Plêthos, 3, 1, 2013
www.historia.uff.br/revistaplethos
ISSN: 2236-5028

A tragédia grega: uma manifestação política

Matheus Barros da Silva (FURG)

Resumo: A Tragédia Grega discute noções como: poder, possibilidades e limites da ação humana. Tudo isto articulado, diante de um público no teatro de Dioniso, pelos valores democráticos da pólis. O presente artigo pretende ter o caráter de uma introdução à Tragédia Grega. Do meu ponto de vista o trágico é a manifestação do pensamento político em forma de espetáculo. Desta maneira, pretendo neste estudo realizar algumas considerações sobre a Tragédia Grega enquanto manifestação política. Começando com uma discussão da questão dos primórdios do trágico, e em um segundo momento, analisar a mensagem do espetáculo trágico em relação à cidade e o humano.

Palavras-chave: Atenas, Tragédia, Política.

The Greek tragedy: a political manifestation

Abstract: The Greek Tragedy discusses notions as power, possibilities and limits of human action. All this pleading, before an audience in the theater of Dionysus, democratic values of the polis. This article seeks to have the character of an introduction to Greek Tragedy. From my point of view the tragic manifestation is political thought in the form of spectacle. Thus, this study intends to make a few remarks about Greek Tragedy as a political demonstration. Beginning with a discussion of the issue of early tragic, and in a second step, analyze the message of the tragic spectacle for the city and the human.

Keywords: Athens, Tragedy, Policy.

***

Introdução

O Teatro Grego no decorrer do V século (todas as datas são anteriores a sigla A.C.), pode-se mesmo dizer, colocou em cena questões que diziam respeito à Cidade Grega, a pólis. Sendo a Cidade apenas concebida enquanto o grupo concreto dos cidadãos, esta célula inaugurava um novo tipo de convivência, a política, ou seja, uma problemática, propostas,

debate, votação, decisão, tudo isso se dava de forma pública entre os considerados cidadãos, ora um grupo mais restrito, ora mais alargado. Atenas foi onde essa possibilidade de atividade política se alastrou para um maior número populacional.

Assim, a Tragédia Grega discute noções como: poder, possibilidades e limites da ação humana. Tudo isto articulado, diante de um público no teatro de Dioniso, pelos valores democráticos da pólis. O presente artigo pretende ter o caráter de uma introdução à Tragédia Grega. Do meu ponto de vista o trágico é a manifestação do pensamento político em forma de espetáculo. Desta maneira, pretendo neste estudo realizar algumas considerações sobre a Tragédia Grega enquanto manifestação política.

A questão dos primórdios

A fim de situar o leitor no contexto histórico de nascimento da Tragédia Grega, pretende-se esboçar as linhas gerais sobre o Mundo Grego durante a Idade Arcaica. Certamente este período encontrou nuances de acordo com a localização na Hélade, mas trata-se aqui de um sumário, com o foco em Atenas.

Com o desabar do mundo Micênico os gregos entram no período que os historiadores da antiguidade convencionaram chamar por Idade das Trevas do mundo grego, devido à retração material que houve. Após esse momento deu-se início a fase chamada Idade Arcaica, séculos VIII – VI, cenário onde se formou as bases da Grécia Clássica, como por exemplo, as póleis.

No período Arcaico percebe-se a existência de um monopólio do poder por parte das famílias aristocráticas, pois são esses grupos familiares que, detém o controle de Magistraturas, da Justiça e da Religião. Vale lembrar que esse poder tinha por base a propriedade dos extensos territórios de terra que os aristocratas concentravam em suas mãos. O Mundo Arcaico assiste também crises demográficas, agrárias e sociais. 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 de Estado por volta de 561/560 e dura até sua morte em mais ou menos 528/527 (TRABULSI, 2001: 71).

Pisístrato, também um aristocrata, assume uma posição contra o exclusivismo das famílias nobres de Atenas. É verossímil que sua tirania tenha sido conquistada com o apoio dos Hoplitas. 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 provinha da massa camponesa. Os camponeses se encontravam em um profundo processo de endividamento, tal

crise parece ter sido desencadeada pela substituição que ocorreu no âmbito da agricultura, ou seja, a troca da cultura cerealífera, que o pequeno camponês cultivava, por vinhas e oliveiras, estas que eram cultivadas nas grandes propriedades em mãos dos aristocratas, assim defasando a cultura do pequeno camponês. De igual maneira, o incremento do comércio que Atenas passou neste período pôde contribuir com a crise no sentido que a cidade agora importando cereais acabou por diminuir a renda dos habitantes do campo (TRABULSI, 2004: 91).

Nesse sentido, Pisístrato concedeu empréstimos aos camponeses, que deviam usar este subsídio para o 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 Olimpiéion 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: 184).

Tais acontecimentos permitiram a Atenas, seguir o caminho de 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 Dioniso, e de igual maneira os concursos trágicos.

A origem da Tragédia está ligada, quanto ao contexto histórico e local, ao final do século VI e Atenas, respectivamente. Assim, há vínculo entre a Tragédia e o culto de Dioniso, visto que essa ligação era ainda no século seguinte sentida, pois os concursos de tragédias se davam apenas nas festividades dionisíacas.

A Tragédia nasce quando os rituais de Dioniso 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 tirano 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: 93).

Percebe-se que o tirano ao retirar 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 Dioniso:

> 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, Clistenes passou a dedicar os coros a Dioniso... (Histórias, V, 67).

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 (ROMILLY, 1999: 17). Assim, percebe-se o forte significado político do trágico já no seu processo de estabelecimento.

Mas voltemos a Atenas, as alusões feitas acima mostram o que foi apenas *"esboços de tragédias"* (ROMILLY, 1999: 17), o gênero trágico verdadeiro tal como atingirá seu auge no século V, nasce em Atenas no final do século VI sob a autoridade de Pisístrato. Desta maneira, conhecemos uma data, por volta de 530 o poeta Téspis teria produzido a primeira tragédia. Colocou um ator a dialogar diante de um coro lírico, isso ocorreu durante as Dionisíacas Urbanas. Tal festividade foi instituída como oficial por Pisístrato, um culto que detinha um caráter popular e agrário (VERNANT, 2002: 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.

Afirmei anteriormente que a Tragédia Grega possui um vínculo com o culto de Dioniso, a questão é mais profunda que esta simples afirmação. Sendo a proposta de este texto introdutória, não vou entrar em complexas discussões historiográficas, apenas faço o seguinte esclarecimento: que a tragédia tenha algum vínculo com a festa dionisíaca é algo aceito, de forma geral, pelos historiadores, mas a festa dedicada ao deus do vinho é verossímil que tenha fornecido apenas a ocasião da representação trágica, pode-se perceber isto justamente pela questão da máscara, no caso das dionisíacas a máscara é um travestimento ritual, remete mesmo a animais, no trágico o disfarce possui outra natureza, pretende ser máscara humana, com intenção estética, não mais ritual (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1988: 14). A Tragédia Grega tem seu lugar no culto dionisíaco, mas entre os primeiros improvisos líricos, cantos ditirâmbicos e a Tragédia do V século, têm-se tão poucas evidências e informações que, é temeroso afirmar cegamente que o trágico é uma evolução da Dionisíaca. Antes procuro ver tal culto como cenário intelectual para o desenvolvimento do enredo trágico.

Ao instituir os concursos trágicos como celebrações públicas, Pisístrato agia em movimento político de *"expansão popular"* (ROMILLY, 1999: 18), podemos pensar que é justamente esse caráter de cidadania que, no século V vai refletir-se em questões que a Tragédia trata, como a paz, guerra e justiça. Nesse movimento Atenas ao cultuar uma divindade políade desenvolveu 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 serem 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 Dioniso, mesmo que as peças só fossem encenadas na festa daquele Deus. Com a exceção de *"As Bacantes"* de Eurípedes, que discorre sobre Dioniso, nada mais se fala sobre o deus do vinho nas tragédias que nos foram conservadas. Mesmo na antiguidade isto era observado, pois naquele período havia um dizer popular: *"Não há ali nada que diga respeito a Dioniso"* (PLUTARCO 615a Apud ROMILLY. 1999: 21).

Em segundo lugar temos a questão da condição literária da Tragédia, pois como aponta Romilly, *"a Tragédia só teve existência literária no dia em que se inspirou, direta e amplamente, nos dados de que a epopeia já tratava"* (1999: 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, 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 paras os gregos do século V, um momento anterior heroicizado, que de fato, não importava para um heleno 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.

Desta maneira, a singularidade de cada tragediográfo 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 singular poeta trágico, 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 (ROMILLY, 1999: 22).

Assim, a Tragédia concentrando-se em passos determinados era capaz de retirar desses, elementos, efeitos mais densos que tocassem o público de forma sensível.

Mas a questão da matéria trágica suscita uma pergunta: qual o motivo (os) fez os gregos, mais especificamente os Atenienses, se interessarem intensamente pela Tragédia?

Se a Tragédia fala a pólis 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.

A pólis existe na medida em que a palavra assume caráter de preeminência, mas não é simples palavra, muito menos uma determinação de caráter divino como a que provinha do Ánax Micênico que se dirige ao mundo 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 pólis como 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: 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 á 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: 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 vida social de seus participantes, as atitudes devem ser postas as claras, abrindo sempre o espaço para a possível contestação ou aprovação do corpo político.

É esse o ambiente espiritual em que a Tragédia ocupa espaço. Assim, podemos discutir acerca da Tragédia enquanto veículo de debate sobre as questões da pólis.

A tragédia mais antiga que temos conservada é *"Os Persas"* de Ésquilo, escrita e encenada nas Dionisíacas Urbanas de 472, tanto a peça quanto a data possuem grande relevância. Quanto o 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 levou a constituir-se 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. Quanto à peça em si, tem por matéria justamente esse conflito.

No ano de 472 Atenas é uma democracia nascente, o regime isonômico estava recentemente posto, devido as reformas de Clístenes elaboradas por volta de 508. No primeiro episódio da peça de Ésquilo há diálogo entre o Coro e a rainha, mãe de Xerxes. O trecho mostra Atenas como diferenciada dos bárbaros por seus habitantes não se submeterem ao poder de um homem, mas sim a 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 (ÉSQUILO, Os Persas, 245 – 248).

A rainha questiona a quem os Atenienses obedecem, os Anciãos, que compõe 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 a assistirem essa ode a pólis, eram tocados de forma indelével.

Esta tragédia, a mais antiga que temos, deixa entrever o florescer de um modelo 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: 21).

Assim, isto envia novamente a questão do interesse dos Atenienses no trágico. Como dito, Atenas clássica procurou inserir em sua comunidade política aqueles que precisavam trabalhar para viver, pequenos camponeses, artesãos. 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 pólis é o conjunto de seus cidadãos, polites.

Nicole Loraux propõe outra interpretação que, não necessariamente se opõe a anterior, mas a complementa. Os Atenienses, reunidos no teatro de Dioniso, na encenação de *"Os Persas"*, não estavam ali apenas para se assistir uma elegia 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" (ROMILLY, 1999: 53), pois são aos deuses que se lamenta 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 no mundo, seu respectivo limite de ação (LORAUX, 2007: 25).

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 Dioniso, mas como se dava esse festival? A Grande Dionisíaca, também conhecida como Dionisíaca Urbana, ocorria no mês Elafebólio, era conhecida pelas pompas e esplendor, algo proposital visto que Atenas intencionava mostrar pelo festival seu poderio.

Durante o primeiro dia da Dionisíaca Urbana uma procissão transportava a imagem de Dioniso de seu templo, que era localizado na Acrópole, para um santuário que se situava nos arredores da Academia. Após, no segundo dia, Dioniso 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 dirigias 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 forneces as roupas dos coreautas 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 (...) (MOSSÉ, 2008: 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 perceptível 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 agonístico podia se dar tanto em um combate guerreiro, ou mesmo no caso citado acima, entre cidadãos que competiam no patrocínio de uma tragédia, os Coregos, cidadãos abastados que deviam arcar com despesas na organização do festival de tragédias.

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 evolucionava. 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 sabemos que apenas um ator, em cena, dialogava com o coro, Ésquilo introduziu um segundo ator e Sófocles completou a evolução com a inserção de um terceiro (ARISTÓTELES, 1449a), todas as personagens era 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 pólis.

A tragédia é uma questão de Estado, 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 obolos, 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 obols 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: 202).

Têm-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 (ROMILLY, 1999: 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 Dioniso, 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: 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 interpretar esse ritual no sentido de que ao coroar os cidadãos bem feitores, a cidade afirma quais os valores cívicos a ser seguidos, o bem da pólis esta em pauta.

O terceiro rito está mais ligado à "política externa" de Atenas e sua hegemonia militar. A pólis 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 (produto 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 e último procedimento ligava-se à questão bélica, nomeadamente a apresentação dos efebos, jovens que entre os dezoito e vinte anos participavam da Efebia, período onde meninos passavam a serem 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 costuma evocar realidades desoladoras. Uma luz sobre a questão do tema da Tragédia pode elucidar o problema.

O poder é algo recorrentemente discutido nas tragédias. A tragédia Antigone, de Sófocles, é um bom exemplo neste sentido. Na primeira intervenção da tragédia, que é dita pela personagem homônima, anuncia que o General (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 a lei para os Gregos é discutida, posta 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 te obstines, pois, nesta única atitude:
>
> que tu falas certo, e certo é só o que dizes.
>
> O que pensa ser o único a ter razão,
>
> ter na alma e na língua o que ninguém mais tem,
>
> esse, posto às claras, tem no fundo o vácuo.
>
> Para um homem, seja sábio, não é nódoa

> sempre aprender mais, ou mudar de opinião (SÓFOCLES, Ant, 705-711).

Quando se diz que "mudar de opinião" 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 pela 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:

> 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, Ant, 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 certeira de seu filho quando afirma ao pai 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 esta constantemente lembrando aos cidadãos na plateia como uma pólis deve buscar o melhor convívio. Desta forma, a Tragédia Grega sendo levada a termo em um contexto de festividade-ritual que estava estreitamente vinculada à cidade e suas questões, possuía um público a se dirigir, o cidadão:

> Les tragédies grecques étaient destinées aux citoyens athéniens; non pas à un public particulier d'amateurs de théâtre, mais à tout le corps civique de la cité la plus puissante de cet univers-là. Car c'est ce qu'

> était Athènes à l'époque d' Eschyle, de Sophocle et d' Euripide, au V siècle avant Jésus-Christ (MEIER, 1991: 7).

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. A vida é grata se a ponderação prepondera (...).
>
> A mega parolagem da soberba, o mega açoite pune (SÓFOCLES, Ant, 1348 – 1351).

Desta maneira, 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, filho da *"nova cidade democrática"* (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1988: 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 o lugar do humano no mundo, a possibilidade de ação. Um exemplo é Filoctetes que resiste voltar ao campo de batalha, não dando ouvidos a qualquer argumento, mas que ao ouvir as ordens do espectro de Heracles acaba por ceder.

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 fronteiriça 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: 17).

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: 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. Relativa, pois mesmo o humano ao pensar o mundo a partir de si, não negou os deuses, esses ainda são a última instância na possibilidade da existência e ação.

Conclusão

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 levado a profundidade, se deve ao diminuto espaço disposto, mas certamente se realizou importantes considerações sobre a Tragédia Grega.

Vimos 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.

Citamos também em nosso estudo o 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 heroico dos Gregos. Com isso seguimos em frente para falar 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 queremos 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 estavam equidistantes no que tange o 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 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 pareceria, 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 Dioniso os valores a serem seguidos ou esquecidos. Essa é a razão que faz com que dizer Tragédia Grega é dizer manifestação política.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES (1987), *Poética,* Tradução Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural.

DE ROMILLY, Jacqueline (1999), *A tragédia grega*, Lisboa, Edições 70.

ÉSQUILO (2009), *Os Persas,* Tradução Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras.

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

HERÓDOTOS, *História, Tradução Mario Gama Kury* (1985), Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

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

MEIER, Christian (1991), *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres.

SÓFOCLES (1997), *Antigone,* Tradução Guilherme de Almeida, São Paulo. Editora Perspectiva.

SÓFOCLES (2009), *Antigone,* Tradução Trajano Vieira, São Paulo, Perspectiva.

VERNANT, Jean-Pierre (1986), *As Origens do Pensamento Grego*, São Paulo, Difel.

VERNANT, Jean-Pierre (2007), *Entre Mito e Política*, São Paulo. Edusp.

VERNANT, Jean-Pierre e Pierre Vidal-Naquet (1988), *Mito e Tragédia na Grécia Antiga,* São Paulo, Editora Brasiliense.

Sobre o autor

Matheus Barros da Silva estudou durante 4 semestres Ciências Sociais – Licenciatura – na Universidade Federal de Pelotas entre os anos de 2007 e 2008. Desde 2009 estuda História – Bacharelado – na Universidade Federal do Rio Grande. Desenvolve pesquisa sobre a construção histórica do agente social "gaucho" nos relatos de viajantes do século XIX e sobre a cultura, política e *philía* na Tragédia Grega, um estudo que visa compreender as relações na *polis* de Atenas a partir de uma discussão sobre o trágico.