

A TRAGÉDIA GREGA E O POLÍTICO

*Matheus Barros da Silva¹
Jussemar Weiss Gonçalves*

RESUMO

O Teatro Grego no decorrer do V século colocou em cena questões que diziam respeito à cidade grega, a *polis*. Sendo a Cidade apenas concebida enquanto o grupo concreto dos cidadãos, esta célula inaugurava um novo tipo de convivência, a Política, ou seja, a colocação de uma problemática que, levando a propostas de solução deveria passar por um debate, votação e por fim decisão, tudo isso se dava de forma pública entre os considerados cidadãos. Pretende-se neste estudo realizar algumas considerações sobre a Tragédia Grega enquanto manifestação política.

PALAVRAS-CHAVE: Atenas, Tragédia, Política.

ABSTRACT

The Greek Theatre during the V century put into play issues that concerned the Greek Town, the polis. As the City designed concrete the group of citizens, this cell was inaugurating a new kind of coexistence, Politics, placing a problem that leads to proposed solutions, and finally voting decision, it all happened as public way between citizens. The aim of this study makes some considerations on the Greek Tragedy as a political demonstration.

KEYWORDS: Athens, Tragedy, Policy.

INTRODUÇÃO

O Teatro Grego no decorrer do V século² colocou em cena questões que diziam respeito à cidade grega, a *polis*. Sendo a cidade apenas concebida enquanto o grupo

¹ Graduado em História – Bacharelado da Universidade Federal do Rio Grande. Membro do grupo de pesquisa “Cultura e Política no Mundo Antigo”, coordenado e orientado pelo Professor Doutor Jussemar Weiss Gonçalves – Universidade Federal de Rio Grande. Contato via email: matheusbarros.dasilva@gmail.com / matheus_hist@hotmail.com

² Todas as indicações cronológicas são referentes ao período anterior a sigla A.C.

concreto dos cidadãos³, esta célula inaugurava um novo tipo de convivência, a Política, ou seja, a colocação de uma problemática que, levando a propostas de solução deveria passar por um debate, votação e por fim decisão, tudo isso se dava de forma pública entre os considerados cidadãos, conjunto ora restrito, ora mais alargado. Atenas foi onde essa possibilidade de atividade política se alastrou para um maior número populacional.

Assim, a tragédia grega discute em forma de espetáculo político noções como poder, possibilidades e limites da ação humana. Tudo isto articulado pela colocação diante do público, no Teatro de Dionísio, dos valores democráticos da polis. Desta maneira, pretende-se neste estudo realizar algumas considerações sobre a tragédia grega enquanto manifestação política.

AS ORIGENS

A fim de situar o leitor no contexto histórico de nascimento da tragédia grega, pretende-se esboçar as linhas gerais do mundo grego durante a Idade Arcaica. Certamente este período encontrou nuances de acordo com a localização na Hélade, mas trata-se aqui de uma visão geral, reportando-se a Atenas, pois é a cidade da qual temos melhor conhecimento e de fato foi em Atenas que a tragédia nasceu.

Com o desabar do mundo micênico os gregos entraram no período que os historiadores da antiguidade convencionaram chamar por Idade das Trevas do mundo grego⁴, devido à retração cultural e material que houve. Após esse momento deu-se

³ Para uma discussão sobre a *polis* e aqueles que compunham o conjunto de seus cidadãos, ver FERREIRA, José Ribeiro. *A Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1992 e FINLEY, Moses. *A Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

⁴ Para uma análise a respeito da chamada Idade das Trevas conferir FINLEY, Moses. *A Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 79-99.

início a fase chamada idade arcaica, séculos VIII – VI. Cenário onde se formou as bases da Grécia clássica, como por exemplo, as poleis.

No período Arcaico percebe-se a existência de um monopólio do poder por parte das nobres famílias aristocráticas, na medida em que são esses grupos familiares restritos que detém o controle de Magistraturas, da Justiça e da Religião. Vale lembrar que esse poder tinha por base a propriedade de extensos domínios de terra, que os aristocratas concentravam em suas mãos.

O mundo arcaico assiste também a desenvolvimentos, crises demográficas, agrárias e sociais⁵. Famílias aristocráticas travavam lutas para concentrarem o poder em seus domínios. Nesta realidade de crise, em Atenas - não só -, surge a figura do Tirano, nomeadamente Pisístrato, que chega ao poder com um golpe por volta de 561/560 e dura até sua morte em mais ou menos 528/527 (TRABULSI, 2001, p.71).

Pisístrato, também um aristocrata, assume uma posição contra o exclusivismo das famílias tradicionais de Atenas. É verossímil que sua tirania tenha sido conquistada com o apoio dos hoplitas⁶. Para o Tirano de onde vinha o apoio não importava tanto como, o fato de obtê-lo. Por outro lado, há alguns indícios de que, a verdadeira base para o governo tirânico provinha da massa camponesa. Os camponeses se encontravam em um profundo processo de endividamento, tal crise parece ter sido desencadeada por uma mudança de culturas que ocorreu no âmbito da agricultura, ou seja, a troca da cultura cerealífera que, o pequeno camponês cultivava, por vinhas e oliveiras, estas eram cultivadas nas grandes propriedades de terra em mãos dos aristocratas, assim defasando profundamente a renda do pequeno camponês. De igual maneira, o incremento do comércio que Atenas passou neste período pôde contribuir

⁵ Com detalhes ler MOSSÉ, Claude. A Grécia Arcaica: de Homero a Ésquilo. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 99 – 199.

⁶ Sobre uma discussão sobre o apoio que Pisístrato recebeu conferir TRABULSI, J.A.B. Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 84 – 98.

com a crise no sentido que a cidade agora importando cereais acabou por diminuir a renda dos habitantes do campo (TRABULSI, 2004, p. 91).

Nesse sentido, Pisístrato concedeu empréstimos aos camponeses, que deviam usar este subsídio para seu sustento enquanto se adaptavam as mudanças das culturas agrárias, este ato rendeu a Pisístrato o epíteto de “tirano moderado”, pois financiava as camadas pobres em troca do apoio incondicional.

Sem dúvidas que a grandeza de Atenas tem seu momento embrionário a partir das medidas de Pisístrato e seus descendentes. Claude Mossé descreve esse momento:

(...) O período tirânico, tanto sob o reinado do próprio Pisístrato como sob o dos seus filhos, que vieram a suceder-lhe após sua morte ocorrida em 527 representou para Atenas um período de crescimentos, nomeadamente do centro urbano: foi no tempo dos tiranos que o primeiro grande templo de Atena surgiu na Acrópole e que a edificação do Olímpieion deu seus primeiros passos. A par de um altar dos Doze Deuses erigido na ágora, muitos outros santuários foram sendo levantados, em particular um santuário de Zeus Eleutério na zona sudoeste da Acrópole. Finalmente, é ainda da época dos tiranos que data a célebre Fonte das Nove Bocas, que permitiu garantir à cidade o necessário abastecimento de água (1989, p. 184).

Tais acontecimentos permitiram a Atenas, seguir o caminho de se tornar centro cultural do mundo antigo. À corte dos Pisistrátidas afluíam poetas e sábios de toda Hélade, é verossímil que sob os tiranos tenho sido elaborada a primeira edição escrita dos poemas homéricos, *Ilíada* e *Odisséia*.

É nessa política dos tiranos que, se insere o festival religioso de culto a Dionísio, e de igual maneira os concursos trágicos. A origem da tragédia está intimamente ligada, ao contexto histórico e local. Século VI e Atenas, respectivamente. Assim, o vínculo é estreito com o culto de Dionísio, visto que essa ligação era ainda sentida no século seguinte, pois os concursos de tragédias se davam apenas nas festividades dionisíacas.

A tragédia nasce quando os rituais de Dionísio são postos sob o patrocínio de uma autoridade forte apoiada no povo, ou seja, um tirano, o já aludido Pisístrato. Seguindo o modelo tirânico, no âmbito do religioso o governante também procurava sublevar o poder das famílias aristocráticas:

Mudando o equilíbrio religioso vigente, o tirano podia mais facilmente intervir nas práticas judiciárias para torná-las menos favoráveis aos nobres. É neste quadro de “interdependência” entre Religião e Justiça que podemos compreender de que maneira a instituição dos juízes locais, no campo ático, respondia ao mesmo objetivo de centralização e fortalecimento do que era “comum”, limitando o poder local dos nobres (TRABULSI, 2004, p. 93).

Percebe-se que o tirano ao sublevar o poder dos nobres e beneficiar o povo, concentra na sua imagem a autoridade.

Fora de Atenas o vínculo entre tragédia e tirania também é atestado. Neste sentido Heródoto discorre acerca das medidas de Clístenes, o Tirano, sobre coros trágicos e Dionísio:

Os siciônios costumavam tributar grandes honras a Ádrastos, pois sua terra havia pertencido a Políbios, de quem Ádrastos era neto pelo lado materno; e Políbios, morrendo sem filhos homens, havia-lhe deixado o poder, entre outras honras tributadas a ele em Sicíon, celebravam-se seus infortúnios em coros trágicos, que entre eles não eram executados em honra de Dioniso, e sim Ádrastos, Clístenes passou a dedicar os coros a Dioniso... (Histórias, III).

Há também uma tradição atribuída a Sólon que conta a primeira representação trágica tendo ocorrido em Corinto entre os finais do século VII e começo do VI, momento em que a cidade era comandada pelo Tirano Periandro, o autor de então teria sido o poeta Aríon (DE ROMILLY, 1999, p. 17). Assim, percebe-se o forte significado político do trágico já no seu processo de estabelecimento.

Mas volta-se a Atenas. As alusões feitas acima mostram o que foi apenas “esboços de tragédias” (DE ROMILLY, 1999, p. 17), o gênero trágico verdadeiro tal como atingirá seu auge no século V, nasce em Atenas na segunda metade do século VI

sob a autoridade de Pisístrato. Desta maneira, tem-se uma data, por volta de 530 Téspis, um poeta, teria produzido a primeira tragédia. Colocou um ator a dialogar diante de um coro lírico, isso ocorreu durante as Dionisiacas Urbanas. Tal festividade foi instituída como oficial por Pisístrato, um culto marcado por um caráter popular e agrário (VERNANT, 2002, p. 359). Mais uma medida do Tirano em sua política contra os poderes da aristocracia ateniense. Ao colocar-se contra as famílias nobres, o tirano apoiava-se no povo, que se constituía de camponeses livres e possivelmente de artesãos que já começavam a aparecer na parte urbana da cidade, com as medidas tirânicas estes grupos começavam seu caminho na conquista dos direitos políticos antes reservados apenas a aristocracia.

Ao instituir o culto de Dionísio e os concursos trágicos como celebrações públicas, Pisístrato agia em movimento político de “expansão popular” (DE ROMILLY, 1999, p. 18). Pode-se pensar que, é justamente esse profundo caráter de cidadania que, no século V vai refletir-se nas questões que a tragédia trata, como a paz, guerra, justiça e poder. Nesse movimento, os atenienses desenvolveram uma noção de unidade e isso foi transferido para o teatro, pois a tragédia e atividade política ficavam cada vez mais estreitas em seus vínculos na medida em que, aqueles que estavam na plateia viriam a ser os próprios definidores de seus destinos enquanto cidadãos. Assim, a via para a grandeza da tragédia no V século estava posta.

ATENAS, TRAGÉDIA E POLÍTICA

Primeiramente é interessante notar sobre a matéria do trágico. A tragédia Grega não trata de Dionísio, mesmo que as peças só fossem encenadas na festa daquela divindade. Com a exceção de “As Bacantes” de Eurípedes, que discorre sobre Dionísio, nada mais se fala sobre o deus do vinho nas tragédias que foram conservadas. Mesmo

na antiguidade isto era observado, pois havia um dizer popular: “Não há ali nada que diga respeito a Dionísio” (PLUTARCO vv. 615a Apud DE ROMILLY, 1999, p. 21).

Em segundo lugar percebe-se a questão da condição literária da tragédia. Como aponta Romilly, “a Tragédia só teve existência literária no dia em que se inspirou, direta e amplamente, nos dados de que a epopéia já tratava” (1999, p. 21). Assim, a matéria do trágico são as vidas dos heróis homéricos, a exceção aqui é “Os Persas” de Ésquilo, que versa sobre a vitória helênica contra os bárbaros de Xerxes. Para o espectador de uma tragédia, personagens como Édipo, Electra, Agamêmnon, entre outros, não são simples lendas, como hoje entendemos, antes os mitos contidos em Homero narravam um passado longínquo, uma idade dos heróis, mas certamente históricos para os gregos do século V, o passado dos helenos. Um momento heróico, que de fato, não importava para um grego investigar sua historicidade.

Mas a tragédia não é mera transposição da narrativa homérica para o teatro. Certamente que aqueles mitos eram conhecidos intimamente pelos gregos, desde suas infâncias sabiam de memória os passos da *Ilíada* e *Odisséia*, os poemas eram elementos fundamentais na *Paidéia* do Homem Grego, como afirma Werner Jaeger. Aquilo que constitui a matéria trágica não é invenção do poeta, antes ele busca sua inspiração e enredo nas antigas lendas dos heróis gregos. A singularidade de cada autor trágico não está na matéria, mas sim no trato que dispensa a ela, ou seja, no olhar que cada autor tem de determinado episódio e que faz dele um singular autor de tragédia procurando passar algo que, anterior a ele, ainda não havia sido explorado:

Deste modo, desenvolveu-se uma espécie de distância, de recuo em relação ao tema que parece ter ainda contribuído para aumentar a majestade da Tragédia e para lhe conferir uma dimensão particular. Pois ela apenas utiliza uma determinada ação como uma espécie de linguagem por meio da qual o poeta pode dizer tudo aquilo que o toca ou fere (DE ROMILLY, 1999, p. 22).

Assim, a tragédia concentrando-se em passos determinados, pois era capaz de retirar elementos e efeitos mais densos para que tocassem o público de forma sensível. No teatro grego os personagens em cena, que são os heróis, já não são

tomados como exemplos, mesmo modelos de conduta como são nos poemas homéricos. No trágico, vistos como elementos problemáticos, estão no meio de um debate. As posições assumidas pelos personagens são problemáticas, motivo para discussão, como confirma Vidal-Naquet e Vernant:

O que era cantado como ideal de valor, pedra de toque da excelência, acha-se, no decorrer da ação e através do jogo dos diálogos, questionado diante do público; o debate, a interrogação de que o herói é doravante o objeto atingem, através de sua pessoa, o espectador do século V, o cidadão da Atenas democrática (1991, p. 91).

O humano, sua capacidade e limites de ação são vistos como problemas, como realidades dilaceradas, as quais não são possíveis responder de forma objetiva, o sentido de homem trágico é uma constante colocar-se como problema e uma contínua tentativa de decifrar-se.

Mas a questão da matéria trágica suscita uma pergunta: qual motivo fez os gregos, mas especificamente os atenienses, se interessarem intensamente pela tragédia?

Se a tragédia fala a *polis* e sobre esta, cabe aqui, em linhas gerais, caracterizar esse modelo de convivência inaugurado pelos gregos. Uma caracterização do ponto de vista político, com isso quer-se dizer, a partir do debate, da decisão posta ao meio diante do grupo de cidadãos, ou seja, um modo singular de convivência.

A *polis* existe na medida em que a palavra assume caráter de preeminência, mas não é simples palavra, tampouco uma determinação de caráter divino como a que provinha do Ánax Micênico que a profere no comando da sociedade que dele depende, também não são os versos cantados por poetas inspirados pelas Musas, que na fórmula de Marcel Detienne são chamados “Mestres da Verdade”. A palavra na *polis* é instrumento político. Exerce uma autoridade, um modo de comandar. Mas sendo instrumento político a palavra é medida na capacidade de persuasão, ou como os gregos denominavam *peithó* (VERNANT, 1986, p. 34).

Assim, entende-se que a palavra é debate, argumentação, discussão a céu aberto, na *Ágora*, *Assembléia*. Sob o olhar público um problema é colocado, soluções ou medidas são propostas e então como que partidos se formam na defesa destes ou daqueles meios:

Todas as questões de interesse geral que o Soberano tinha por função regularizar e que definem o campo da *arché* são agora submetidas à arte oratória e deverão resolver-se na conclusão de um debate; é preciso, pois, que possam ser formuladas em discursos, amoldadas às demonstrações antitéticas e às argumentações opostas. Entre a *Política* e o *Logos*, há assim relação estreita, vínculo recíproco. A *Arte Política* é essencialmente o exercício da linguagem; e o *Logos*, na origem, toma consciência de si mesmo, de suas regras, de sua eficácia, através de sua função política (VERNANT, 1986, p. 35).

A palavra *política* pressupõe um público a se dirigir, um público que a aceita ou a contesta. Isso traz a *polis* o caráter de plena publicidade da palavra *política*, bem como, da vida social dos que compõem a cidade, as atitudes devem ser postas às claras, abrindo sempre o espaço para a possível contestação ou aprovação do corpo cívico. É esse o ambiente espiritual em que a tragédia ocupa seu espaço. Assim, podemos discutir acerca da tragédia enquanto veículo de debate sobre as questões da cidade.

Desta maneira, “cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto” (VIDAL-NAQUET; VERNANT, 1988, p. 20), e certamente o texto mantém um diálogo com o contexto, pois é nessa ligação entre contexto e texto trágico que, é possível a plena comunicação entre poeta trágico e a platéia dos cidadãos reunidos no teatro.

Mas o que se entende por contexto neste caso? Propõe-se seguir a indicação de Vidal-Naquet e Vernant:

Trata-se, em nossa opinião, de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, conseqüentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamento, tipos de raciocínios, sistemas de representação,

de crenças, de valores, formas de sensibilidades, modalidade de ação e do agente (1988, p.20).

Há que se entender que a tragédia grega não reflete pura e simplesmente a realidade histórico-social em que está inserida. Antes, o trágico toma a cidade como objeto de um debate, falar cidade é dizer: as relações que se davam entre aqueles que compunham o corpo cívico. Relações que, no seio da tragédia são questionadas, colocadas como problemáticas.

A tragédia mais antiga que temos conservado é “Os Persas” de Ésquilo, escrita e encenada nas Dionisíacas Urbanas de 472, tanto a peça quanto a data possuem grande relevância. Quanto ao período, trata de um importante fato político-militar de Atenas, ou seja, a vitória no estreito de Salamina sobre os persas, apenas oito anos antes, em 480. A vitória de Atenas a elevou como grande centro do Mediterrâneo durante o V século, na fórmula de Pierre Lévêque “A Senhora do Egeu”. Atenas então despachou o fantasma da dominação persa. A peça tem por matéria justamente esse conflito.

No ano de 472 Atenas é uma democracia nascente, o regime isonômico estava recentemente posto, devido às reformas de Clístenes elaboradas por volta de 508⁷. No primeiro episódio da peça de Ésquilo, há o diálogo entre o Coro e a rainha, mãe de Xerxes⁸. O trecho mostra Atenas diferenciada dos bárbaros, pois seus habitantes não se submetem ao poder de um homem, mas sim ao comum das leis:

- R. Que pastor preside e domina o exército?
- C. Não se dizem servos nem submissos a ninguém.
- R. Como resistiriam a ataque de varões inimigos?
- C. De modo a destruir vasto e belo exército de Dario (ÉSKUULO. Os Persas vv. 245 – 248).

⁷ Sobre as reformas de Clístenes há uma extensa bibliografia, cito apenas duas: VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 285 – 311; Mossé, Claude. A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 193-199

⁸ Nas citações retiradas de “Os Persas” “R” corresponde à Rainha e “C” à Coro.

A rainha questiona a quem os atenienses obedecem, os Anciãos, que compõem o Coro respondem que, os atenienses não se submetem a ninguém, a mãe de Xerxes fica perplexa com tal resposta. Para os gregos quem preside suas vidas públicas é a lei comum, entre os helenos se há diferenças sociais acentuadas, por outro lado, aqueles que são cidadãos estão a uma mesma distância no que tange a participação política. Certamente que os atenienses reunidos no teatro ao assistirem a tragédia, eram tocados de forma indelével.

Esta tragédia, a mais antiga que temos, deixa entrever Atenas e seu florescer como regime isonômico:

Mas Atenas, onde floresce o gênero trágico, é, na tragédia, a referência cívica por excelência e, reconstituída em seu tempo, a democracia ateniense aparecerá como regime que foi mais longe na redução da distância entre os cidadãos e os outros, ao integrar no corpo cívico o grupo daqueles que deviam trabalhar para viver, geralmente excluídos da cidadania oligárquica (LORAUX, 2007, p.21).

Assim, isto envia novamente à questão do interesse dos atenienses no trágico, como dito, o regime de Atenas procurou inserir em sua comunidade política aqueles que precisavam trabalhar para viver, pequenos camponeses, artesãos, etc.. Muitos destes homens, provavelmente lutaram em 472 contra os persas, desta maneira, uma tragédia onde se mostra tal vitória incutia um interesse sensível, colocar no palco a Atenas vitoriosa de certa maneira era também colocar os cidadãos vitoriosos, pois a *polis* é o conjunto de seus cidadãos.

Nicole Loraux propõe outra interpretação, que não necessariamente se opõe à anterior, mas a complementa. Os atenienses, reunidos no Teatro de Dionísio, na encenação de “Os Persas”, não estavam ali a assistir simplesmente um elogio à Atenas. Nos lamentos e prantos por parte dos bárbaros, Atenas percebia mais do que sua glória de vitoriosa. O Teatro de Ésquilo é dito “da justiça divina” (DE ROMILLY, 1999, p. 53), pois são aos deuses que lamentam a derrota e são a eles que se atribui a vitória de Atenas. Assim, em “Os Persas”, está em cena também a constituição de uma reflexão

que procura delimitar o lugar do humano e o seu espaço para a ação (LORAU, 2007, p. 25). Nesta tragédia de Ésquilo, nos tormentos que os persas mergulham pode-se aplicar o afirmado anteriormente sobre o trágico e sua apreensão da cidade-estado como problema. Mais que celebrar a democracia ateniense, a peça lança luz e expõe no teatro as desventuras que humanos submetidos ao poder de um só podem incorrer, mantendo em debate as relações de poder que se passam na *polis*.

Essas questões levam a refletir como um festival trágico se processava em Atenas, levando em conta seu aspecto político. A tragédia acontecia durante o festival de Dionísio, mas como se dava esse festival? A Grande Dionisiaca, também conhecida como Dionisiaca Urbana, ocorria no mês Elafebólion (corresponde aproximadamente a março). Era admirada pela pompa e esplendor, algo proposital visto que Atenas intencionava mostrar pelo festival seu poderio.

Durante o primeiro dia da Dionisiaca Urbana uma procissão transportava a imagem de Dionísio e de seu templo, que era localizado na Acrópole, para um santuário que se situava nos arredores da Academia. Após, no segundo dia, Dionísio era levado ao teatro e depositado em um local no centro da Orquestra. O plano político, dessas procissões, fica evidente pela participação dos principais magistrados da cidade, bem como de todos os componentes da comunidade dos cidadãos.

Após este começo, havia quatro dias consagrados aos concursos de tragédias encenadas no teatro. A historiadora do mundo grego Claude Mossé descreve como se processava um concurso trágico:

Temos bastante informação sobre como se processavam os concursos dramáticos. Todo ano o Arconte, um dos nove magistrados sorteados e que dirigia principalmente a vida religiosa da cidade designava três poetas trágicos (...) para participar da competição. Cada poeta trágico devia apresentar três tragédias e um drama satírico (...). Era também o Arconte que designava os coregos que deviam financiar uma parte da representação (...), com efeito, cada corego devia recrutar e pagar a coro (quinze pessoas) e o flautista. Devia também fornecer as roupas dos coreutas e as máscaras. Os coregos rivalizavam entre si, porque, também para eles, tratava-se de um concurso em que a vitória, tal como para os poetas, era motivo de orgulho. Os coregos pertenciam naturalmente às classes abastadas (...) (2008, p.162).

Interessante notar, primeiramente, que a escolha dos poetas e tragédias dava-se por decisão de um cargo político-religioso, esse aspecto mostra que não é possível dissociar no mundo grego, os laços entre religião e atividade política.

Um segundo elemento, que se percebe é a questão da disputa que, além de ocorrer entre os trágicos, tinha lugar entre os coregos. Isso se inscrevia no ideal agonístico grego, o ágon (disputa/rivalidade) era característica da civilização grega. O comportamento agonístico⁹ podia se dar tanto em um combate guerreiro, ou mesmo no caso citado acima, entre cidadãos que competiam no patrocínio de uma tragédia.

A escolha dos juízes, que deveriam dar os prêmios aos autores das melhores tragédias, também obedecia a um processo semelhante entre as instituições políticas da cidade, ou seja, o sorteio. Ao Conselho da cidade cabia listar aqueles que representavam as dez tribos atenienses, desta lista, por sorteio, saiam os dez juízes. Isso ocorria no início das representações.

O desenvolvimento da tragédia propriamente dita dava-se da seguinte maneira:

No teatro se aglomeravam os cidadãos, alguns lugares estavam reservados a magistrados e sacerdotes da cidade, bem como a visitantes estrangeiros ilustres. Enfrente aos espectadores existia o espaço chamado Orquestra, onde o coro evoluçionava. Atrás da Orquestra e de frente para o público, em um nível pouco mais elevado os atores realizavam a ação. Ao fundo, uma estrutura chamada Skené que servia de cenário (Aristóteles indica que Sófocles foi o introdutor da Skené), onde também havia aberturas para entradas e saídas de atores.

Ao contrário do teatro de nossos dias, a tragédia grega comportava um reduzido número de atores, com Téspis apenas um ator dialogava com o coro, Ésquilo

⁹ O historiador da antiguidade Moses Finley em sua obra *Grécia Primitiva: Idade do Bronze e Idade Arcaica* realiza um estudo aprofundado do conceito de ágon para os Gregos Antigos.

introduziu um segundo ator e Sófocles completou a evolução com a inserção de um terceiro (ARISTÓTELES, Poética vv. 1449a). Todas as personagens eram interpretadas por homens, não importando se em cena estava Antígone, Andrômaca ou Clitemnestra. O que distinguia as personagens eram seus trajes e máscaras.

A questão do pagamento dos atores mostra também o estatuto político. Eram pagos pela cidade. Nota-se a ligação estreita da tragédia e comunidade da *polis*.

A tragédia é uma questão política, e ir ao teatro passava por um dos atos que os cidadãos deveriam praticar. O professor de estudos gregos Simon Goldhill, da Universidade de Cambridge descreve como era a ida dos cidadãos ao teatro:

Para entrar no teatro se pagavam dois óbolos, cerca de um dia de trabalho para um trabalhador braçal, e cada cidadão recebia uma entrada provavelmente por meio de sua deme. Havia, entretanto, um fundo chamando de Fundo Teórico que concedia dois óbolos a qualquer cidadão que os desejasse (...) ele provém do mesmo compromisso ideológico que pagava aos cidadãos para comparecer à banca de jurados e para remar na Marinha, ambas as funções do cidadão na democracia (2007, p. 202).

Tem-se aqui a questão sobre a frequência popular ao teatro. O fato de existir um fundo destinado a subsidiar a frequência de cidadãos ao teatro é mais um aspecto do compromisso que havia por parte da cidade com o festival trágico. Há indicações que esse subsídio foi instaurado por Péricles (DE ROMILLY, 1999, p. 16).

Ressalta-se outra característica do festival, a representação da cidade para si mesma e também para estados estrangeiros. O espaço do teatro se constituía em espetáculo político. Antes da encenação se realizavam quatro rituais que serviam para demonstração da hegemonia de Atenas.

Primeiramente o ritual do sacrifício animal, é interessante notar que quem tomava parte neste rito não era o sacerdote de Dionísio, mas antes os dez Generais de Atenas, os mais elevados na hierarquia militar e política. Isto mostra que o festival das

tragédias estava “firmemente, sob a autoridade do Estado, personificado por seus líderes eleitos” (GOLDHILL, 2007, p. 208).

O segundo ritual evoca novamente o ideal do ágon. Era anunciado em voz alta o nome dos cidadãos considerados os benfeitores da cidade, os escolhidos recebiam uma coroa de honra. Os cidadãos, e principalmente os mais ricos, constantemente estavam disputando, sob as vistas do público, honra e status. É possível interpretarmos esse ritual no sentido de que, ao coroar os cidadãos bem feitos, a cidade afirma quais os valores cívicos a ser seguidos, o bem da *polis* está em pauta.

O terceiro rito está mais ligado à política externa de Atenas e sua hegemonia militar. A *polis* ática comandava a Confederação de Delos, os aliados dos atenienses deveriam pagar tributo. Mencionou-se antes que, no teatro havia lugares reservados a estrangeiros, ou seja, embaixadores dos estados aliados. Durante o ritual era exibido, em um desfile no teatro, o tesouro de Atenas (resultado dos tributos). As posições do público não eram acidentais, os cidadãos estando atrás dos embaixadores estrangeiros podiam ver estes admirar a riqueza de sua cidade.

O quarto, último procedimento, ligava-se à questão bélica, nomeadamente a apresentação dos efebos, jovens que entre os dezoito e vinte anos participavam da efebia, período de caráter militarizado, onde meninos passavam a condição homens propriamente ditos, cidadãos. Os jovens, pesadamente armados juravam lutar e morrer pela cidade. Assim Atenas demonstrava sua preocupação com a guerra e sua capacidade militar.

Todos os elementos listados acima denotam a preocupação de Atenas em colocar em evidência sua força.

Assim, como responder a indagação de que nas tragédias os heróis são personagens dilaceradas e os cenários costumam evocar realidades desoladoras? Podemos tentar jogar luz sobre esta questão discorrendo acerca do tema da tragédia.

Surge então, o poder como algo recorrentemente discutido nas tragédias. A tragédia *Antigone*, de Sófocles¹⁰, é um bom exemplo neste sentido. Na primeira intervenção da tragédia, que é dita pela personagem homônima, a mesma anuncia que o estrategista (Creon) promulgou uma lei à cidade toda. A situação já é estranha de partida, pois como fala a heroína, é uma lei que vem de modo vertical, por parte de uma única personagem. A estranheza se dá justamente na medida em que os assuntos da cidade para os gregos são discutidos, postos a plena publicidade, como já dito, para possível contestação.

No desenrolar da peça Hemon, filho de Creon, entra em cena, é justamente no debate que se trava entre pai e filho que os valores da cidade democrática e considerações sobre o poder são postos em evidência. Hemon, sobre a soberba do pensamento de Creonte afirma:

H. Não insistas muito
na ideia de que mais ninguém conhece
o certo, pois quem imagina ser
o dono da razão, ter língua e alma
acima dos demais, quando o examinam,
acham o quê? Vazio!
O aprendizado não desmerece o sábio, ou dar o braço
a torcer (SÓFOCLES. *Antigone* vv. 704 – 711).

Quando se diz que “dar o braço a torcer” não diminui o valor do sábio, é o mesmo que afirmar que se deve sempre estar disposto ao debate, a palavra não provém de um poder absoluto, não é imune a crítica, mas ao contrário, só deve ser considerada após o exame da discussão, votação pública.

A seguir, é tratado um diálogo entre Hemon e Creon muito interessante, que enfatiza ainda mais a questão do poder e seu uso, um trecho específico pode se citar:

¹⁰ Nas citações retiradas de *Antigone* “H” refere-se à Hemon e “C” à Creon.

- C. Mas ela não padece de ser vil?
H. Não, na opinião unânime da polis.
C. E a polis dita meu comportamento?
H. Pareces um novato no palanque.
C. Devo ceder meu cetro a um outro ser?
H. Não há cidade que pertença a um único.
C. A polis não pertence ao mandatário?
H. Reinarias sozinho no deserto (SÓFOCLES. Antigone vv. 732 – 739).

De início, Creon justifica o padecer de Antigone por ser ela um ser vil, a isso Hemon responde dizendo, que a polis julga o caso de forma diferente. O rei é, então, incapaz de pensar ele próprio a se submeter a uma vontade comum, uma lei políade, isso fica claro na sentença certa de seu filho quando o pai afirma que cidade alguma pode ser propriedade de um único, pois assim restaria apenas um deserto a governar, já que, como foi dito, a *polis* é o total dos cidadãos, assim o governo é comum a todos, estando o grupo cívico na mesma distância do poder político. Ao mostrar um mundo que se desola quando se abandona os princípios democráticos, o espetáculo trágico está constantemente lembrando aos cidadãos na platéia como uma *polis* deve buscar o melhor convívio, a melhor política.

A tragédia segue até Creon encontrar sua desgraça, advertido pelo vate Tirésias que, sua inflexibilidade mergulhará a cidade em horrores, o rei decide mudar seu pensamento, mas é tarde, ai reside o trágico, por seu atraso paga caro, não chega a tempo de evitar o suicídio de Antigone, seu filho de igual maneira arranca a própria vida, e sua esposa, Eurídice, segue a mesma via. O Coro detém as últimas palavras da peça, entre elas, ressalta-se:

- C. Há muito que a sabedoria é a causa primeira de ser feliz. Nunca aos deuses ninguém deve ofender. Aos orgulhosos aos duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras, na velhice ensinam a ser sábios (SÓFOCLES. Antigone vv. 1348-1353).

Desta maneira, pode-se refletir que se a matéria e os personagens do drama trágico são estreitamente vinculados à tradição dos heróis míticos, no sentido de seus comportamentos inflexíveis e rígidos. Por outro lado, na tragédia são os valores do século V que são apresentados, ou seja, a ação coletiva, filha da “nova cidade democrática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1988, p. 8). Assim, a resolução do drama nunca parte da ação exclusiva de algum herói trágico, as respostas escapam a eles, se a tragédia tem como problemática o humano, não renega de forma alguma os deuses, pois estes estão presentes justamente na medida em que lembra ao humano, o seu lugar no mundo, a possibilidade de ação.

Afirma-se que a tragédia inaugura a discussão acerca do homem enquanto sujeito responsável. O sentido trágico desta reflexão se dá a partir de que é a ação humana o objeto central do debate. Jean-Pierre Vernant explica:

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, mas onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticam e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (1988, p. 17).

O humano, este ser que, naquele momento descobria, investigava os limites de sua ação. Não possui uma autonomia completa sobre sua existência, o que se vê é uma autonomia relativa, ou restritiva pode-se dizer. Com isso, entende-se que, o século V é o momento em que o humano está descobrindo-se como artífice de si, de sua vida, mas ao construir sua possibilidade de ação, acaba esbarrando com algo maior, superior a ele, o “mundo das deidades”. Cada vez que o homem tenta passar esse limite, é punido. A contingência, ou seja, todo esse plano que ele não tem controle, o destrói, o faz subsumir-se em uma espécie de insignificância, isto é o trágico.

Desta maneira, a tragédia grega é central naquele contexto, pois é o período em que os gregos procuravam descobrir e delimitar qual era o plano humano (VERNANT, 2002, p. 355). O homem é um enigma, a tragédia questiona suas ações,

suas consequências e limites, a pergunta constante no trágico é “O que devo fazer?”. Em suma, a tragédia é a representação do que se pode chamar de autonomia relativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, chega-se ao fim deste breve estudo, se não foi possível abranger todos os aspectos do trágico e aquilo que foi coberto não pôde ser tratado com profundidade, se deve ao diminuto espaço disposto, mas certamente se realizou importantes considerações sobre a tragédia grega.

Viu-se que, a tragédia tem seu nascedouro ligado às medidas de expansão popular empreendidas pelo tirano Pisístrato, assim colocando o festival de Dioniso, uma festa popular, sob a autoridade estatal seguia a linha de comportamento em que os tiranos apoiados no povo procuravam sublevar os privilégios das famílias aristocráticas. Assim construindo, mesmo que não deliberadamente, uma unidade políade.

Foi citado também que a tragédia diz sobre o homem, como no enredo trágico o homem é considerado, quais são seus limites de ação em face aos deuses e a própria convivência com outros cidadãos.

Tratamos também quanto à matéria da Tragédia, ou seja, colocar em cena personagens que respondem ao passado heróico dos gregos. Com isso falou-se do sentido político do trágico, pois a *palavra* no século V é palavra de debate, e o teatro não fica de lado neste sentido, pois os personagens das peças sempre defendem discursos antagônicos que no desenrolar do espetáculo se enfrentam sob os olhares da plateia, e naqueles discursos há mais explicitamente que outras vezes debate sobre os valores da cidade nova, cidade democrática que é Atenas no V século. Desta maneira, percebe-se que a tragédia grega esteve vinculada, desde seu nascimento, a uma nova

forma de convivência inaugurada pelos gregos, ou seja, a Política. Com nova forma de convivência quer dizer, uma nova forma de pensar o poder e sua ação, pois após a queda dos reinos micênicos, não mais se viu aquele modelo de realeza vigorar no Mundo Grego. O que passou então a existir foi um grupo, chamado muitas vezes de aristocratas, composto das famílias eminentes, sempre em uma constante tensão e estavam equidistantes no que tange ao poder de governar as nascentes *poleis*. A Atenas do V século é tida como o exemplo onde a possibilidade da ação política esteve mais alargada, no citado período o corpo de cidadãos abriu-se tanto para homens que nasciam nas nobres famílias da cidade, quanto para aqueles que também são naturais da *polis*, eram pobres camponeses, artesãos, em suma os que precisavam trabalhar para sobreviver. No espetáculo trágico estava posto, em cena, discussões acerca do poder, da participação política. O teatro articulava essas noções mostrando, de forma a tocar os espectadores, que se os valores da cidade democrática não presidissem a vida do Homem Grego tudo poderia desabar, a boa ordem pereceria, é o caso de Édipo e Creon (muitos outros podem ser lembrados), homens, que sendo incapazes de realizarem uma mediação entre suas opiniões e vontades particulares em relação a dos demais, a da *polis*, acabaram por cair em desgraça. É isto que colocado no palco, heróis trágicos em ruínas por não considerarem a opinião do todo, que transmite para os cidadãos nas arquibancadas do Teatro de Dionísio os valores a serem seguidos ou esquecidos. Essa é a razão que faz com que dizer Tragédia Grega é dizer manifestação política.

BIBLIOGRAFIA

DOCUMENTAÇÃO

ARISTÓTELES. Poética. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ÉSQUILO. Os Persas. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HERÓDOTOS. História. Tradução Mario Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

SÓFOCLES. Antigone. Tradução e Notas Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Antigone. Tradução Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BIBLIOGRAFIA

DE ROMILLY, Jacqueline. A tragédia grega. Lisboa: Edições 70, 1999.

GOLDHILL, Simon. Amor, sexo e tragédia: como os gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

LORAUX, Nicole. A Tragédia Grega e o Humano. In Adauto Novaes. Ética, São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 21-43.

MOSSÉ, Claude. A Grécia Arcaica: de Homero a Ésquilo. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 99 – 199.

TRABULSI, J.A.B. Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 84 – 98.

VERNANT, Jean-Pierre. Entre Mito e Política. São Paulo: Edusp, 2002.

_____, As Origens do Pensamento Grego. São Paulo: Difel, 1986.

_____; VIDAL-NAQUET. Mito e Tragédia na Grécia Antiga volume I e II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.