

## Dossiê

# 1 - A VIOLÊNCIA CONTRA O INOCENTE: A SABEDORIA PRÁTICA NA NARRATIVA DE *HÉCUBA*, DE EURÍPIDES

Brian Kibuka<sup>15</sup>

## RESUMO

A premissa fundamental que pauta este trabalho tem por base a necessidade, quando da análise dos dramas, de se elucidar a questão da relação entre as tragédias e o seu contexto sociocultural mais amplo, estabelecendo criteriosamente os limites de tal relação. As tragédias, encenadas preponderantemente em um festejo cívico – as Grandes Dionisíacas – eram compreendidas como instrumentos por meio dos quais o tragediógrafo, educador da *pólis*, interferia nas questões de interesse dos cidadãos, os quais eram estimulados até mesmo financeiramente a frequentarem o teatro para a celebração religioso-cívica.

O presente artigo tem o objetivo de analisar a questão da violência na tragédia *Hécuba* de Eurípides, a partir da premissa de que o mito nela contido, imbuído de sabedoria prática, permite a discussão dos temas que estão vinculados ao drama em questão, a saber, a justiça e a retribuição. Limita-se, porém, o presente trabalho, na análise da fala de Polidoro, que na primeira cena do prólogo enuncia o enredo da tragédia e descortina para o espectador o enredo e as significações primárias que conduzirão à compreensão do sentido do *mythos* e, por isso, por esta razão, das questões relacionadas à apropriação do bem-viver. O *corpus* teórico adotado, que permitirá tal leitura, é um conjunto de obras de Paul Ricoeur a respeito do mito, da sabedoria prática e da justiça.

---

<sup>15</sup> Professor Substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro de Grupo de Pesquisa da Universidade de Coimbra, Membro de Grupo de Pesquisa da Universidade Federal Fluminense e Colaborador da Sociedade Psicanalítica de Orientação Contemporânea Brasileira.

A premissa fundamental que pauta este trabalho tem por base a necessidade, quando da análise dos dramas, de se elucidar a questão da relação entre as tragédias e o seu contexto sociocultural mais amplo, estabelecendo criteriosamente os limites de tal relação. As tragédias, encenadas preponderantemente em um festejo cívico – as Grandes Dionisíacas – eram compreendidas como instrumentos por meio dos quais o tragediógrafo, educador da *pólis*, interferia nas questões de interesse dos cidadãos, os quais eram estimulados até mesmo financeiramente a frequentarem o teatro para a celebração religioso-cívica. Ou seja, os dramas trágicos não são textos neutros em relação às suas referências e alusões ao contexto de enunciação e *performance*, mas estão inseridos em uma situação na qual o espaço e o tempo eram demarcados de forma a constituir o momento oportuno de exercício da civilidade, construção da ideologia do Império e o fortalecimento da identidade e dos códigos de pertença à *pólis*.

Segundo Goldhill, “a tragédia é encenada no território do outro – outros lugares, outros tempos, outros povos”.<sup>16</sup> Sendo assim, ela pertence, em um primeiro momento, ao domínio do distinto, do dessemelhante, ao colocar em cena aspectos típicos da realidade distanciada pelo tempo ou pela cultura.<sup>17</sup> Disso surge o primeiro problema da pesquisa, relacionado à viabilidade histórica da consideração das tragédias como fontes para uma história social.

A tragédia não serve, na sociedade ateniense, como mero espetáculo com vistas a entreter as populações com a representação dos mitos do passado. Há um elemento reflexivo fundamental nas tragédias, colocado em destaque devido à força da

---

<sup>16</sup> GOLDHILL, Simon. Amor, Sexo e Tragédia: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

<sup>17</sup> Cabe afirmar aqui que, via de regra, as tragédias dizem respeito aos mitos homéricos, seja da *Ilíada*, *Odisseia* ou dos Ciclos Épicos. Porém, cabe afirmar que eventualmente eram encenados temas contemporâneos, como Ésquilo com a peça *Os Persas*. Nesse caso, porém, continua o regime de alteridade por ser a história narrada a partir de atores que interpretam a guerra a partir dos personagens persas.

dramatização sobre a sociedade que afluía para assistir aos espetáculos.<sup>18</sup> Tal força torna o poeta que compõe um personagem social dotado de importância, alguém que pela elocução trágica assume um papel social que o eleva ao *status* de educador da *pólis*.<sup>19</sup> Logo, passa-se em seguida a tratar das relações entre o contexto e o drama euripídico, visto que tais relações descortinam tanto a situação de enunciação e *performance*, quanto às peculiaridades do poeta e o caráter artístico de sua produção.

O material mais frequente das encenações do drama grego, inclusive de Eurípides, é de natureza mítica, através do qual a moralidade, conduta, os deveres e valores sociais eram impingidos, com destaque aos perigos da desmedida e ao necessário exercício da virtude. Conforme afirma Finley:

"O mito era o grande mestre dos gregos em todas as questões do espírito. Com ele, aprendiam moralidade e conduta: as virtudes da nobreza e o inestimável significado ou ameaça da *hybris*; e ainda sobre a raça, cultura e, até mesmo, política."<sup>20</sup>

Até mesmo a compreensão dos elementos que diferenciavam os atenienses e espartanos era entendida nos termos da liberdade de educar dada aos tragediógrafos de emitirem, através dos mitos encenados, sua reflexão quanto aos destinos da cidade-Estado. Segundo Tucídides, Péricles afirma ser Atenas distinta de Esparta devido à liberdade, dada aos cidadãos, de “conhecer ou ver qualquer coisa... a não ser que isso constitua uma ajuda ao inimigo.”<sup>21</sup> Sendo assim, a liberdade, compreendida por Péricles,

---

<sup>18</sup> SEGAL, C. “O ouvinte e o espectador”. IN: VERNANT, J-P. O Homem Grego. Lisboa: Presença, 1994. p. 195.

<sup>19</sup> Por exemplo, o O discurso fúnebre de Péricles louva o teatro-educação da *pólis*, afirmando a sua importância para a formação dos cidadãos. Ver: SEGAL, C. *ibidem*, p. 186).

<sup>20</sup> FINLEY. Moses. (org) Mito memória e História. In: *Uso e abuso da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 06.

<sup>21</sup> TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: UnB, 1986. II,39.1

consistia na existência de um espaço público de educação cívica de forma tal “que toda a pólis fosse um exemplo de educação para a Grécia.”<sup>22</sup>

O papel do teatro na sociedade grega, mais especificamente das tragédias, torna-se fontes importantes de interação social. E isto porque nas tragédias o contexto social que as compreende não se encontra em sua margem, nem está justaposto ao texto, e nem ao menos é subjacente ao que é encenado, pois, como afirma Vernant, a tragédia é:

“[...] instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem assembleias ou os tribunais populares, em espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado e julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro.”<sup>23</sup>

Logo, a tragédia torna-se um documento privilegiado para análise da sociedade ateniense, torna-se uma fonte histórica importante. O texto das tragédias, mesmo que despojados de grande parte dos elementos próprios da sua encenação ou dos dados mais específicos da sua recepção pelos espectadores, é um testemunho dos conflitos internos da pólis, extrato significativo de onde pode ser inferida não apenas as representações feitas pelo artista dos dados abstratos do passado mítico, mas aspectos da realidade histórica, submetida de modo por vezes sutil a “debates, contradições e questionamentos que surgem desses autores pela abstração que fazem”.<sup>24</sup> Então, a voz do que cria tragédias é também agente polífono da realidade histórica, voz que ressoa a transmutação de tal realidade sob os olhos da plateia, permitindo que os valores sociais sejam afirmados, negados e/ou questionados “entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar”.<sup>25</sup> Tal lugar é

---

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, II,44.1.

<sup>23</sup> VERNANT, J-P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 10.

<sup>24</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 36.

<sup>25</sup> MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 28.

artístico, mas também político. A tragédia não é, portanto, mera expressão do real circundante, mas é a evidência significativa de tal real, lugar de investigação das mais variadas vivências sociais e, conseqüentemente, históricas.

Outra questão do contexto que tangencia a tragédia *Hécuba* de Eurípides está ligada ao imaginário grego consoante à guerra no período dos conflitos entre Atenas e Esparta. O drama euripídico no período da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) é destacado na aqui por proporcionar significativo material, através do qual é possível observar a guerra e principalmente as suas implicações como temas fundamentais na encenação das peças. Tal se dá pelos códigos culturais comuns, imbuídos de relevância cívica e religiosa, existentes entre poeta, encenador, coreutas, juízes, espectadores; entre os cidadãos atenienses e os estrangeiros que compareciam ao teatro no período das festividades.<sup>26</sup> Mais especificamente, é estreita a relação entre as questões relacionadas à guerra e a maior parte das dezoito peças disponíveis do drama euripídico. Sete peças de Eurípides podem consideradas como pertencentes a esse período, podendo também ser datadas com maior exatidão: *Medeia* (431 a.C.); *Hipólito* (428 a.C.); *Troianas* (415 a.C.), *Helena* (412 a.C.); *Orestes* (408 a.C.); *Bacantes* (405 a.C.) e *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.).<sup>27</sup>

Das peças supracitadas, *Troianas* é a que trata diretamente do contexto da guerra para vencedores e vencidos ao retratar os sofrimentos das mulheres dos troianos derrotados, e dos vencedores aqueus. Também correspondem ao período delimitado as peças cuja datação é duvidosa, mas têm por tema central a guerra: *Hécuba*, encenada por

---

<sup>26</sup> As representações teatrais eram encenadas nas festas a Dioniso, sendo parte dos muitos festejos cívico-religiosos que mobilizavam Atenas. As festas eram cinco: as Osofórias, que ocorriam na segunda quinzena de outubro; as Dionisíacas rurais, que eram realizadas entre os meses de dezembro e janeiro; as Leneias, que eram realizadas entre os meses de janeiro e fevereiro; as Antestérias, que eram realizadas entre os meses de fevereiro e março; e as Dionisíacas urbanas, que eram realizadas entre os meses de março e abril. E a importância da tragédia nessas festas, que ocupavam a cidade durante a metade do ano, estava em constituir-se um espaço de interação social, de debate e de entretenimento. Ver: SOMMESTEIN, *Greek Drama and Dramatists*. New York: Routledge, 2002. p. 6-7.

<sup>27</sup> MCLEISH, Kenneth. *A Guide to Greek Theatre and Drama*. London: Methuen, 2003. p. 106.

volta de 424 a.C., abordando tema semelhante ao da peça *Troianas*: as angústias de Hécuba, rainha tornada escrava por causa da derrota dos troianos na guerra; e *Suplicantes* (424 a 420 a.C.), que tem por tema a guerra entre Atenas, governada pelo rei mítico Teseu, e Tebas.

A peça que faz parte desta investigação, *Hécuba*, é pertencente ao primeiro período da guerra, que se inicia em 431 a. C. e termina na Paz de Nícias (421 a.C.). No segundo período da guerra, iniciado na expedição à Sicília em 415 a. C, Eurípides apresenta ao público a peça *Troianas*. Nessas duas peças relacionadas à temática da guerra, é marcante a utilização de personagens femininas, geralmente acometidas por desastres pessoais em decorrência do estender-se de conflitos que já não se sabe mais por que começaram. Nisso se dá a grande distinção de Eurípides em relação aos tragediógrafos que o precederam: ele parece ter escolhido histórias particulares considerados mitos menores de regiões remotas, ou partes menos destacadas de mitos mais conhecidos, para ter uma oportunidade de mostrar os personagens fortes em suas mulheres, a fim de discutir os dilemas políticos, morais e éticos. Com exceção de Rhesus e Ciclope, suas peças não tratam das histórias que serviram de base para o enredo. Elas, na verdade, usam o mito para discutir acerca do caráter humano das divindades,<sup>28</sup> do heroísmo,<sup>29</sup> do amor humano<sup>30</sup> e da guerra.<sup>31</sup>

Em *Hécuba*, o que se apresenta é uma peça sobre o tema da guerra e de seus desdobramentos, com menções de conflitos relacionados com os problemas da *pólis*. Tais conflitos sofreram oposição no drama euripídiano mediante o recurso à encenação da situação das mulheres escravizadas devido aos males decorrentes dos conflitos, os quais

---

<sup>28</sup> *Bacantes, Hércules, Íon e Medeia.*

<sup>29</sup> *Helena, Os Filhos de Hércules, Medeia e Suplicantes.*

<sup>30</sup> *Alceste, Electra, Helena, Os Filhos de Hércules, Hipólito e As Fenícias.*

<sup>31</sup> *Hécuba, Fenícias, Suplicantes e Troianas.*

perduram após o seu término, tanto para vencidos, quanto para vencedores. O patético entranha-se com as questões políticas, formando um conjunto que exprime o objetivo do poeta: revelar que a desmedida é despertada devido à ausência de reflexão quanto às consequências dos atos cometidos em uma situação de conflito entre gregos.<sup>32</sup>

Além dos aspectos relacionados ao contexto mais próximo, urge destacar também que é evidente que os códigos culturais estão presentes nas caracterizações, no vestuário, no gestual, na composição das máscaras, na língua e na linguagem adotada na tragédia grega – mas também é preciso ressaltar que tais códigos também permeiam os temas, os motivos, os discursos, os agônes e outros elementos que configuram o drama trágico. Porém, por outro lado, as tragédias também são, em maior ou menor grau e, via de regra, principalmente, produções artísticas, cujas particularidades refletem uma dinâmica interna e outros condicionamentos relacionados ao autor e aos próprios modos, formas e critérios temáticos do gênero, ao mesmo tempo em que tais dramas contêm particularidades que as caracterizam como obras de autores distintos, cuja criação é diversificada em relação às peças escritas pelo mesmo autor, porém ainda mais quando comparados autores distintos.

Os critérios temáticos empregados em sua feitura e *performance* também não são aleatórios, tornando mais difícil ainda a tarefa de articular em um mesmo texto trágico as referências ao contexto – o qual permite a apropriação do texto trágico pelo pesquisador para que tal sirva de documentação textual, que informa indiretamente a respeito da Atenas Clássica. O mesmo se diz a respeito do caráter artístico do drama grego, o qual se torna preponderante quando o texto trágico é observado a partir de sua natureza composicional e são inferidos neste os aspectos de sua *performance* – ou seja, são aferidos os aspectos relacionados à possibilidade de se destacar de forma suficientemente criteriosa os materiais de filiações diversas, os quais estão imbricados no texto trágico. É

---

<sup>32</sup> Em *Andrômaca*, por exemplo, cita-se a dor causada pela guerra até para os vencedores (vv. 650 ss).

tal o problema que é o ponto de investigação que motiva este trabalho, em nosso afã de relacionar o texto dramático, cultura e sociedade ateniense.

Quando observada a produção do tragediógrafo Eurípides, as questões aprofundam-se por conta das peculiaridades da produção dramática euripidiana. “Mais trágico dos trágicos”, nas palavras de Aristóteles, Eurípides opta por se apropriar, como era praxe na tradição das tragédias, de *mythoi* dos ciclos épicos troiano e tebano para servirem de base para os seus próprios enredos. Porém, distintamente de Ésquilo e Sófocles, Eurípides colocou em cena personagens cuja condição desprivilegiada e frágil trazia a lume o patético de sua própria condição, a qual se via cada vez mais sujeita aos reveses que a conduzem à ação trágica. A comparação com os demais trágicos revela ser Eurípides um autor que conhecia a tradição dos que o antecederam, mas acima de tudo conhecia a disposição em romper propositalmente com tal tradição. Porém, o tratamento das inovações euripidianas ao teatro não tangencia o cerne da questão que interessa ao presente trabalho: a possibilidade de tornar o texto euripidiano fonte e ponto de observação para a reconstituição do contexto mais amplo de sua enunciação. Para tanto, um caminho viável é o reconhecimento das matérias míticas do drama euripidiano, a constatação das inovações e mudanças de tónus em tais mitos e a recepção da matéria própria de Eurípides, ou mesmo a matéria de Eurípides em que os códigos linguísticos, culturais e sociais correspondem, em matéria de recepção, às questões que provocam nos espectadores vinculações e permitem inferências.

Para tal reconhecimento, a observação dos grupos textuais de naturezas diversas e o reconhecimento das aproximações e distanciamentos entre os tais servem ao propósito de constatar entre os tais um número considerável de matérias comuns, as quais serviam de base para a atestação de temas, motivos e questões prementes na *pólis* ateniense que provocam em vários gêneros distintos, certa uniformidade no tratamento das questões. Sendo assim, as fontes pertencentes a um contexto mais amplo contêm códigos que as

aproximam dos temas e questões da cidade não apenas a partir de sua visão particular dos mesmos ou dos dados do enredo. Portanto, este trabalho visa, a partir de um episódio da tragédia *Hécuba* – a fala de Polidoro-, tratar da temática do sofrimento na guerra e da justiça. A tragédias em questão tem seu enredo ligado aos sofrimentos decorrentes dos conflitos, os quais, ainda que finalizados, perduram em seus efeitos sobre vencedores e vencidos, tornando-se assim perenes. A escravização, o excesso e a barbarização une vencedores e vencidos, porém com grande prejuízo às escravas mulheres, no caso da tragédia *Hécuba*.

Segundo Ricoeur, a discussão a respeito do ser e, por extensão, das questões humanas, passa necessariamente por “comprender mejor al hombre y el vínculo entre el ser del hombre y el ser de todos los entes.”<sup>33</sup> Sendo assim, interpretar a realidade existencial é um ato necessário à convivência coletiva. Porém tal convivência já se dá em nível prático, e as relações e correlações entre os entes são reassumidos pelo homem no trabalho, na arte, na narrativa. Sendo assim, a interpretação de tais narrativas, através do que Ricoeur denomina “distanciamento fundamental”,<sup>34</sup> permite explicar e acessar soluções para os dilemas e demandas da trajetória vivencial. Portanto, a memória do ser humano relacionada às representações, idealidades e normas utilizadas para movê-lo em um mundo ao mesmo tempo dado e interpretado, deixa seu registro experiencial na narrativa, que deve ser devidamente explicada e compreendida para então servir ao propósito de pensar não apenas o ser,<sup>35</sup> mas as relações entre seres. Logo, o enfoque está

---

<sup>33</sup> Paul Ricoeur, ‘La simbólica de mal’, p.330

<sup>34</sup> *TA*, 110.

<sup>35</sup> « Dès que nous commençons à penser, nous découvrons que nous vivons déjà dans et par le moyen de « mondes » de représentations, d'idéalités, de normes. En ce sens nous nous mouvons dans deux mondes *le* monde prédonné, qui est la limite et le sol de l'autre, et *un* monde de symboles et de règles, dans la grille duquel le monde a déjà été interprété quand nous commençons à penser » [“Desde que nós começamos a pensar, nós descobrimos que nós vivemos já no meio de um “mundo” de representações, de idealidades, de normas. Neste sentido nós nos movemos em dois mundos, o mundo de antemão dado, que é o limite e a

na apropriação das narrativas e explicação das mesmas, já que “explicar mais é compreender melhor.”<sup>36</sup>

Para Ricoeur, “o texto é o paradigma da distância na comunicação,”<sup>37</sup> distanciamento este que permite que as narrativas escritas sejam apropriadas pelo leitor, considerado por Ricoeur um “um intérprete de um texto, que é uma preposição do mundo, o projeto de um mundo que eu posso habitar e onde eu posso projetar minhas possibilidades mais próprias.”<sup>38</sup>

No caso da análise da tragédia em questão, urge verificar que Eurípides se apropria, em um dado período, de narrativas míticas, e as modifica para adaptá-las ao contexto da enunciação, o que gerará a opacidade que, no pensamento de Ricoeur, longe de ocultar os códigos culturais, torna possível a sua produção.<sup>39</sup>

Mesmo que o drama euripídiano seja alusivo a um mundo ficcional – e de fato o é – há imbricadas nas mensagens e dinâmicas performativas do texto trágico de *Hécuba* que faz o que Ricoeur chama de “laboratório de formas”,<sup>40</sup> lugar onde, em um estado de não-

---

base do outro, e um mundo de símbolos e de regras, no limite daquele mundo que já é interpretado quando nós começamos a pensar.”] (*AP*, 295).

<sup>36</sup> « Expliquer plus, c'est comprendre mieux » (*TA*, 22).

<sup>37</sup> « Le texte est le paradigme de la distanciation dans la communication » (*TA*, 114).

<sup>38</sup> Et cette distanciation justement permet une appropriation par le lecteur : « Ce qui est à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres } (*TA*, 115).

<sup>39</sup> ... ] Or il paraît bien que la non-transparence de nos codes culturels soit une condition de la production de messages sociaux” [“Parece certo que a não-transparência dos nossos códigos culturais são uma condição da produção de mensagens sociais”.]. RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 1, L'homme faillible*, Aubier, 1960. p.309.

<sup>40</sup> “Le monde de la fiction est un laboratoire de formes dans lequel nous essayons des configurations possibles de l'action pour en éprouver la consistance et la plausibilité. Cette expérimentation avec les paradigmes relève de ce que nous appelions plus haut l'imagination productrice.” [“O mundo da ficção é um laboratório de formas nas quais nossas tentativas de configurações possíveis da ação para por à prova a consistência e a plausibilidade”] RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 1, L'homme faillible*, Aubier, 1960. p. 17.

engajamento, o leitor experimenta “ideias novas, valores novos, maneiras novas de ser no mundo”.<sup>41</sup>

A questão de partida do texto da *Hécuba* de Eurípides é o conflito. A peça apresenta o conflito de Polidoro com Polimestor, seu hospedeiro; de Aquiles com os guerreiros aqueus; de Hécuba com Ulisses; de Hécuba com Agamêmnon; e, por fim, de Hécuba com Polimestor. Tal tema é tratado por Paul Ricoeur, que o chama de “desproporção”, sendo “o conflito... a constituição mais originária do homem”, de onde se traduz a dualidade, ou melhor, a “desproporção” interna – aquela de um ser se faz de uma vez por todas “maior e menor que si mesmo”.<sup>42</sup> Tal desproporção é que permite surgir na tragédia o tema da justiça, entendida num sentido semelhante ao de Ricoeur: vista como virtude válida, cumpre o papel de “orientar a ação humana em direção a um cumprimento, uma perfeição, na qual a noção popular de bondade dá uma ideia bem próxima”.<sup>43</sup> Ou, nas palavras de Hécuba, a protagonista da peça, é aquilo que submete até as divindades, pois é fundamentado no que é o certo a se fazer, conformando e igualando servos, senhores e deuses.<sup>44</sup> E Eurípides faz do seu drama uma construção em torno de discursos a respeito do que é justo e das rupturas da justiça, tornando seu texto um testemunho de densidade metafórica, onde tudo o que se diz “libera o poder de certas ficções de redescrever a realidade”,<sup>45</sup> ao mesmo tempo em que foca no problema do mal,

---

<sup>41</sup> “un libre jeu avec des possibilités, dans un état de non-engagement à l'égard du monde de la perception ou de l'action. C'est dans cet état de non-engagement que nous essayons des idées nouvelles, des valeurs nouvelles, des manières nouvelles d'être au monde.” RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 1, L'homme faillible*, Aubier, 1960. p. 220.

<sup>42</sup> « Le conflit tient à la constitution la plus originaire de l'homme », dont il traduit la dualité ou, mieux, la « disproportion » interne - celle d'un être à la fois « plus grand et plus petit que lui-même » (HF, 148, 22).

<sup>43</sup> “tenir la justice pour une vertu [ ... ] c'est admettre qu'elle contribue à orienter l'action humaine vers un accomplissement, une perfection, dont la notion populaire de bonheur donne une idée approchée” (LI, 178)

<sup>44</sup> Eur., *Hec.*, 798-806.

<sup>45</sup> « la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité » (MV, 11).

inerente aos assassinios envolvendo motivos torpes que permeiam toda a peça. Assim sendo, é o mal o assunto articulador fundamental, que exige uma reflexão mais apropriada do que seja preciso mudar mediante o recurso ao mito – pois é ao mito que Eurípides recorre para romper com ele e com o mal inerente ao lugar de exposição. E então, a mola trágica apenas se tensiona quando se observa que, consciente e inconscientemente, “o mal é o lugar de nascimento do problema hermenêutico”.<sup>46</sup>

A peça *Hécuba*, portanto, ao tratar dos casos de violação – da hospitalidade, do direito à vida, da condição mínima até mesmo para os escravos – quando assim o faz, a tragédia está tratando do mal, daquilo que, nas palavras de Ricoeur, “é o que é e não o que deveria ser, contudo nós não poderíamos dizer por que ela é”.<sup>47</sup> Então, o sofrimento de *Hécuba*, protagonista, o suplício de seus filhos e a sua condição vexatória, destituída de marido, filhos homens e filhas mulheres casadas aguça na plateia o senso de justiça. O fato de a tragédia ser encenada em um período de conflito bélico, em que os excessos foram constantemente cometidos contra aquilo que se imaginava razoável, manifesta que “o senso de injustiça não é nada mais que somente mais pungente, mais perspicaz que o senso da justiça, porque a justiça é mais frequente que a falha e a injustiça que reina, e os homens tem uma visão mais clara que deficiente sobre as relações humanas que da maneira correta de organizar”.<sup>48</sup>

O desfecho da tragédia é a opção da protagonista pela vingança contra o assassino de seu filho Polidoro, que é o interlocutor no prólogo. A condição de escrava e a perda de toda e qualquer possibilidade de felicidade culminou na vingança extrema de Hécuba, cuja

---

<sup>46</sup> « le mal est le lieu de naissance du problème herméneutique» (CI, 313).

<sup>47</sup> “Le mal, c'est ce qui est et ne devrait pas être, mais dont nous ne pouvons pas dire pourquoi cela est” (« Le scandale du mal », *Esprit*, nO 140-141, 1988, p. 62).

<sup>48</sup> “le sens de l'injustice n'est pas seulement plus poignant, mais plus perspicace que le sens de la justice; car la justice est plus souvent ce qui manque et l'injustice ce qui règne, et les hommes ont une vision plus claire de ce qui manque aux relations humaines que de la manière droite de les organiser.” RICOEUR, Paul. *Lectures 1, Autour du politique*, Seuil, 1991. p. 177.

dimensão é de irracionalidade, mas é um fenômeno humano recorrente, já que, segundo Ricoeur, também é típico do humano e, portanto, das narrativas, “situações de estresse, onde a escolha não está mais entre o bem e o mal, mas entre o mal e o pior.”<sup>49</sup> E a questão central em *Hécuba* é a escolha do mal que se faz eventualmente o pior, chocando a plateia deste drama que, na verdade, é uma grande metáfora da violência cometida pelos próprios expectadores no âmbito da Guerra do Peloponeso. Hécuba escolhe, em retribuição à morte da sua filha Políxena e de seu filho Polidoro - supliciados por causa de honrarias vis e por causa do dinheiro, respectivamente, matar os dois filhos de Polimestor e fixar para sempre tal ato em sua memória cegando-o imediatamente após ver seus filhos sendo assassinados. Em uma narrativa que, como foi demonstrado acima, o autor escreve um enredo “destinado a fundar todas as formas de ação e de pensamento pelos quais o homem compreende a si mesmo em seu mundo”,<sup>50</sup> é necessário entender que mundo é esse, em que se concebe a escalada da violência. Eurípides mostra não só a violência, mas aponta qual é aquela justificável. Porém, entre Eurípides e Ricoeur, um hiato se estabelece: este último, ao contrário daquele, se não é optante da perspectiva mais realista, estabelece um caminho e um alvo para que se busque “opor-se a violência e o dom”, que permite formular a “equação final do reconhecimento e da gratidão”.<sup>51</sup>

## ANEXO – TRADUÇÃO DA PRIMEIRA CENA

ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ ΕΙΔΩΛΟΝ		Fantasma de Polidoro
Verso	Texto Grego	Tradução

<sup>49</sup> «situations de détresse, où le choix n'est pas entre le bon et le mauvais, mais entre le mauvais et le pire}} (RF, 81).

<sup>50</sup> “destiné à fonder toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde” RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 2, La symbolique du mal*, Aubier, 1960. p. 168-169).

<sup>51</sup> On peut opposer cependant, aux violences allumées par la lutte pour la reconnaissance, l'exception généreuse du don. Elle permet de formuler « l'équation finale de la reconnaissance et de la gratitude» (PR, 11).

1.	Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας	Chego, depois de deixar a região subterrânea dos mortos e as portas da escuridão,
2.	λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ὄικισται θεῶν,	onde Hades habita em separado dos deuses,
3.	Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς γεγῶς τῆς Κισσέως	Polidoro, filho nascido de Hécuba de Kisseus
4.	Πριάμου τε πατρός, ὅς μ', ἐπεὶ Φρυγῶν πόλιν	e de meu pai Príamo, o qual a mim, quando houve o perigo de que a cidade dos frígios
5.	κίνδυνος ἔσχε δορὶ πεσεῖν Ἑλληνικῶι,	caísse pela lança Helena,
6.	δείσας ὑπεξέπεμψε Τρωϊκῆς χθονός	ao temer isso, enviou sob sigilo da terra troiana
7.	Πολυμήστορος πρὸς δῶμα Θρηκίου ξένου,	para a casa de Polimestor, hóspede trácio,
8.	ὅς τήνδ' ἀρίστην Χερσονησίαν πλάκα	que esta excelente planície queronesa
9.	σπείρει, φίλιππον λαὸν εὐθύνων δορί.	semeia, governando o povo amigo de cavalos através da lança.
10.	πολὺν δὲ σὺν ἐμοὶ χρυσὸν ἐκπέμπει λάθραι	Secretamente envia muito ouro comigo
11.	πατήρ, ἴν', εἴ ποτ' Ἴλίου τείχη πέσοι,	o pai, para que, se por uma razão qualquer de Troia o muro possa cair,
12.	τοῖς ζῶσιν εἴη παισὶ μὴ σπάνις βίου.	não houvesse carência de sustento para os filhos que estão vivos.
13.	νεώτατος δ' ἦ Πριαμιδῶν, ὃ καὶ με γῆς	[Eu] era o mais jovem dentre os priamidas, pelo que da terra me
14.	ὑπεξέπεμψεν: οὔτε γὰρ φέρειν ὄπλα	retirou secretamente: pois nem o carregar dos cascos dos cavalos
15.	οὔτ' ἔγχος οἴός τ' ἦ νέωι βραχίονι.	nem a lança [eu] era capaz por causa do jovem braço.
16.	ἕως μὲν οὖν γῆς ὄρθ' ἔκειθ' ὀρίσματα	Enquanto então da terra firmes permaneciam os muros
17.	πύργοι τ' ἄθραυστοὶ Τρωϊκῆς ἦσαν χθονός	e estavam intactas as defesas de Troia
18.	Ἔκτωρ τ' ἀδελφὸς οὐμὸς εὐτύχει δορί,	e Heitor, meu irmão, prosperava por meio da lança

19.	καλῶς παρ' ἀνδρὶ Θρηκὶ πατρῴϊοι ξένωι	favoravelmente junto ao homem trácios, hóspede fraterno,
20.	τροφαῖσιν ὥς τις πτόρθος ἠὺξόμην τάλας:	por causa dos alimentos, como um ramo eu me desenvolvia, desgraçado:
21.	ἐπεὶ δὲ Τροία θ' Ἑκτορός τ' ἀπόλλυται	quando Troia e Heitor pereceram,
22.	ψυχὴ πατρία θ' ἐστία κατεσκάφη	e o lar paterno minou-se,
23.	αὐτὸς τε βωμῶι πρὸς θεοδμήτῳ πίτνει	e ele caiu junto a um altar consagrado
24.	σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς ἐκ μιαιφόνου,	após ter sido morto pelo homicida filho de Aquiles,
25.	κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν	assassina-me por causa do ouro o desgraçado
26.	ξένος πατρίοις καὶ κτανὸν ἐς οἶδμ' ἀλὸς	hospede paterno e matando-me, na onda do mar
27.	μεθῆχ', ἴν' αὐτὸς χρυσοῦ ἐν δόμοις ἔχηι.	lançou-me, a fim de que possuísse o ouro nas moradas.
28.	κεῖμαι δ' ἐπ' ἀκταῖς, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλωι,	Jazo sobre as margens, outra vez no agito do mar,
29.	πολλοῖς διαύλοισι κυμάτων φορούμενος,	sendo levado para lá e para cá pelas muitas idas e vindas das ondas,
30.	ἄκλαυτος ἄταφος: νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης	sem choro fúnebre, insepulto: agora por isso sobre a mãe querida
31.	Ἐκάβης αἰσσω, σῶμ' ἐρημώσας ἐμόν,	Hécuba, movo-me, após ter deixado meu corpo,
32.	τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος,	há dois dias mantenho-me suspenso
33.	ὅσονπερ ἐν γῆι τῆιδε Χερσονησίαι	por tanto tempo quanto, nesta tão grande terra queronesa,
34.	μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.	minha mãe miserável de Tróia chega.
35.	πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἥσυχοι	Os calmos aqueus, estando retidas todas as naus,
36.	θάσσοις ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός.	estavam sentados na fronteira da patria trácia.
37.	ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεῖς	Pois o filho de Peleu, sobre a tumba aparecido,

38.	κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,	Aquiles, reteve todo o exército grego
39.	πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην:	o qual dirigia para a casa o marítimo navio:
40.	αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην	[ele] pede à minha irmã Polixena
41.	τύμβωι φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.	que aceite o sacrifício amigável e o presente sobre a tumba.
42.	καὶ τεύξεται τοῦδ' οὐδ' ἀδώρητος φίλων	E se fará desta maneira, o sacrifício amigável
43.	ἔσται πρὸς ἀνδρῶν: ἡ πεπρωμένη δ' ἄγει	será pelos homens: a que marca pelo destino, vai
44.	θανεῖν ἀδελφὴν τῶιδ' ἐμὴν ἐν ἡματι.	matar a minha irmã nesse dia.
45.	δυοῖν δὲ παῖδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται	A mãe contemplará dois cadáveres de dois filhos,
46.	μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.	Do meu e da miserável jovem.
47.	φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχω,	Pois aparecerei, para que obtenha resoluto a sepultura,
48.	δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίωι.	por parte dos pés da escrava.
49.	τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξηιτησάμην	Pois eu reclamei aos que dominam nos infernos
50.	τύμβου κυρήσαι κάς χέρας μητρὸς πεσεῖν.	túmulo receber e às mãos da mãe cair.
51.	τοῦμόν μὲν οὖν ὅσονπερ ἤθελον τυχεῖν	Portanto, tudo o que desejava obter
52.	ἔσται: γεραιᾶι δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι	o que me concerne terá: para longe da anciã Hécuba retirar-me-ei:
53.	Ἐκάβη: περᾶι γὰρ ἡδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα	pois esta passa sob a cabana
54.	Ἀγαμέμνονος, φάντασμα δειμαίνουσ' ἐμόν. φεῦ:	de Agamênom, temendo o meu fantasma. Ai:
55.	ὦ μήτηρ, ἦτις ἐκ τυραννικῶν δόμων	ó mãe, de uma casa tirânica
56.	δούλειον ἡμαρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς	o dia vê da servidão, como sofres tão grande mal

57.	ὅσονπερ εἶ ποτ': ἀντισηκώσας δέ σε	conforme a fortuna anterior condenando-te
58.	φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιθ' εὐπραξίας.	destrói-te algum dos deuses da pregressa felicidade.

## REFERÊNCIAS

- RICOEUR, Paul. *A Autrement, lecture d'Autrement qu'être d'Emmanuel Lévinas*, PUF, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A l'école de la phénoménologie*, Vrin, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Amour et Justice*, Tübingen, Mohr, 1990.
- \_\_\_\_\_. *De l'interprétation, essai sur Freud*, Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Du texte à l'action*, Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Essence et substance chez Platon et Aristote*, polycopié de cours repris par Sedes, 1954, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Seuil, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Histoire et Vérité*, Seuil, 1955, 1964
- \_\_\_\_\_. *Idées directrices pour une phénoménologie*, E. Husserl, traduction et présentation, Gallimard, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Idéologie et Utopie* (reprise d'un ouvrage paru en anglais en 1986), Seuil-poche, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (avec M. Dufrenne), Seuil, 1947.
- \_\_\_\_\_. *La critique et la conviction* (entretiens), Calmann-Levy, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La métaphore vive*, Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *La nature et la règle, ce qui nous fait penser* (avec J.-P. Changeux), O. Jacob, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Le conflit des interprétations*, Seuil, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Le juste 2*, Esprit, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le juste*, Esprit, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Lecture 3, Aux frontières de la philosophie*, Seuil, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Lectures 1, Autour du politique*, Seuil, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Lectures 2, La contrée des philosophes*, Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mémoire, Histoire, Oubli*, Seuil, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Parcours de la reconnaissance*, Seuil, 2004. -90
- \_\_\_\_\_. *Penser la Bible* (avec A. LaCocque), Seuil, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie de la volonté 1, Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 1, L'homme faillible*, Aubier, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 2, La symbolique du mal*, Aubier, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Réflexion faite*, Esprit, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit*, t.1, L'intrigue et le récit historique, Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit*, t.2, La configuration du temps dans le récit de fiction, Seuil, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit*, t.3, Le temps raconté, Seuil, 1985.

## REFERÊNCIAS SOBRE A HÉCUBA DE EURÍPIDES

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 26<sup>e</sup> éd., 1963.

- BOWRA, C. M. *La literatura griega*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1933 (1958). p. 88.
- EASTERLING, E. A. Form and Performance. In: EASTERLING, E. A. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 (2005). p. 151-177.
- FINLEY, Moses. (org) Mito memória e História. In: *Uso e abuso da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 06.
- GOLDHILL, Simon. Amor, Sexo e Tragédia: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- GOODWIN, W.W. *A Greek Grammar*. London: MacMillan, 1894.
- GREGORY, Justina. *Hecuba: introduction, text, and commentary*. Atlanta: American Philological Association, 1999.
- PAGE, T. E.; CAPP, D. E.; ROSE, W. H. D. (eds.). Euripides. v. III. New York: Putnam Son's, 1929.
- GRUBE, G. M. A. *The Drama of Euripides*. Londres: Methuen & Co., 1941. p. 68-69.
- HORTA, G.N.B.P. *Os gregos e seu idioma*, 2 v. Rio de Janeiro: Di Giorgio, 1983 (1º tomo, 3ª ed.) e 1979 (2º tomo).
- LIDDEL, H.G. & SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon* Revised and augmented by H.S. Jones and R. McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 28.
- MCLEISH, Kenneth. *A Guide to Greek Theatre and Drama*. London: Methuen, 2003. p. 106.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. Alceste, de Eurípides: o prólogo (1-76). *Humanitas*, v. LX, 2008. p.92.
- SEAFORD, Problematic Reciprocity in Greek Tragedy. In: GILL, Christopher; POSTLETHWAITE, Norman; SEAFORD, Richard. *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 53.

SEAFORD, Problematic Reciprocity in Greek Tragedy. In: GILL, Christopher; POSTLETHWAITE, Norman; SEAFORD, Richard. *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 53.

SEGAL, C. "O ouvinte e o espectador". IN: VERNANT, J-P. *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994. p. 195.

SOMMESTEIN, *Greek Drama and Dramatists*. New York: Routledge, 2002. p. 6-7.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al. Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 212-218; 233-235.

TODOROV, Tzvetan. Os fantasmas de Henry James. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 191.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: UnB, 1986. II,39.1

VERNANT, J-P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 10.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 36.