tragédia.

⁹ Vernant 2000, p. 151.

¹⁰ Vernant 2000, p. 144.

¹¹ Ver Chadwick 1996, p. 175-196 e Robinson 1999, p. 108-119.

Como observado por Barthes, os integrantes do coro do ditirambo não se apresentavam mascarados. E, nas representações teatrais, os actores sempre portavam máscaras, que tinham uma função dramatúrgica importante: a abertura para a alteridade, para a diferença. Na passagem do culto religioso à tragédia, a máscara muda sua função. Ela deixa de ser uma representação do deus, com finalidades de adoração, para cumprir um papel cénico. Ela introduz a ambiguidade e a tensão entre pólos opostos. Para além dos objectivos usuais desse recurso cénico – acentuação dos traços do personagem, ocultação do sexo dos actores –, Barthes identifica uma função «profunda» da máscara. Inicialmente, ela servia para confundir expressões, como sorrisos e lágrimas e, a seguir, modificar a sonoridade da voz, «que se tornava cavernosa, estranha, como se viesse de outro mundo». Assim, ela compreenderia uma «mescla de inumanidade e humanidade», capaz de «revelar a comunicação entre os deuses e homens»¹².

Nessa nova dimensão, os mitos não são repetidos e reiterados nas peças trágicas. Eles são apenas a base para a canção, que envolve, sempre, um aspecto dual, contraditório, poder-se-ia dizer, se não fosse uma expressão um pouco desgastada, «dialéctico». Daí a importância da máscara. Para Charles Segal, «A máscara torna possível a representação mimética dos mitos em forma dramática. O actor mascarado também pode explorar a fusão entre diferentes identidades, essências ou categorias da experiência: macho e fêmea, humano e bestial, estranho e amigo, iniciado e profano»¹³.

Nesse sentido, a afirmação de Bernard Knox: a tragédia não é uma peça «do destino», em que os homens são sempre submetidos aos caprichos dos deuses. Ela é, de fato, uma construção dramatúrgica que pressupõe acções, decisões e conflitos humanos. Para Knox, Édipo é uma espécie de herói individual: «As decisões e acções de Édipo são o fator causal no enredo da tragédia [Édipo Rei] e constituem a expressão do seu carácter (...) A acção imediata baseia-se solidamente na reflexão, que é obra de uma grande inteligência»¹⁴. Os deuses estão, é claro, presentes os tempo inteiro nas tramas. Mas suas relações com os humanos não são harmónicas. Elas são conflituosas, como mostra o enredo de *As Bacantes* e o seu desfecho. O espectáculo se baseia sobre esse princípio de tensão, entre o prazer que

¹² Barthes 1990, p. 79.

¹³ Segal 1994, p. 188. Cf. também Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. XXI.

¹⁴ Knox 2002, p. 10 e 13.

emana da qualidade do drama que se encena, sua capacidade de envolver e encantar, e a dor provocada pelas situações encenadas¹⁵.

Com essa observação, surge a possibilidade de situar a tragédia grega num quadro histórico mais abrangente: ela pode ser vista como um produto da transformação radical das instituições políticas atenienses no período compreendido entre 540 e 480 a.C., durante o qual a democracia foi gerada, testada, implementada e acabou por tornar-se a marca distintiva da Atenas clássica. Os primeiros actores e dramaturgos teriam produzido suas obras na segunda metade do século VI a.C., quando Atenas era governada por Pisístrato; o género só viria a se consolidar a partir do século V a.C., período em que todas as tragédias hoje conhecidas foram produzidas. Existem apenas três tragediógrafos cuja obra foi preservada, ainda que parcialmente: são Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Todos eles escreveram no século V.

Vê-se, então, que tragédia surge no apogeu do período clássico – quando a democracia ateniense atingiu seu momento mais importante, antes das derrotas na Guerra do Peloponeso, do governo dos Trinta Tiranos e da posterior subjugação à Macedónia. Esse período de inovação e invenção só pode ser compreendido num contexto expandido, que recupera a passagem dos tempos arcaicos ao mundo clássico.

Uma das principais contribuições da experiência grega – ou «legado», como prefere Finley – consiste na tipologia das formas de governo. Ao diversificar as modalidades de exercício do poder, por circunstâncias históricas complexas e assimétricas entre as várias localidades, as cidades gregas inovaram em relação ao contexto da Antiguidade oriental, na qual a monarquia era o regime político por excelência. No período que vai do colapso da civilização micénica ao século V, foram identificados nas várias cidades regimes monárquicos, aristocráticos, tirânicos e, enfim, democráticos. Não havia apenas governo; havia também, e de forma preponderante, actividade política. Como resume Finley: «Os gregos, porém, adoptaram uma decisão radical e dupla. Localizaram a fonte da autoridade na *pólis*, na própria comunidade, e decidiram-se pela política da discussão aberta, eventualmente pela contagem do número de cabeças»¹⁶.

Essa abertura de possibilidades gerou uma história política movimentada. Veja-se o caso de Atenas. Tendo sido governada

¹⁵ Segal 1994, p. 188.

¹⁶ Finley 1998, p. 31.

tradicionalmente pela aristocracia, ela sofreu, em meados do século VI, uma ruptura: passou a ser governada por um tirano. Pisístrato assume o poder com apoio dos agricultores – que temiam ser escravizados pelo não-pagamento de dívidas ligadas ao cultivo – e exerce suas funções de forma centralizada. Como seria de se esperar, sua sucessão não foi tranquila, seus filhos Hípias e Hiparco foram afastados do poder e, quando tudo indicava o retorno da aristocracia, uma série de reformas concebidas por Clístenes inaugura, aproximadamente em 510, a democracia ateniense. Como fartamente demonstrado pelos historiadores, essas reformas incluíam: redivisão do território de Atenas em dez demos, como forma de evitar a hegemonia de determinados sectores da aristocracia, perda de poder dos arcontes e dos tribunais arcaicos, implantação do governo directamente pelos cidadãos, com o aparecimento e desenvolvimento de instituições como a assembleia e a *bulé* (ou conselho)¹⁷.

O que é interessante notar nessa modificação é o fato de que a passagem da aristocracia para a democracia, no caso de Atenas, envolveu um período de governo tirânico. É exactamente nessa segunda transição – da tirania para a democracia – que é inventada a forma trágica da representação teatral. A tragédia é mais um dos milagres gregos, que perdeu por um curto período de tempo: cerca de 80 anos. Foi o mesmo período em que Atenas consolidou sua democracia. Os dois fenómenos são indissociáveis. E eles estão intimamente relacionados ao direito.

Uma pólis democrática pressupõe, como já advertiu Finley, a existência de um espaço público para discussão e deliberação sobre os destinos da comunidade política. Esses debates e votações ocorriam em rituais públicos, com expressivo comparecimento dos cidadãos e incentivos à sua participação. As actividades ligadas à Política e ao Direito eram marcadas por essa dimensão pública, que, aliás, se configurava de modo inteiramente diverso em relação à modernidade¹⁸.

As representações da tragédia grega eram, antes de qualquer outra coisa, rituais públicos.

«A tragédia é a cidade que se faz teatro»

Essa feliz expressão de Jean-Pierre Vernant¹⁹ sintetiza o significado

¹⁷ Mossé 1997, p. 11-21; Mossé 2004, p. 235-236 e 274.

¹⁸ Cf. Paixão 2003, p. 20-24.

¹⁹ Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 161.

social da tragédia no panorama político da Atenas democrática do século V. E aqui ingressa um estranhamento oriundo da experiência social da Antiguidade clássica. A mente moderna habituou-se a considerar o teatro como um género artístico, e a arte como uma actividade auto-suficiente, voltada à produção de prazer, reflexão e questionamento no plano estético. Um cidadão moderno jamais associaria a representação de uma peça teatral à externalização de problemas cruciais da comunidade política. Um teatro não é uma casa legislativa, e uma representação cénica jamais seria associada aos debates travados numa assembleia.

Trata-se de uma conclusão acertada, razoável e plausível se a descrição concentrar-se no homem moderno. Por outro lado, ela é equivocada, ilusória e improvável quando inserida no contexto das mentalidades no século V ateniense. A tragédia, desde seus primórdios, foi vista e experimentada como um ritual cívico, como mais uma entre várias modalidades de encontro social destinadas aos cidadãos, de que constituem exemplos as reuniões em assembleias, as competições esportivas e os demais espectáculos públicos (ligados a outras formas de teatro ou à dança). Nesse aspecto, a tragédia inclui-se no amplo panorama de acções, rituais e festividades que caracterizava a vida pública na pólis ateniense.

Torna-se possível, então, mediante uma observação selectiva e direccionada à compreensão do significado da tragédia para a Atenas clássica, indicar algumas formas de comunicação entre o elemento trágico e a experiência jurídica dos tribunais atenienses. Para tanto, será necessário resgatar dois grandes grupos de afinidades entre o teatro e o direito gregos: os procedimentos estabelecidos para a encenação das tragédias e alguns conteúdos inseridos nas peças.

No que diz respeito ao primeiro ponto – ou seja, a interessante analogia entre as formas encontradas para propiciar a apresentação das tragédias e as práticas procedimentais dos tribunais atenienses –, será útil acompanhar o relato de Roland Barthes. Segundo esse autor, é fundamental “sublinhar enfaticamente o carácter civil do teatro grego, sobretudo da tragédia: foi a cidade que lhe deu sua essência”²⁰. A caracterização da tragédia como integrante da dinâmica da pólis ocorre, na descrição de Barthes, mediante três instituições: o concurso, a coregia e o *théoricon*.

Quando se reconstrói a importância do concurso para a encenação

²⁰ Barthes 1990, p. 71.

das tragédias, é fundamental ressaltar a religação entre a finalidade da tragédia e o culto a Dioniso. Isso porque as tragédias eram apresentadas em três ocasiões anuais, as Grandes Dionisiacas, as Leneanas e as Dionisiacas Rurais²¹: todas elas eram festas em homenagem a Dioniso. Tanto é assim que o teatro era um local destinado ao culto do deus²².

Não se tratava, logo, de simplesmente escolher, entre várias concorrentes, quais peças deveriam ser encenadas sob o patrocínio da pólis. Mais do que isso: era a decisão em torno dos dramas que deveriam integrar as festas em homenagem a Dioniso. E essa deliberação era tomada mediante um procedimento rigidamente fixado: o arconte – que era, no século V, uma espécie de oficial da pólis encarregado, entre outras funções, de preparar processos para julgamento em tribunais populares – preparava a lista dos concorrentes, reunia os coros e actores (todos sob a responsabilidade de um corego) e iniciava o procedimento público de escolha, com a definição dos jurados mediante um sorteio conduzido pela assembleia. Após a encenação, os jurados decidiam. E, enfim, o ritual estava cumprido: «Havia prêmios, para o corego, para o poeta, e, mais tarde, para o protagonista (tripé ou coroa). O concurso era encerrado com a elaboração de uma ata oficial gravada em mármore»²³.

A **coregia** consistia no patrocínio concedido pelos cidadãos ricos à montagem das tragédias, já que «O teatro grego era oferecido legalmente aos pobres pelos ricos»²⁴. Como foi visto, as tragédias eram representadas apenas depois do resultado de um concurso. Para que as peças em disputa pudessem chegar aos palcos, a pólis encontrou uma saída interessante: a cada ano, o arconte designava os coregos, entre os cidadãos atenienses que dispusessem de uma renda mínima. E não era uma actividade simples. Consoante afirmado por Barthes, «Os encargos financeiros eram pesados: cabia ao corego alugar a sala de ensaios, pagar pelo equipamento, fornecer bebida aos executantes, pagar a remuneração diária dos artistas»²⁵.

²¹ Segundo a narrativa de Barthes, as Grandes Dionisiacas realizavam-se na entrada da primavera, no início do mês de março, e duravam seis dias, as Leneanas ocorriam em janeiro em compreendiam três ou quatro dias de representações e as Dionisiacas Rurais eram realizadas no final do mês de dezembro, normalmente compostas por reprises de peças anteriormente encenadas (Barthes 1990, p. 68).

²² Na descrição de Barthes: “A consagração do espaço teatral acarretava a consagração de tudo o que aí se passava: os espectadores usavam a coroa religiosa, os executantes eram sagrados, e os delitos se transformavam em sacrilégio. Nesse espaço consagrado, dois lugares testemunhavam de maneira mais precisa o culto rendido ao deus: na *orchestra*, provavelmente dominada pela estátua de Dionísio, pomposamente trazida no início da festa, a *thymelê*; o que era a *thymelê*? Talvez um altar, talvez uma vala destinada a receber o sangue das vítimas, mas um lugar de sacrifício” (Barthes 1990, p. 69).

²³ Barthes 1990, p. 73.

²⁴ Barthes 1990, p. 71.

²⁵ Barthes 1990, p. 71; cf. também Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 274-275.

E, por fim, o *théôricon*, que era uma espécie de auxílio prestado pela pólis para que os cidadãos pobres pudessem assistir à representação das tragédias. Os espectáculos eram originalmente gratuitos; porém, com o aumento do interesse nas peças, as edificações teatrais não mais comportavam a multidão que ocorria aos lugares. O resultado foi a estipulação de um valor de dois óbolos por dia de espectáculo como requisito para entrada no teatro, o que dava direito ao espectador de assistir uma tetralogia – uma sequência de três tragédias seguida por um drama satírico²⁶. Para evitar que apenas os cidadãos com maior poder aquisitivo tivessem acesso à encenação, Atenas fixou uma subvenção aos cidadãos pobres, no mesmo valor cobrado para a entrada²⁷.

Essas modalidades de escolha das peças, patrocínio ao poeta, actores e coristas e incentivo ao comparecimento dos cidadãos revelam a existência de um procedimento controlado de modo directo pela pólis, por meio de suas instituições e autoridades. Seria ilustrativo verificar algumas práticas adoptadas pelos tribunais atenienses, também no século V, para propiciar a resolução de conflitos.

Não é necessário aprofundar, neste ponto da narrativa, o factor determinante da atribuição e exercício da cidadania na Atenas clássica: cidadãos eram os homens adultos livres nascidos na pólis em famílias atenienses. A cidadania, portanto, não era universal: mulheres, crianças, estrangeiros e escravos estavam automaticamente excluídos. A maior parte dos tribunais atenienses era, assim, dedicada exclusivamente aos cidadãos²⁸. O mesmo vale em relação às representações trágicas: os poetas e actores eram sempre cidadãos, assim como a expressiva maioria do público.

Muitos dos procedimentos utilizados na escolha das tragédias encontram elementos correspondentes na prática dos tribunais. Veja-se o exemplo da Heliéia, que era o principal tribunal ateniense²⁹. Tal como nos concursos trágicos, a Heliéia era composta por cidadãos sorteados entre os dez demos de Atenas, para a judicatura anual, num procedimento também conduzido pela assembleia. Da mesma maneira, os casos eram preparados para a deliberação do corpo de jurados por um dos arcontes.

²⁶ O drama satírico era um género dramático também associado a Dionísio, com um coro formado por sátiros, que guardava semelhanças com a tragédia. O tema do drama satírico era também mitológico e comportava dilemas e conflitos a que se submetiam os personagens. A diferença é a de que a trama permitia a inserção de elementos cómicos e grotescos e o desfecho era feliz. Ver Barthes 1990, p. 65-66.

²⁷ Barthes 1990, p. 72.

²⁸ Finley 1998, p. 36; Mossé 1990, p. 99-125.

²⁹ Sócrates foi julgado pela Heliéia. Ver relato pormenorizado em Finley 1991, p. 69-85 e Mossé 1990.

Os julgamentos eram públicos, num grande espaço aberto, e o processo era quase todo oral. As partes – acusação e defesa – apresentavam seus argumentos directamente; não havia advogados ou instituições públicas de acusação. A decisão, assim como nos concursos, era atribuição dos cidadãos presentes³⁰.

Quando as instituições políticas atenienses passaram a concentrar as principais discussões e temas referentes aos destinos da pólis, os cidadãos começaram a se preocupar com a perspectiva de que os espaços públicos fossem “colonizados” pelos remanescentes da aristocracia. Eram cidadãos ricos que poderiam comparecer diariamente à assembleia, ao conselho, aos tribunais sem qualquer prejuízo de sua remuneração. O mesmo não ocorria em relação aos cidadãos que viviam de seu próprio trabalho manual – camponeses, artesãos, pescadores. Para evitar essa perda da universalidade da participação do corpo cívico, Atenas encontrou formas de incentivar o comparecimento de cidadãos pobres. Uma dessas medidas foi chamada de *mistoforia*. Era o equivalente ao *thêoricon* nos concursos trágicos: cuidava-se do pagamento de uma quantia diária para que os cidadãos pudessem dispor do dia de trabalho para comparecer às sessões dos órgãos de deliberação e julgamento³¹.

O que se pode concluir após essa rápida descrição dos procedimentos de escolha das tragédias para as festas de Dionísio e da prática judicial ateniense?

Ambos eram eventos sociais controlados minuciosamente pela cidade e tinham lugar em edificações públicas³². Eles compreendiam a preparação do ritual por magistrados da pólis, a utilização do sorteio para a composição do corpo de jurados, a exclusividade da participação dos cidadãos e o pagamento de subvenção para o comparecimento dos mais pobres³³.

Mas não é só no campo dos procedimentos que podem ser localizadas certas inter-relações entre o drama e a prestação da justiça. Muitos dos diálogos travados nas tragédias invocavam formas de apresentação dos argumentos nos tribunais populares atenienses. Além disso, os temas versados nas peças remetiam a discussões que eram travadas, na época, em processos judiciais.

³⁰ Cf., quanto à história do direito na Grécia, Gilissen 1995, p. 73-80 e Lima Lopes 2000, p. 32-41.

³¹ Mossé 2004, p. 202-203.

³² Como descrito por Charles Segal: “O próprio teatro era um edifício público; era aí que, um dia após o final das Dionisíacas, a assembleia se reunia para decidir se a festa transcorreria normalmente” (Segal 1994, p. 194).

³³ Cf. Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 160.

A própria estrutura da narrativa trágica encontra um paralelo na argumentação jurídica. Um componente importante do processo na Grécia antiga era a concepção de *agon*. Ela envolve um aspecto caro à experiência grega: a competição que se desenrola na vida pública. A contradição, o debate, a dialética são elementos componentes de qualquer descrição dos rituais cívicos na Atenas do século V. Na descrição de Barthes, o *agon* tem a função de «mediatizar os conflitos sem os censurar»³⁴.

A descrição dos conflitos que impelem os personagens à ação nas tragédias envolve, em muitos momentos, a lógica da contradição, a apresentação simultânea de duas versões que se contradizem, a alternância entre teses, enfim, o debate que será realizado, no tribunal, entre acusação e defesa. Para Vidal-Naquet, «A lógica da contradição entrava na Grécia do século V com fragor». Afinal de contas, por meio da tragédia «a própria cidade se questiona. Ora os heróis, ora o coro, encarnam sucessivos valores cívicos e valores anticívicos»³⁵.

Alguns exemplos desse debate polarizado, com ênfase em imprecações recíprocas, podem ser localizados no *Édipo-Rei* de Sófocles³⁶. Todo leitor moderno perceberá na peça a origem do romance policial. A busca de Édipo pelos assassinos de Laio – crime que, impune, causa o mal que abate Tebas – tem todos os ingredientes de uma investigação conduzida por um detetive. Édipo procura reconstituir a verdade dos fatos, ouve testemunhas, confronta relatos, concebe e afasta hipóteses, envia mensageiros para coletar informações e reúne todos os elementos obtidos em sua busca para formar a convicção acerca da identidade dos responsáveis. Quando consegue obter a verdade, Édipo constata a existência de apenas um responsável – o próprio Édipo. Suprema manifestação da ironia trágica³⁷.

O diálogo em que Édipo e Tirésias se enfrentam é, nesse sentido, paradigmático (319-462). Perguntas e respostas sucedem-se rapidamente, em tom seco, ríspido ou francamente agressivo. Acusações são trocadas. Ameaças são proferidas. No confronto entre Édipo e Creonte (532-630), a investigação é ainda mais complexa, pois envolve as suspeitas acerca do interlocutor (Édipo vê indícios de conspiração no comportamento de Creonte).

³⁴ Barthes 1990, p. 72. Ver também Romilly 1998, p. 37-38.

³⁵ Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 280.

³⁶ A edição utilizada é a de Trajano Vieira (2004).

³⁷ Essa analogia entre os passos de Édipo e a tarefa de um investigador é mencionada por vários comentadores. Veja-se, como parâmetro, a profunda análise de Bernard Knox 2002, p. 68-70, 76-85 e 102-108, com vários exemplos.

Como observado por Knox, a cena, «em sua economia metódica, assemelha-se a procedimentos típicos de uma sala de audiência»³⁸.

O episódio em que Édipo e Tirésias se enfrentam é muito longo para ser inteiramente reproduzido neste espaço. Cabe, contudo, invocar o teor de algumas passagens que ilustram a disputa. Num primeiro momento, o adivinho Tirésias, sabedor da verdade, evita proferi-la, resistindo às investidas de Édipo:

“ÉDIPO:

Renegas normas; desamor revelas
pelo país natal, com fala estéril.

TIRÉSIAS:

Os sons que emites são inoportunos;
não quero padecer da mesma sorte.

ÉDIPO:

Se algo sabes, não partas, pelos deuses!
Pan-suplicantes, nos prostramos todos.

TIRÉSIAS:

Pois todos ignorais! O meu pesar
não apresentarei, expondo o teu.

ÉDIPO:

Será que entendo bem? Sabendo, calas?
Planejas nos trair, destruir a pólis?

TIRÉSIAS:

O meu sofrer não quero, nem o teu.
Inútil prolongar teu questionário.

ÉDIPO:

Seu miserável mor! Não falarás?
Até uma pedra encolerizas. Ficas
assim empedernido, irreduzível?

TIRÉSIAS:

O meu temperamento recriminas
por ignorares o que habita em ti” (326-338)

O tom da argumentação se eleva. Tirésias vê-se obrigado a revelar o nome do assassino de Laio, pois, numa manobra surpreendente, Édipo acusa o adivinho de ser o autor do crime:

³⁸ Knox 2002, p. 14.

O teatro e a História do Direito: a experiência da tragédia grega

“ÉDIPO:

acaso crês fugir das conseqüências?

TIRÉSIAS:

Sim, pois me nutre o vero, a própria *Alétheia*.

ÉDIPO:

E quem te instruiu, inepto para o augúrio?

TIRÉSIAS:

Tu mesmo, ao pressionar a minha fala.

ÉDIPO:

Qual fala? Fala! Assim eu me elucidado.

TIRÉSIAS:

Não compreendeste ou queres me testar?

ÉDIPO:

Minto se digo ter certeza. Aclara!

TIRÉSIAS:

Afirmo que és o matador buscado.

ÉDIPO:

Duas vezes me insultaste. Pagas caro!

TIRÉSIAS:

Devo seguir e saturar tua cólera?

ÉDIPO:

Ao bel-prazer, pois nulo é o vanilóquio.

TIRÉSIAS:

Te uniu aos teus, inadvertidamente,
– direi – um elo torpe. O mal não vês.

ÉDIPO:

Insistes nisso? Crês na impunidade?

TIRÉSIAS:

Se houver no vero um mínimo de força” (355-369).

O enfrentamento final mostra Édipo firme em sua determinação. Tirésias parece decidido e algo mordaz; ele retoma o tom vago e ambíguo das profecias e adivinhações. Sua linguagem é repleta de duplo sentido. O diálogo se encerra abruptamente:

“ÉDIPO:

Ouvir o que ele diz é insuportável.

Vai para o inferno! Some! Vai de retro
à tua morada e deixa o meu palácio.

TIRÉSIAS:

Cristiano Paixão

Se vim, foi por ter sido convocado.

ÉDIPO:

Não poderia prever as tuas sandices;
por isso me apressei em te chamar.

TIRÉSIAS:

Somos quem somos: te pareço tolo,
mas a teus pais alguém bem ponderado.

ÉDIPO:

Quem? Espera! Quem são meus genitores?

TIRÉSIAS:

O dia de hoje te expõe à luz e anula.

ÉDIPO:

Falas de modo obscuro e por enigmas.

TIRÉSIAS:

Não és o mestre das decifrações?

ÉDIPO:

Verás o meu valor no que me insultas.

TIRÉSIAS:

Provém tua perdição dessa ventura.

ÉDIPO:

Pouco importa, se eu salvei a pólis.

TIRÉSIAS:

Eu me retiro. Vem me guiar, menino.” (429-444)

As analogias que podem ser buscadas entre a experiência da tragédia e a prática dos tribunais atenienses não se esgotam nos procedimentos ou na forma de argumentação empregada nas narrativas trágicas. O problema de fundo é igualmente relevante. Se, como se sabe, a operação fundamental do direito é a decisão³⁹, também a tragédia propõe dilemas em torno da decidibilidade. Como parte componente da ação trágica está a perplexidade em que se vêem os personagens da trama quando confrontados com o problema da decisão. Édipo deve continuar sua busca? Antígona recuará diante da ameaça de Creonte? Existem limites ao desejo de vingança de Medéia? Creonte deve ceder aos apelos da sobrinha? Essas questões são apresentadas e resolvidas em cena, ou seja, diante da platéia de cidadãos da pólis.

³⁹ Cf. Luhmann 1999, p. 237-267, Luhmann 1994, p. 15-29, Luhmann 1990, Luhmann 1985, p. 7-115, De Giorgi 2006, p. 223-239 e Paixão 2002, p. 199-264.

A cidade, por sua vez, enfrenta o desafio da decidibilidade a todo momento. Como líder do instável império formado no século V, portanto responsável pelo tesouro da liga de Delos, Atenas depara-se com a necessidade de decisões ligadas à estratégia e à vida militar – daí a importância do cargo de estrategista, que foi exercido em diversas oportunidades por Péricles. Assim, a tragédia propicia uma reflexão sobre a relação da pólis ateniense com outras comunidades políticas⁴⁰.

Para além da discussão voltada ao papel e à imagem de Atenas no mundo grego, a tragédia ainda possibilita a reflexão sobre a própria identidade da pólis, a partir de seus conflitos, dilemas e encruzilhadas. Como assinalado por Segal, «Os mitos apresentados na tragédia não reflectem já os valores tradicionais de uma época remota, idealizada. Pelo contrário, tornam-se o campo de batalha das lutas internas da cidade»⁴¹.

Não é de se surpreender que a decisão em torno do que é justo ou injusto esteja no centro da trama – e, principalmente, constitua o maior problema a ser resolvido no palco, conforme as opções adotadas pelos personagens. O exemplo mais célebre desse tipo de situação encontra-se no diálogo entre Antígona e Creonte acerca do sepultamento de Polinices. Está em jogo, na cena, o direito a um sepultamento conforme os ritos da religião da pólis tebana. Creonte afirma que Polinices atentou contra a cidade, portanto não pode ser sepultado conforme o ritual praticado na pólis. Antígona replica, lembrando que o poder do soberano – rei da cidade – encontra limites. O diálogo se inicia com o debate em torno dessa questão, pois Antígona desobedeceu ao comando de Creonte. A longa digressão de Antígona acerca da justiça é uma das passagens mais marcantes da literatura antiga:

“CRÉON

E tu, dize logo, sem quaisquer rodeios:

conhecias a ordem que vedava aquilo?

⁴⁰ Observe-se a descrição de Charles Segal: «a tragédia não é uma parte qualquer desse espectáculo cidadão, dado que, com sua extraordinária abertura, leva a cidade a reflectir sobre o que está em conflito com os seus ideais, sobre o que deve excluir ou reprimir, sobre o que teme ou considere estranho, desconhecido, Outro (...) Eurípides podia idealizar Atenas como justa e piedosa defensora dos fracos (*Heraclides*, *Suplicantes*) e o mesmo fez Sófocles em *Édipo em Colona*. Todavia, Eurípides também escreveu obras como *Hécuba* e as *Troianas*, criticando implicitamente a brutalidade da política de guerra ateniense. Nos *Persas*, a atitude de Ésquilo para com os invasores derrotados era de indulgência e compreensão» (Segal 1994, p. 194).

⁴¹ Segal 1994, p. 195. Vários exemplos são representativos dessa temática: “antigas concepções de vingança cruel contra o novo legalismo cívico (*Orestéia*); as obrigações familiares contra as obrigações civis (*Antígona*); os conflitos entre os sexos e entre gerações (*Alceste*, *Medeia*, *Bacantes*, de Eurípides), as diferenças entre o governo autoritário e o democrático (Eurípides, *Suplicantes*; Sófocles, *Ájax* e *Édipo em Colona*)” (Segal 1994, p. 195).

Cristiano Paixão

ANTÍGONE

Sim. Como ignorá-lo? Era público o edito.

CRÉON

Não obstante, ousaste infringir minha lei?

ANTÍGONE

Porque não foi Zeus quem a ditou, nem foi
a que vive com os deuses subterrâneos
– a Justiça – quem aos homens deu tais normas.

Nem nas tuas ordens reconheço força
que a um mortal permita violar aquelas
não-escritas e intangíveis leis dos deuses.
Estas não são de hoje, ou de ontem: são de sempre;
ninguém sabe quando foram promulgadas.

A elas não há quem, por temor, me fizesse
Transgredir, e então prestar contas aos Numes.

Bem sei, como não? que hei de morrer um dia
mesmo sem decreto teu; e se tombar
morta antes do tempo, então tanto melhor:
para quem, como eu, vivo entre tantos males,
como não será de só proveito a morte?

Para mim, morrer não é sofrer; seria
sofrimento, sim, se eu acaso deixasse
insepulto o que nasceu de minha mãe.

Isso me doeria: o resto não importa.
Posso parecer-te uma louca, talvez:
mais louco, porém, é o que me julga louca.

CORO

De inflexível pais eis a inflexível filha:
incapaz de se curvar ante a desgraça.

CRÉON

Sim, mas não te esqueças de que os mais tenazes
são às vezes os primeiros a ceder.

O mais duro ferro temperado a fogo
é o que mais depressa estala e se estilhaça.

Sei de débeis freios que domaram, prontos,
indomáveis potros. Não é permitido
ser soberbo assim a que depende de outrem.

Ela já mostrou toda a sua insolência
ao violar a lei previamente estatuída;

O teatro e a História do Direito: a experiência da tragédia grega

e a essa vem juntar agora outra arrogância:
a de se gabar e exultar do que fez.
Homem seria ela, e não eu, neste instante,
se ousadia tal permanecesse impune.” (446-485⁴²)

O antagonismo entre os dois personagens encontra sua máxima expressão. Está subentendido, na argumentação de Antígona, que a lei dos mortos não está ao alcance do rei. Creonte rejeita essa interpretação, afirmando que alguém que se insurgiu contra a cidade continua sendo inimigo, mesmo depois de morto:

“ANTÍGONE
Presa, que mais queres tu que a minha morte?
CRÉON
Nada mais. Tendo isso, tenho o que desejo.
ANTÍGONE
O que espera, pois? Não há palavra tua
que me agrade, ou que possa vir a agradar-me:
como tudo o que eu disser te desagrade.
Que mais nobre glória poderia eu ter
que a de dar à terra o corpo de um irmão?
Esses, que aí estão, todos me aplaudiriam
se não lhes travasse a língua a covardia.
Esta, entre outras, é a vantagem dos tiranos:
Dizer e fazer tudo o que bem entendem.
CRÉON
Dos Cadmeus só tu vês as coisas assim.
ANTÍGONE
Todos vêem como eu: mas receiam-te e calam-se.
CRÉON
E não te envergonhas de ser diferente?
ANTÍGONE
Honrar um irmão não pode ser vergonha.
CRÉON
E o outro, que o matou, não era teu irmão?
ANTÍGONE
Sim, de um mesmo pai e de uma mesma mãe.

⁴² A edição utilizada é a de Guilherme de Almeida (1997).

Cristiano Paixão

CRÉON

Por que o ofendes, pois, honrando ao outro impiamente?

ANTÍGONE

Não é o que diria o que está sepultado.

CRÉON

Sim, se ao ímpio rendes honra igual à dele.

ANTÍGONE

Não era um escravo: era igual, era irmão.

CRÉON

Vinha contra a terra que o outro defendia.

ANTÍGONE

Pouco importa: a lei da morte iguala a todos.

CRÉON

Mas não diz que o mau tenha o prêmio do justo.

ANTÍGONE

Não será talvez piedade isso entre os mortos?

CRÉON

Mesmo morto, nunca é amigo um inimigo.

ANTÍGONE

Não nasci para o ódio: apenas para o amor.” (497-523)

Esses versos assumiram uma dimensão simbólica única na história da civilização. Escritores e filósofos como Goethe, Hölderlin, Hegel, Brecht, Heidegger, Lacan e Derrida retomaram, em diferentes épocas e contextos, o conflito entre Antígona e Creonte como exemplo vívido do dilema que norteia a busca pela justiça e a vida em sociedade⁴³. A trama foi ainda reconfigurada e adaptada em determinados períodos históricos. Consoante a explicação de Carpeaux, Antígona «anda pelos séculos, sombra comovente, e em tempos de tirania volta ao palco para consolar-nos, fortalecer-nos pelo exemplo»⁴⁴.

Não cabe, evidentemente, neste espaço, nenhuma modalidade de cartografia da recepção e interpretação da obra por esse ou aquele autor. O que importa é ressaltar o imenso fascínio que a narrativa despertou ao longo do tempo – e, principalmente, registrar a dificuldade em extrair uma leitura unívoca acerca do significado da peça.

⁴³ Rosenfield 2006, p. 11-23, 99, 112-115.

⁴⁴ Carpeaux, 1999, p. 652. Prossegue a citação: «da *Antígona* de Robert Garnier, que apareceu entre os horrores da guerra de religião, até a *Antígona* de Anouilh, que foi representada durante a ocupação alemã. Para não falar na *Antígona* de Hasenclever, que sacudiu, em 1917, os últimos dias sangrentos do Kaiser Guilherme, nem da *Antígona* espanhola de Pemán, que poderia servir, em 1946, de advertência ao General Franco» (Carpeaux 1999, p. 652).

Ainda que, num primeiro momento, os trechos reproduzidos pareçam indicar um antagonismo entre a lei dos deuses, eterna, defendida por Antígona e a lei dos homens, efêmera, aplicada por Creonte, o fato é que a situação dramática envolve outros desdobramentos. Na verdade, a tensão entre opostos parece dominar a estrutura de “Antígona”, assim como suas apropriações pelos comentadores.

Uma primeira hipótese seria a dicotomia entre a civilização, vista como produto artificial, construída pelo homem, «o mais portentoso dos milagres» (334) e a natureza, formada pelo mundo dos animais, dos «pássaros volúveis» e das «bestas-feras» (341-342); ou ainda o confronto político, titularizado, por um lado, por Antígona, na defesa da casa dos Labdácidas (a que pertenciam os irmãos mortos) e, por outro, por Creonte, que procura, de toda forma (e com conseqüências trágicas), evitar o casamento de Antígona com seu filho Hémon, para evitar a continuação do reinado da dinastia dos cadmeus, marcada pelo miasma da violência e do incesto. Além disso, é possível verificar na peça o momento de transição da própria religiosidade grega, caracterizada pelo gradativo abandono do culto aos deuses tradicionais e da lembrança das narrativas mitológicas, em favor de um governo da cidade baseado nas escolhas e na razão humanas; também nesta hipótese, Antígona e Creonte representariam os elementos contrários.

E, no que diz respeito ao direito, convém evitar a excessiva simplificação. Ainda que o episódio central da peça, acima invocado, revele, numa primeira leitura, a tensão entre a lei natural e a lei humana, o fato é que as coisas podem ser um pouco mais complexas. A alternativa entre *physis* e *nomos* não é tão bipolarizada e excludente como pode parecer à primeira vista. Como lembrado por Charles Segal, a expressão *nomos* permite uma pluralidade de significados, que vão desde «instituição» (em acepção ampla) até «lei de um Estado», passando por «costume» e «norma universal»⁴⁵. Não se pode associar, portanto, a postura de Antígona à defesa de uma lei eterna, da natureza (*physis*) em contraposição à atitude de Creonte, que seria a emanção do *nomos*, como norma humana, limitada no tempo e no seu alcance.

É possível que ambos os personagens apresentem versões próprias do *nomos* – Antígona, uma norma de caráter privado, ditada pelos deuses subterrâneos, que representariam a justiça (31-32, 80-81, 93-97, 450-459) e

⁴⁵ Segal 1999, p. 168-169.

Creonte, a lei aplicável a toda a pólis, como emanção do poder do governante, que é referendado pelos deuses do Olimpo (162-163, 175-210, 211-214, 480-485). Essa ambigüidade é, na verdade, constitutiva da linguagem da tragédia grega, especialmente na obra de Sófocles. Como diz Vernant, «Na boca de diversas personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum». Nesse contexto, a lei religiosa invocada por Antígona estaria no domínio do *nomos*, e não da *physis*, com a diferença de que, para Creonte, *nomos* seria o decreto promulgado pelo governante. Na síntese de Vernant, «o campo semântico de *nomos* é bastante extenso para cobrir, entre outros, um e outro sentido»⁴⁶.

A tragédia, então, está permeada pela experiência jurídica ateniense⁴⁷. Ela utiliza as narrativas míticas como ponto de partida para a externalização de questões fundamentais da política e do direito. Nesse procedimento, a tragédia reproduz algumas das principais instituições da pólis democrática; como diz Segal, «As suas maiores afinidades são com os tribunais»⁴⁸. O que isso pode significar para a história do direito?

Conclusão: democracia, sociedade e espetáculo

Nunca é demasiado recordar a quase incomunicabilidade entre os mundos antigo e contemporâneo. A experiência da Antiguidade clássica continua a ser marcante, mas não se transmite de modo directo ou mesmo evidente. Na bela acepção de Finley, é correto afirmar que o homem moderno se sente, em relação ao passado grego, como um estrangeiro, «desesperadamente estrangeiro». Não é possível, portanto, «aprender» com o mundo grego, como se a história fosse um repositório de lições. A única perspectiva de estudo da história envolve a idéia de um diálogo, que é problemático, disperso, difuso. Porém, prossegue Finley, quando mais se manifesta a consciência da «quase-inacessibilidade» do passado, mais significativo se torna o diálogo, que se dá «no presente, sobre o presente»⁴⁹.

A partir da criação do gênero trágico, o que a pólis democrática da

⁴⁶ Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 74.

⁴⁷ Por questões de espaço, não serão tratadas aqui outras possibilidades de diálogo entre os institutos do direito ateniense e os temas versados nas tragédias. Porém, algumas interpretações foram propostas, com enorme originalidade. Jean-Pierre Vernant, por exemplo, associa o drama de Édipo com duas práticas sociais de Atenas que têm repercussão no direito – o ostracismo e a expulsão do *pharmakós* (Vernant e Vidal-Naquet 1999, p. 67 e 73-95). Kathrin Rosenfield, por sua vez, encontra na situação de Antígona o instituto do *epiklerado*, que pertencia ao léxico jurídico-político da Atenas clássica (Rosenfield 2006, p. 16, 99, 125).

⁴⁸ Segal 1994, p. 195.

⁴⁹ Finley 1991, p. 1 e 7.

Atenas do século V tem a dizer aos seus interlocutores na contemporaneidade?

Para além de todas as questões políticas, filosóficas, religiosas e morais suscitadas nas narrativas trágicas, o teatro grego se apresenta ao leitor contemporâneo como uma experiência cívica. Para Segal, «a tragédia cria um espírito comunitário, no teatro e na cidade». Nesses dois campos da vida coletiva, prossegue o autor, «os cidadãos-espectadores, embora diferentes, têm consciência da sua unidade (...) [eles] tornam-se espectadores uns dos outros enquanto cidadãos e enquanto espectadores da peça»⁵⁰.

Abordando a relação entre o drama grego e a prática política ateniense, conclui Barthes: «É difícil imaginar instituições mais sólidas, laços mais fortes entre uma sociedade e seu espetáculo». O teatro se apresenta como o local da sociabilidade, da manifestação de uma inédita forma de discussão, deliberação e governo de uma comunidade política: «teatro cívico, teatro da cidade responsável»⁵¹.

Se a experiência grega é, em sua totalidade, inacessível, ela também é irrepetível. Nenhuma postura nostálgica em relação ao «milagre grego» auxiliará na observação dos problemas que assolam a sociedade mundial.

Está disponível, no entanto, a ativação da memória.

Memória como tomada de consciência do passado, como «guardiã do que se pensou sobre coisas e palavras», no dizer de Alcuíno, citando Marco Túlio Cícero⁵². A memória viabiliza a reconstrução, «no presente e sobre o presente», do excepcional momento vivido por uma determinada comunidade política. Com isso, poderá ser útil compreender a radicalidade da experiência coletiva ateniense, a capacidade de exposição pública dos desafios impostos à pólis e, principalmente, as formas de enfrentamento do problema central do direito – a decidibilidade. Se essa tarefa for empreendida, será possível escorar, com os fragmentos da história do direito, as «ruínas», as «imagens fragmentadas» da experiência política e social em nosso tempo⁵³.

⁵⁰ Segal 1994, p. 195.

⁵¹ Barthes 1990, p. 73-74.

⁵² Le Goff 1994, p. 452.

⁵³ T.S. Eliot, *The Waste Land*, I, 22 e V, 441.

Referências bibliográficas

- Almeida, G. e Vieira, T. 1997. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro e Ajax*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, R. 1990 O teatro grego. In. *O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bretone, M. 1998 *História do direito romano*. Trad. Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh. Lisboa: Editorial Estampa.
- Carpeaux, O.M. 1999 Antígona. In. *Ensaaios reunidos, 1942-1978. Volume I*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora e Topbooks.
- Chadwick, John. 1996 A linear B. In: Vv. aa. *Lendo o passado – do cuneiforme ao alfabeto. A história da escrita antiga*. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Edusp e Melhoramentos.
- De Giorgi, R. 2006 *Direito, tempo e memória*. Trad. Guilherme Leite Gonçalves. São Paulo: Quartier Latin.
- Eliot, T.S. s.d. *Selected Poems*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace.
- Finley, M.I. 1998 Política. In: Finley, M.I. (org.). *O legado da Grécia – uma nova avaliação*. Trad. Yvette V. Pinto de Almeida. Brasília: Editora da UnB.
- _____ 1991 *Aspectos da Antigüidade*. Trad. Marcelo Cipolla. São Paulo: Martins Fontes.
- Gilissen, J. 1995 *Introdução histórica ao direito*. 2ª ed. Trad. A.M. Botelho Hespanha e I.M. Macaísta Malheiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Harvey, P. (org.). 1998 *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Knox, B. 2002 *Édipo em Tebas – o herói trágico de Sófocles e o seu tempo*. Trad. Margarida Goldzstyn. São Paulo: Perspectiva.
- Le Goff, J. 1994 *História e memória*. 3ª ed. Trad. Irene Ferreira et. al. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lima Lopes, J.R. 2000 *O direito na história: lições introdutórias*. São Paulo: Max Limonad.
- Luhmann, N. 1990 A posição dos tribunais no sistema jurídico. Trad. Peter Naumann. *Revista da Ajuris*. Nº 49. Porto Alegre, julho de 1990.
- _____ 1999 *El derecho de la sociedad*. Trad. Javier Torres Nafarrate. México. Manuscrito.

O teatro e a História do Direito: a experiência da tragédia grega

- _____ 1994 O enfoque sociológico da teoria e prática do direito. Trad. Cristiano Paixão, Daniela Nicola e Samantha Dobrowolski. *Revista Sequência*. Nº 28. Florianópolis, junho de 1994.
- _____ 1985 *Sociologia do direito II*. Trad. Gustavo Bayer. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Mossé, C. 1997 *Atenas – a história de uma democracia*. Trad. João Batista da Costa. Brasília: Editora da UnB.
- _____ 2004 *Dicionário da Civilização Grega*. Trad. Carlos Ramalhete. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____ 1990 *O processo de Sócrates*. Trad. Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Paixão, C. 2003 Arqueologia de uma distinção – o público e o privado na experiência histórica do direito. In: Oliveira Pereira, C. F. (org.). *O novo direito administrativo brasileiro – o Estado, as agências e o terceiro setor*. Belo Horizonte: Forum.
- _____ 2002 *Modernidade, tempo e direito*. Belo Horizonte: Del Rey.
- Robinson, A. 1999 *The story of writing – alphabets, hieroglyphs & pictograms*. New York: Thames and Hudson.
- Romilly, J. de 1998 *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da UnB.
- Rosenfield, K.H. 2006 Introdução e Comentários e notas. In: Sófocles. *Antígona*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Segal, C. 1994 O ouvinte e o espectador. In: Vernant, J-P. (org.). *O homem grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.
- _____ 1999 *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Vernant, J-P. 2000 *O universo, os deuses, os homens*. 1ª reimpressão. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vernant, J-P e Vidal-Naquet, P. 1999 *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Vv. trad. São Paulo: Perspectiva.
- Vieira, T. 2003. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ 2004. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva.