

A TRAGÉDIA COMO PAIDEÚTICA ISONÔMICA

Jussemar Weiss Gonçalves

Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande – FURG

jussweiss@hotmail.com

Resumo

Trata-se de um estudo que busca revelar as formas de convivência entre a vida política dos atenienses e as tragédias. Nota-se que a tragédia assume uma identidade civil na *polis*, já que, as encenações envolviam além da população, os funcionários da cidade. Em meio a um universo mítico cívico o festival trágico situa-se no centro ideológico da cidade, já que os autores colocavam em cena as questões que a Pólis discutia: a natureza da autoridade, o lugar do demos nas decisões, os vínculos com o passado e os problemas criados pelas novas formas de convivência. Tragédia ensina, mas de que forma e com que objetivo? Certamente ela ensina no sentido em que toda e qualquer encenação propõe reflexão. É da natureza do teatro, buscar, indagar o espectador sobre suas certezas, e de forma a desenvolver um diálogo no qual as certezas dão lugar a reflexão. Com sua linguagem própria a tragédia aproxima tempos revisita o passado, anuncia possíveis futuros, tendo com eixo o convívio dos atenienses do século V AEC.

Palavras-chave: Tragédia; Política; Isonomia; Convivência; Formação.

TRAGEDY AS ISONOMICAL PAIDEUTICS

Abstract

In the article we seek to highlight the formative place that tragic theatricality occupied in the Athenian political scene of the 5th century, AEP. Occupying a central role in the city in the process of creating and transforming the political mentality, tragic theatricality by its insertion in the daily life of the Polis actively participated in strengthening an isonomic practice.

Keywords: Tragedy; Politics; Equality; Coexistence; Training.

A tragédia tem sido colocada analiticamente nos estudos sobre a cidade de Atenas, como elemento importante na descoberta do funcionamento da política. A partir dos estudos do grupo de Paris, coração da cidade.

Como a tragédia do século V¹ reflete, constitui e se relaciona com a *pólis* ateniense? Uma resposta poderosa é dada por Vernant e Vidal- Naquet (2011), a tragédia pode ser

¹ Todas as datas deste trabalho são AEC.

considerada uma manifestação da cidade tornada em teatro, apresentando-se no palco perante seus cidadãos reunidos. Na esteira de Vernant e Vidal-Naquet, teóricos têm se interessado (entre outras coisas) com o contexto de festa no qual a tragédia foi realizada; a constituição e mentalidade de sua audiência; a representação das mulheres, escravos e estrangeiros; a importância da retórica nas peças e a relação entre a retórica trágica e os sofistas; e a representação de deuses e rituais religiosos. Meu primeiro interesse é focar a natureza cívica, política ou mesmo democrática da tragédia.

Para responder ao meu interesse é necessário considerar dois tipos de contexto. O primeiro é o literário: aqui eu pretendo mostrar que a poesia foi geralmente considerada como formativa e que a poesia trágica não deveria ser vista como uma exceção. O segundo contexto é político. Eu reforço que estamos olhando para esses contextos pelo modo como a audiência receberia essas peças. Eu acrescento que, ao usar o termo “contexto”, não estou dizendo que esse contexto é mais importante do que as peças em si. De algumas formas o contexto precede a performance das peças; mas as peças podem também informar ou mudar aquele contexto (aqui entendido como a expectativa da audiência). Há um fluxo entre as peças e a audiência, onde ambas se afetam. Além disso, não deveríamos olhar as expectativas da audiência como um bloco monolítico ou que não muda ao longo do tempo.

Através da antiguidade os poetas foram vistos como provedores não somente de entretenimento, mas também de sabedoria. É importante que o primeiro poeta, Homero, seja visto dessa forma. Se formos até Platão, encontraremos um filósofo tentando exigir para a filosofia a posição cultural e educacional de prestígio tradicionalmente ocupada pela poesia. Particularmente nós encontramos Sócrates em Platão falando de Homero como o guia e mestre original de todos os grandes poetas trágicos (República 595b10–c1), e como o educador da Grécia na opinião da maioria das pessoas (República 606–7). Todo um diálogo, Íon, é devotado ao que Homero pode ensinar, embora a visão de ensino e aprendizagem apresentada por Íon não seja muito sofisticada. O Hípias Menor, entretanto, descreve uma experiência educacional bem diferente. Nesse diálogo Sócrates e Hípias argumentam sobre as características morais nos heróis homéricos e sua relação com a verdade e falsidade.

Em outro texto evidente do início do século quarto (Xenofonte, Simpósio 3.5), Nicerato explica como seu pai, preocupado em fazer de seu filho um bom homem, o obriga a memorizar tudo de Homero. A mesma conexão direta entre ler e aprender Homero e a educação do jovem é feita no quarto século por Isócrates em seu *Panegírico* (159). Podemos

dizer com certeza, então, que a visão de Homero como professor era generalizada. O mesmo é verdadeiro sobre outros poetas. Um fragmento da Nova Comédia descreve uma cena de Herades sendo indagado a escolher, dentre um grupo (incluindo Homero, Orpheu, Hesíodo e os trágicos) um poeta para a sua educação. Em um fragmento de Heráclito, o mesmo admite que Hesíodo é um professor. Um filósofo posterior, Protágoras, reforça que deveríamos admitir os poetas como professores. Platão em *Protágoras* (316d2–9) declara que, como sofista, ele mesmo é um professor (de *aretê*, ou excelência), mas os sofistas são geralmente vistos com suspeita (por causa do ensino ou associação com a retórica). Curiosamente, ele então declara que os poetas (ele menciona Homero, Hesíodo e Simônides) tomaram o nome poeta somente para cobrir sua real natureza como sofistas. Se os sofistas são professores e os poetas são realmente sofistas, então, de acordo com Protágoras, os poetas são professores. A reivindicação de Protágoras aparece no epônimo diálogo platônico e, de fato, pode representar mais precisamente as visões de Platão do que de Protágoras. Certamente (eu discutirei isso melhor depois), Platão está bem preocupado com os efeitos educativos da poesia. Em Leis 653-55 ele discute o papel das artes no geral e o da poesia, em particular, na educação. Nesse capítulo das Leis (654a) Platão diz que alguém que é *achoreutos* é também *apaideutos*; ou seja, alguém que não tenha sido treinado na dança e no canto das lendas mitológicas não pode ser considerado culto. Em A República (608a-b) Sócrates diz que, por ter sido educado da maneira que foi, ele ama a poesia, mas que ele agora também sabe que a poesia não tem compromisso com a verdade. Isso nos diz duas coisas: que uma educação tradicional envolveu a poesia e que Sócrates (e Platão) competiram agressivamente com os poetas no intuito de assumir o papel educacional da poesia (DETIENNE, 1996). Platão é também muito consciente dos efeitos educacionais dos simpósios. De fato, ele se debruça sobre o tema em *As Leis* (645-50). Ele observa que os simpósios são uma espécie de análise divertida dos ali presentes (649d10–e2). Ele também fala bastante sobre o que acontece nos simpósios, o papel da música e todo o resto, mas, podemos encontrar evidências mais fortes e diretas em Teógnis, não somente que os mesmos eram importantes na educação de jovens adultos, mas que a poesia tinha também um papel principal nessa educação. Teógnis fala seguidamente de como ele pretende ensinar através da poesia e há muitos exemplos de orientação (veja, por exemplo, 31–34, 61–66, 101–8, 1165–66; veja também 415–18, 447–52, 1105–6, 1164). Mas, talvez, o exemplo mais claro de conselho esteja nas linhas 27-30, onde o poeta dirige-se a Cirno e diz que passará adiante os bons conselhos recebidos quando jovem, por ele mesmo, de

bons homens (*agathoi*). O específico conselho é direto: seja sensato, não seja dado às honrarias, fama e riqueza, especialmente se estas requererem ações injustas ou indignas. Pelo visto acima, nota-se que os poetas eram considerados professores.

TRAGÉDIA: AS RÃS E A NATUREZA DO ENSINO NAS TRAGÉDIAS

A evidência é contundente já que está presente em diversos períodos, lugares e gêneros. Mas, precisamos estar mais certos sobre o ensino da tragédia. A evidência que temos vem das *Rãs* de Aristófanes, valendo a pena uma observação apurada da obra, já que é explícita quanto à desejada função educativa da tragédia.

É no debate entre Ésquilo e Eurípides que toda a fala sobre a habilidade de ensinar da tragédia ocorre. Para Ésquilo, a tragédia - pelo menos nas mãos de Eurípides- é certamente capaz de ensinar coisas ruins. Essas coisas têm a ver com o sexo: Ésquilo reclama de relações impuras nas peças de Eurípides (*As Rãs* 850), de incesto também (1081). Por outro lado, não existem mulheres erotizadas nas peças de Ésquilo (1043-44). Ésquilo declara que ele ensina as pessoas a quererem vencer (1025-06); que sua lição, como a de Homero, tem a ver com a guerra (1034-36). Em uma nota mais geral ele declara que, enquanto os jovens têm professores os adultos têm os poetas (1054-55): poetas, ou seja, o ensino da tragédia provê a educação adulta.

Eurípides, por outro lado, diz oferecer uma instrução diferente, mais intelectual. Ele ensina as pessoas a falar (954-55; Eurípides é criticado por Ésquilo em 1069 por causa disso e pelo coro em 1491-99), a raciocinar claramente (971-75), e a fazer perguntas (977-79). O mais significativo, contudo, é a resposta que Eurípides dá à pergunta de Ésquilo sobre o porquê de os poetas serem respeitados: “Por inteligência e orientação, e porque nós fazemos os homens nas cidades melhores (*beltious te poioumen tous anthrôpous en tais polesin*) (1009–10). Eurípides não somente confirma que os poetas trágicos devem ser vistos e se veem como professores; ele deixa claro também que o ensino é político, no sentido mais amplo. A linguagem na qual Eurípides expressa o fato do ensino da trágica não é desconhecida. No *Protágoras* de Platão (318e-19a) Sócrates pergunta a Protágoras o que ele ensina. A resposta do sofista lista o próprio gerenciamento do que é seu, a melhor administração de sua casa, a vida pública e a contribuição efetiva nas questões da cidade em palavras e ações. Sócrates

resume dizendo que Protágoras afirma ensinar a arte de administrar uma cidade e de transformar homens em bons cidadãos. O grego neste último ponto é similar à afirmação de Eurípides nas *Rãs*: ambos usam o mesmo verbo para fazer (*poioumen, poiein*); ambos entendem que os cidadãos devem ser ensinados (homens nas cidades: *tous anthrôpous en tais polesin*; cidadãos: *politais*); ambos veem o objetivo da educação enquanto melhoramento ético (melhor: *beltious*; bom: *agathous*). Nós devemos lembrar que o debate entre Ésquilo e Eurípides é, afinal, uma disputa de sabedoria (*agôn sophias*, 882) entre dois homens sábios (*sophoin androin*, 896) sobre quem é o mais sábio (*sophôteros*, 780).

A sabedoria, tal como Dover (1996) aponta, não é algo que necessariamente associaríamos aos artistas, e o fato do debate entre os dois ser construído nestes termos mostra que Aristófanes e seu público ateniense não responderam à tragédia de um modo puramente estético. Aqui não nos importa muito se é Ésquilo ao invés de Eurípides quem vence o debate: o que importa é que o vencedor é escolhido por sua sabedoria. (Ésquilo na linha 1485 é enaltecido pelo fato de saber refletir: *eu phronein*.) A instrução final dada a Ésquilo pelo coro (“salve nossa cidade” 1501) mostra a natureza política e educativa da tragédia. Agora, enquanto é verdade que temos que ser cuidadosos quando usamos a evidência de um poeta cômico (poetas cômicos tendem a exagerar quando não inventam) também devemos lembrar que o único ponto no qual os dois poetas trágicos concordam em seu debate em *As Rãs* é que a tragédia ensina. Mais do que isso, muitas das piadas não funcionariam se esse ponto não fosse comum. Este tipo de procedimento é típico de Aristófanes. Em *Cavaleiros*, por exemplo, ele não inventa a função da assembleia de soberanos (para aprovar leis e fazer importantes decisões políticas); e em *As Vespas* ele presume que os jús nos tribunais estejam lá para sentenciar. Em ambos os casos, Aristófanes assume que esta seja a função de uma instituição (uma função que seria óbvia para a audiência contemporânea), e satiriza o modo como as pessoas se comportam dentro dessas instituições assumindo seus papéis de acordo com suas funções. Eu sugiro que o mesmo aconteça em *As Rãs*: a função da tragédia (ensinar) é assumida; as peculiaridades estilísticas e temáticas de Ésquilo e Eurípides são usadas para prover conteúdo cômico. São por todas essas razões que eu não concordo com Malcolm Heath (1987) quando ele questiona a evidência de Aristófanes. Isto pode ser verdade, entretanto, que Aristófanes está parodiando o ensino da tragédia como algo inutilmente vago, e que sua real intenção seja que foquemos na comédia ao invés da tragédia para uma precisa orientação política. Na verdade, é possível que Aristófanes seja condecorado com uma coroa de louros

por ter, como seu coro diz em 686-87, dado um bom conselho à cidade. Ainda, o enredo de *As Rãs* tem Dionísio descendo ao submundo para encontrar um poeta trágico que pudesse aconselhar os atenienses em um momento necessário. E mesmo sendo Aristófanes perspicaz em defender a superioridade da comédia como ensino, ele ainda não altera o fato da tragédia como suposta ao ensino. Mas, talvez, não deveríamos ficar surpresos que os atenienses, e na verdade outros gregos concordem que a poesia e a tragédia muito honram essa função; em nossas fontes, de Homero até o quinto e quarto século, é discutido frequentemente o poder das palavras na intenção de produzir diversos efeitos. As palavras - e não somente as utilizadas pelos poetas, embora muito utilizadas - podem ser falsas e manipulativas (Homero, *A Odisséia* 13.294, 14.387, 19.203; Górgias, *O elogio de Helena* 9, 11; Platão, *Crátilo* 408c, *Mênnon* 76e, *A República* 382d); elas podem aprisionar aqueles que as ouvem, por serem irresistíveis; mas positivamente, como mágica, elas podem encantar, produzindo prazer mesmo na dor (Homero, *A Odisséia* 4.113, 11.334, 18.282–83; Górgias, *O elogio de Helena*; Platão, *Fedro* 261a ff., 271c, *Protágoras* 315a, 328d, *A República* 413c4, 601b). As palavras podem apaziguar (Hesíodo, *Teogonia* 98–103) e curar e, na famosa analogia de Górgias, trabalhar no espírito da mesma forma que *pharmaka* (as drogas) trabalham no corpo (Górgias, *O elogio de Helena* 14; Platão, *Górgias* 456b; veja também Ésquilo, *Agamenon* 16-17; Eurípides, *As Bacantes* 326-27, *Hipólito* 478, *As Troianas* 472- 73), e Sófocles, *Filoctetes* uma tragédia dedicada a revelar os perigos do uso sem limites das palavras. Talvez não seja uma casualidade que a maioria destas referências venha de autores que sejam ou atenienses ou relacionados com a Atenas do século V ou IV. Atenas era uma *logopolis*, uma “cidade das palavras” (GOLDHILL, 1986, p.57–78), e os atenienses eram, de acordo com o *Cléon* de Tucídides, *theatai tôn logôn* (“espectadores de palavras” 3.38.4).

Os atenienses tinham uma tradição já espantosa com os poderes da linguagem e adicionaram a essa um sistema político no qual a linguagem e mais particularmente a retórica era essencial. Mesmo Platão, de muitas formas um antidemocrata, diz que a linguagem é um tipo de instrumento organizador da realidade (*Crátilo* 388b13); isto era certamente o que a linguagem era para a democracia ateniense. O modo final de ver a tragédia como ensino é observando rapidamente a crítica ao gênero, feitas por dois grandes filósofos, Platão e Aristóteles. Platão queria a tragédia - junto com a maioria das outras formas de poesia - removida de seu estado ideal. Isso era porque, a princípio, a tragédia como uma forma de *mímese*, tinha uma relação muito indireta com a verdade; de fato, Platão com bastante

frequência declara que a tragédia mente; e segundo que, na sua perspectiva, os efeitos da tragédia eram, sem exceção, perniciosos. Para Platão os trágicos e suas audiências estavam muito interessados em reações emocionais e prazerosas. Ele acredita que o que está ausente na tragédia seja qualquer reflexão sobre as ações morais, o que para ele era o mais importante questionamento. Além disso, para ele, o contexto da performance diante de uma massa de espectadores significava que a devida educação era impossível (Platão, Górgias 502b–e, A República 604e, As Leis 655e, 876b), porque em sua visão a real educação somente ocorreria entre um aluno e um professor (Platão, As Leis 666d–667a).

Contudo, logo se percebe que o problema de Platão com a tragédia não é o fato dela não ensinar, mas precisamente o que ela ensina. Sua queixa é que a tragédia ensina de má forma coisas ruins e sua ambição era tomar o lugar desta como a principal fonte de ensinamento da tragédia na educação dos cidadãos. As visões de Aristóteles sobre a tragédia são bem mais difíceis de definir do que as de Platão. Enquanto o último é perfeitamente consciente sobre a função educativa da tragédia (embora a critique), Aristóteles não explicitamente menciona o fato. Para Platão a relação entre a tragédia e a *pólis*, ou o cidadão, é vital. A *Poética* de Aristóteles, todavia, não menciona em nada a *pólis* (HALL, 1996). Entretanto, se lermos *A Poética* com mais cuidado (juntamente com outros de seus trabalhos) veremos que o autor tem algo valioso a dizer sobre o ensinamento que a tragédia encena. Platão, como já vimos, ridiculariza a tragédia como uma *mímese* que não consegue atingir ou refletir a verdade e, por isso, não se aprenderia a verdade através dela. Na visão mais elaborada de Aristóteles, a *mímese* está diretamente ligada ao aprendizado; na verdade iniciáramos a aprender pela *mímese* (*Poética* 1448b 5-9). Não somente isso, Aristóteles responde à inquietude de Platão, sobre o prazer sentido pela plateia trágica quando assiste à *mímese* trágica, dizendo que o prazer, tal qual a *mímese* é natural (por exemplo, *Ética á Nicômaco* 1177a16–17, 1177b30–31). Para Aristóteles, na verdade, o prazer e o aprendizado acontecem quando a audiência experiencia a *mímese* (*Poética* 1448b4–17). As emoções, as quais incluem não somente o prazer, mas o medo e a piedade também, não excluem a possibilidade de reflexão, como em Platão. As emoções têm um valor intelectual em Aristóteles; elas forçam as pessoas a decidirem (por exemplo, o medo em *Retórica* 1383a6–7), e se relacionam a um entendimento da virtude moral (por exemplo, *A ética de Nicômaco* 1104b11–12, 1179b24.) Para Aristóteles, a tragédia - enquanto *mímese* que produz prazer - pode ter um importante papel em educar as emoções, sendo uma importante parte da educação

moral. É verdade que a declaração de Aristóteles sobre a *catarse* - termo chave em sua análise sobre o efeito emocional da tragédia (Poética 1449b24–28) - ainda é objeto de discussão, mas seja a *catarse* purgação das emoções, esclarecimento intelectual ou uma purificação espiritual, isto não importa tanto: a tragédia ensina através da educação das emoções, até mais eficientemente, já que lida com o universal ao invés do particular (Poética 1451b5–11).

Como vimos, Platão aceita o contexto da *pólis* de ensino da tragédia, mas também critica como e o que ela ensina. Aristóteles, por outro lado, parece esquecer a *pólis*, mas compreende os benéficos efeitos emocionais e intelectuais que a tragédia pode ter. Desta forma, a resposta para minha primeira pergunta é um claro “sim”. Os poetas por toda a antiguidade e em vários contextos foram supostos a ensinar: os trágicos não deveriam ser vistos como uma exceção. Além do mais, a tragédia do século V, de um lado, surgiu e refletiu a partir da mistura de uma tradição poética e filosófica e, de outro, a partir de um novo sistema político; com ambos defendidos e dependendo das várias influências da palavra. Por último, nossa pesquisa sobre as considerações filosóficas do século IV confirmam que a devida função da tragédia era o ensino.

Não é somente pelo fato de a tragédia ser poesia que ela deveria ensinar. No século V a tragédia ateniense teve uma grande proeminência devido a seu contexto político. Durante este século a tragédia foi encenada no teatro de Dionísio. Esse teatro se situa abaixo da Acrópole, onde estão os principais prédios religiosos da cidade. Esse estava próximo também da *ágora*, a área que concentrava os quinhentos conselheiros da *boulê* (câmara), tribunais de justiça e outras atividades comerciais e religiosas e não estava distante da *Pnyx*, o monte onde a assembleia se reunia. Em um aspecto físico, a tragédia tem seu lugar no centro de Atenas. Esse aspecto espacial é importante. O desenvolvimento da *pólis* pode ser visto como o desenvolvimento do espaço cívico. Os gregos, em todos os lugares, pareciam valorizar a ideia do centro. Mapas do período - reconstruídos a partir de evidências literárias - têm os gregos no centro do mundo, com todos os diversos bárbaros em suas margens. Delfos é geralmente vista como o centro do mundo (veja, por exemplo, Eurípides, *Medéia*, v 668, *Orestes* v 333) e um dos primeiros filósofos, Tales, pensava ser melhor se Ionia (com suas dispersas colônias gregas) tivesse um centro (Heródoto 1.170). Em Homero, encontramos guerreiros caminhando “*es meson*” em direção ao centro (por exemplo, na *Ilíada* 7.55), também a ideia de pôr coisas - ideias, espólios - no meio, de forma que pudessem ser repartidos (como na *Ilíada* 23.704). Podemos encontrar, especialmente em Heródoto, mas também na tragédia,

como a ideia de colocar coisas no meio, no centro, se torna politizada. Em Heródoto, podemos ver que a ideia de pôr coisas “*es meson*” torna-se um outro modo de expressar a ideia de entregar pelo menos algumas funções políticas ao povo. Por exemplo, no famoso debate entre três persas sobre a melhor forma de governo (um debate muito grego), a preferência de Otanes por algo como a democracia é expresso pela frase “*es meson*” (3.80.2). Quando o tirano de Samos, Meândrio, discute para entregar o poder (*tên archên*) ao povo, novamente “*es meson*” é usada (3.142.3); similarmente, um mediador da Mantinéia reconstitui Cirene pondo as coisas “*es meson*” para o povo (*tôi dêmôî*; 4.161.3).

Voltando à tragédia, encontramos nas *Suplicantes* de Eurípides, o rei de Atenas, Teseu, se envolve em um debate com um arauto tebano quanto à melhor forma de governo. Teseu, embora rei, é um veemente (e anacrônico) defensor da democracia. Em sua fala, no debate, ele diz: “Isto é liberdade: Que homem, tendo um bom conselho para a cidade, deseja trazê-lo para o meio [*es meson*]?” (438-39). Teseu imita a linguagem técnica da assembleia aqui, mas os pontos importantes para nós são que a democracia e “*es meson*” são reunidos em uma única pergunta.

Atenas põe muita importância na ideia de centro e sua relação com a democracia. Com seu próprio centro constituído pela Acrópole, a *ágora*, a *koinê hestia* (lareira pública), o teatro e o *pnux*; Atenas era também o centro do território de Ática e de um império que cresceu durante o quinto século; ela tornou-se também um centro de comércio e de intelectuais. Em contraste à prática da maioria dos estados gregos, as procissões religiosas de Atenas, tais como as panatenaicas, moviam-se da margem para o centro. O que acontecia no centro era crucial para a democracia: a tragédia acontecia no centro. E o que Atenas punha no seu centro era considerado uma autoridade: a tragédia dividia essa autoridade. O contexto imediato no qual a tragédia foi encenada na cidade dionísica também mostra a proeminência dada à tragédia em Atenas. Os quinhentos conselheiros, aleatoriamente selecionados, escolhiam os juízes da competição dramática pelo sistema das dez tribos estabelecidas no início da democracia por Clístenes. O arconte epônimo, aleatoriamente escolhido, selecionava os poemas cujas peças seriam encenadas e o *chorêgoi* que financiava os coros.

As cerimônias que precediam as peças em conjunto demonstravam a natureza política da ocasião: os generais, indiscutivelmente os dez funcionários da *pólis*, derramavam libações na *orchestra*; uma homenagem ao império era exibida no palco; coroas cívicas eram concedidas àqueles que tinham prestado serviços ao estado; órfãos de guerra, educados à

custa do estado na ausência de seus pais, eram apresentados no teatro. Seria difícil imaginar um contexto mais obviamente político para o desempenho do drama. Além disso, os acontecimentos após o festival também demonstravam a sua natureza política: parece que uma assembleia foi realizada no teatro após o festival, a fim de discutir como o festival foi organizado (Demóstenes 21.8-10).

A tragédia não foi uma operação comercial. Em vez disso, foi financiada pela *pólis*, quer diretamente - pela taxa paga aos autores - ou indiretamente, através de um sistema de tributação chamado a liturgia. As liturgias impostas sobre os ricos podiam ser usadas para financiar uma variedade de coisas, tais como jogos e ginásios, manutenção de trirremes e provisão financeira para coros dramáticos (Xenofonte, Constituição dos atenienses 1,13). Ser escolhido como um *choregos* (aquele que paga por um coro) era uma espécie de honra, embora alguns tentassem evitar a despesa. O custo de um *choregos* quase igualava-se ao da manutenção de um trirreme. Dada a dependência de sua marinha, isso sugere que os atenienses literalmente valorizavam a produção de suas tragédias, tanto quanto suas ambições imperiais e a defesa da sua terra natal. Enquanto a *pólis* organizava e financiava o festival dramático, a audiência das peças provavelmente consistia em um grande número de cidadãos atenienses, pessoas com poder real no que era uma democracia direta. No entanto, exatamente quantas pessoas participaram da Cidade Dionísica é difícil de responder com certeza. A única evidência direta que temos é o Simpósio de Platão 175e, que afirma que o tamanho total do público foi de 30.000. Aristófanes parece indicar uma audiência de milhares (Vespas 1010), e o mesmo autor menciona a grande multidão no auditório. Mas os gregos não eram muito bons com números grandes (daí a confusão talvez com os números das forças persas invasoras em 480 a.C, e com os cinco mil que foram incumbidos de poder pelos revolucionários oligárquicos em 412-11 a.C.) . Nós não podemos ter certeza. O exame do local do Teatro de Dionísio e suas limitações físicas sugere um público entre 14.000 e 17.000. Desse total, quantos eram os cidadãos atenienses?

Começamos com a ideia de que a tragédia é a própria cidade colocando-se no palco. Até este ponto temos visto que a tragédia foi realizada em um lugar central - com toda a autoridade política, que implicou na Atenas do século V - que foi organizada, apoiada e variadamente financiada pela *pólis*-, e que foi assistida por uma massa dos cidadãos atenienses, cidadãos que estavam sobrecarregados com o poder político e responsabilidade direta.

Em todas estas formas a tragédia pode ser vista como tendo sido um discurso central da *pólis*. A tragédia, como parte das performances dramáticas na Cidade Dionisiaca, foi uma das principais instituições políticas da democracia ateniense, juntamente com a montagem, o *boule*, e os tribunais. Estas instituições são variadamente associadas à essa evidência. A participação em todos os quatro é financiada pela *pólis*: há o *eklesiastikon* para a participação na montagem, o *dikastikon* para servir nos júris; os membros do conselho são pagos ao longo do seu ano de serviço e tem em adição assentos reservados e um fundo (o *bouleutikon*) para pagar os seus bilhetes e poder assistir aos jogos. E há, possivelmente, pelo menos, um fundo análogo para a participação na Cidade Dionísia (o *theorikon*).

Ou seja, a tragédia incorpora os outros discursos políticos da cidade (GOFF, 1999-2000). As peças representam muitas vezes decisões difíceis sendo feitas, muitas vezes, também, em debates montados (*agônes*). A retórica, da qual a democracia ateniense tanto dependia, é frequentemente examinada. A tragédia, não apenas como poesia, mas também como uma instituição política, era "uma *paidéia* democrática em si.... Para os cidadãos comuns, o teatro trágico foi uma parte importante em suas aprendizagens de como ser participantes ativos e autônomos através de reuniões em massa e debates aberto entre os mesmos." A tragédia preencheu uma necessidade real na Atenas democrática do século quinto. Devemos também lembrar a posição estranha na qual os atenienses do século quinto encontravam-se. A vida durante o período foi "exuberante e desconcertante" (MEIER, 1991, p. 8), porque os atenienses, começando com as reformas de Clístenes em 508, embarcaram em uma aventura sem precedentes. Eles tinham inventado a democracia e, claro, isso não significa que a experiência no teatro foi a mesma que a da assembleia ou dos tribunais. Não houve tempo, no tumulto da assembleia, para se envolver em discussões abstratas. O que encontramos com a tragédia é "um corpo social realizando quase que publicamente a manutenção e o desenvolvimento das infraestruturas mentais (e do corpo dos cidadãos) (MEIER, 1991, p. 4). A tragédia foi uma instituição política. A *Oresteia*, digamos, com o seu tratamento dos temas da justiça e da função social da linguagem, ou *Antígona* de Sófocles, com o seu exame da natureza da autoridade política, ou *Medéia* de Eurípides, com seu retrato poderoso das relações entre os sexos ou suas troianas, com a sua análise dos efeitos da guerra, todos demonstram a pungente preocupação da tragédia com os problemas enfrentados pelos cidadãos atenienses (e eu apresentei apenas alguns exemplos).

Finalmente, a evidência de Plutarco (*Na Glória dos Atenenses* 348c, 350a), que diz que os políticos são muito mais úteis do que o passatempo infantil da tragédia, não quer dizer que a tragédia não foi política e não ensinou. Plutarco pode estar pensando na tragédia em seu próprio tempo, mas sua prova pode de qualquer maneira ser interpretada de forma diferente. O que é interessante é que os políticos e trágicos devem ser comparados em tudo: o que, na minha opinião, mostra que, em suas diferentes formas, eles ocuparam o mesmo espaço político.

A tragédia ática do quinto século era política. Era antes de tudo uma discussão da cidade. Entendendo sua função educativa, mas não meramente, reforçando a natureza política da tragédia. A tragédia é política no sentido em que em comum com todas as outras instituições da Atenas democrática ensinam, a sua própria maneira, isto é, a educação era política e nessa forma a *pólis* também era educativa.

Se pensarmos a tragédia de um ponto de vista apenas estético, o que é possível, mas que não esgota a especificidade da tragédia ateniense no século V, não se pode simplesmente classificar as maneiras as quais essa literatura particularmente ateniense não é Homero ou Shakespeare. Uma aproximação significativamente literária ou estética e combinada com uma tendência de ver moralidades ou dilemas morais em contraste com a ideologia, isto é, com a convivência, mas para os atenienses o que é moral, o que ideologia? São instâncias de reflexão separadas? Certamente a audiência não fazia essa diferenciação.

Universaliza-se a tragédia através de uma compreensão moral e artística que possibilitam a ela um atrativo transhistórico. Parece-me que dessa forma a tragédia perde sua singularidade em seu momento histórico.

Não podemos dizer quais eram os efeitos precisos do ensino trágico. Não existem evidências claras entre as decisões nas assembleias serem afetadas diretamente pela tragédia. Entretanto parece-nos evidente que a tragédia ensina. Ensina a partir de sua maneira, como espetáculo teatral como lugar de discussão das problemáticas da convivência póliade. A tragédia nos mostra que o ensino e a literatura ou ficção e arte não são mutuamente exclusivos que literatura política, ou seja, a tragédia, não é necessariamente doutrinação, mas pode ser beleza e exaltação. A tragédia foi uma resposta reflexiva e comum aos problemas mais importantes que afetavam os seres humanos e cidadãos na Atenas do quinto século.

Fontes

- ARISTOPHANE. **Les grenouilles**. Paris, Belles Lettres, 1998.
- ARISTOTE. **Rhetorique**. Paris, Belles Lettres, 1971.
- _____. **Les Metaphysique**. Paris, Belles Lettres, 1989.
- _____. **Poétique**. Paris, Belles Lettres, 1995.
- _____. **La Politique**. Paris, Gallimard, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. **Iliada de Homero**. São Paulo: Arx, 2003. 1 v.
- CAMPOS, Haroldo de. **Iliada de Homero**. São Paulo: Arx, 2002. 2 v.
- DEMOSTHENE. **Ouvres completes**. Paris, Belles Lettres, 1987. 2 v.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon: Orestéia I**. São Paulo: Iluminuras, 2004. Estudo e Tradução de: Jaa Torrano.
- HERODOTO. **Histoire**. Paris, Belles Lettres, 1956.
- HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014. Tradução de: Jaa Torrano.
- PLATÃO. **Ouvres complete**. Paris, Belles Lettres, 1971.
- PLUTARQUE. **Ouvres completes**. Paris, Belles Lettres, 1975.
- TEOGNIS. **Elegias**. Madri, Cátedra, 2010.
- XENOPHON. **Constitution des Atheniens**. Paris, Belles Lettres, 2008.

Referências

- DETIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade: na Grécia Arcaica**. São Paulo: Jorge Zahar, 1981.
- DOVER. K. The contestation in Aristophane's Frogs. In: SOMERSTEIN. **Tragedy, comedy and the polis**. New York, Bari, 1996.
- EUBEM, J.P. **Greek tragedie ant politic theory**. California, University of California Press, 1986.
- GOFF, B. **Try to make it real compared what? Eurípides, Electra and the play of genre**. Illinois, Classical Studies, 1999- 2000, p.93- 105.
- GOLDHILL, Simon. The audience of greek tragedie. In: Easterling, P. E. **Companion to greek tragedie**. Cambridge, 1997, p. 54-68
- HALL, E. Is there a polis in Aristotle's Poetics? In: SILK, O. **Tragedy and tragic: greek theater and beyond**. Londres, Oxford, 1996.
- HEAT, Malcolm. **The poetic of greek tragic**. London, 1987.
- MEYER, C. **La tragedie comme art politique**. Paris, Belles Lettres, 1991.
- RHODES, P. J. **Nada Que ver con la democracia: El teatro Ateniese Y la Polis**. Anales de história Antigua, Medieval Y moderna. V. 39- 2006.p 1-19 Instituto de História Antigua y Medieval, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- VILLACÈQUE, Noémie. **Spectateurs de paroles!:** délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique. Paris: Pesses Universitaires de Rennes, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VIDAL – NAQUET, Pierre. **Le Miroir Brise: tragedie athenienne et politique**. Paris, Belles Lettres, 2002.
- Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context**. Editores John Winkler e Froma I Zeitlin. Princeton, Princeton University Press, 1995