

# O Teatro e a Cidade: notas sobre uma origem comum

Luciana da Costa Dias<sup>1</sup>

## RESUMO

Teatro e cidade: origem comum? O artigo pretende abordar a tragédia grega em sua relação intrínseca e originária com a *polis*, isto é: com o fenômeno urbano que se consolida com a democracia grega, no modo como estes se interpenetram e se co-determinam. Não é possível pensar a tragédia fora da *polis* grega na inteireza do que seu fenômeno representa. Mais do que isso: o desenvolvimento e crescimento da cidade, em todas as suas instâncias, principalmente políticas e “democráticas” é vital para o desenvolvimento da tragédia, desde o ritual até a ênfase cada vez maior no diálogo.

**Palavras-chave:** Tragédia; *Pólis*; Filosofia.

## ABSTRACT

Theatre and city: a common origin? The aim of this article is to approach Greek tragedy in its intrinsic relationship with the polis (i.e.: the urban phenomenon that is consolidated by the Greek democracy), in how they are intertwined and are also determined by each other. It is not possible to fully think the tragedy phenomenon out of the Greek polis. And more than that: the development and growth of the city, in every instance, especially political and "democratic" is vital to tragedy development, from ritual to the increasing emphasis on dialogue.

**Keywords:** Tragedy; Polis; Philosophy.

## Introdução

Cidade e teatro. Uma relação viva, a despertar inúmeras conexões. Como pensar a interferência do teatro na paisagem e no espaço urbano? Hoje, sobretudo, esta é uma relação e uma desconstrução cada vez mais viva e atual, cada vez mais presente na cena contemporânea. Teatro de rua. Intervenção urbana. *Happening*. Performance... Contudo, muito antes do teatro querer ganhar a cidade, já houve um momento em que o teatro era feito pela cidade, e mais: era o ápice da vida em comum na cidade, um momento em que toda a cidade parava e se congregava em torno do

---

<sup>1</sup> Professora adjunta DEART/UFOP. e-mail: [lucianacdias@yahoo.com.br](mailto:lucianacdias@yahoo.com.br)

espetáculo cênico. Hoje, o teatro invade a cidade, ou hoje, o teatro volta para a cidade?

A proposta foi pensar a interferência do teatro na paisagem e no espaço urbano, o que não é uma relação facilmente colocada, posto, ao longo dos tempos, ter se constituído de diferentes formas. Se hoje é uma relação de tensão e hibridismo, não significa que o tenha sido desde sempre. Hoje, cidade é um lugar de esquinas: de encontros e desencontros, de confluências e contrastes, muitas vezes extremos. Tentar pensar o urbano, hoje, se constrói em uma trama de múltiplas abordagens que não facilmente se enquadra em uma perspectiva linear. Impossível refletir sobre o fenômeno urbano sem levar em conta seus aspectos conceituais e sociais que – como tudo aquilo que pertence à esfera do humano – se inscrevem no tempo, têm história; posto ser o homem aquele que, habitando o tempo, constrói e reconstrói continuamente essa teia. Tudo tem uma origem, um começo (ou mesmo começos). Se tentarmos mapear o fenômeno urbano em conjunto com o fenômeno teatral no ocidente, veremos que compartilham sua origem, na Grécia entre os séculos VI a IV a.C.

Não podemos desconsiderar a influência da matriz grega para a compreensão do ocidente. Como Lins Brandão (2002, p.31) coloca, os gregos são “o passado histórico e cultural do ocidente”, uma de nossas muitas matrizes, a qual, somada principalmente à matriz judaico-cristã deu origem àquilo que hoje chamamos de mundo ocidental. Nesta continuidade desconexa entre Grécia antiga e mundo ocidental, criaram-se algumas das marcas determinantes da visão de mundo ocidental: igualdade, isonomia, liberdade, democracia, filosofia, cidadania, razão, arte. A visão de mundo ocidental, seus valores, suas instituições, tudo nasce a partir das sementes plantadas em solo grego, mesmo em suas (muitas) alterações. Dentro deste contexto, faremos no presente artigo um recorte muito específico, tentando seguir esta trama e esta trilha cada vez mais para trás, em direção àquelas que são consideradas as origens mesmas do teatro e do fenômeno urbano no ocidente, de modo a destacar sua necessária e indissociável conexão para, quem sabe assim, trazer luz para a questão. Mais do que pensar a interferência do teatro no espaço urbano, é, de certo modo, o contrário que faremos aqui. E se, em suas origens, o espaço urbano tenha sido vital para o surgimento do teatro?

Teatro e cidade. É preciso lembrar e pensar as próprias origens, interconectadas, de ambos. O que pretendemos abordar aqui, então, é como a construção do espaço urbano – o desenvolvimento da *pólis* como espaço político consolidado, e nos referimos aqui à política em sentido amplo e primevo – pode ter sido fundamental para o aparecimento e desenvolvimento do teatro desde o espaço sagrado do ritual em direção a um espaço cada vez mais dessacralizado, acontecimento da cidade. Não mais divino, mas sim humano e por isso mesmo *trágico* por excelência.

Contudo, se queremos entender como isto se deu, como estas esferas se tocam, interconectam e co-determinam, é preciso que cada uma delas seja clarificada e, assim, vejamos como o desenvolvimento do urbano pode ter sido determinante para o desenvolvimento do teatro em suas origens no mundo ocidental.

## **Pólis**

A Grécia entre os séculos VI e IV a.C pode ser considerada o berço tanto da filosofia quanto do teatro ocidental, o que não deixa de ser, no mínimo, curioso por suscitar uma série de questões e inter-relações. Inclusive, não haveria nada de inédito em apenas afirmar que “o teatro é filho da cidade”, parafraseando a célebre asserção de Pierre Vernant (2002) sobre o nascimento da filosofia. Afinal, é assunção corrente que a celebração cênica se emancipa do culto e se afirma no mundo grego enquanto fenômeno urbano, quando da migração dos rituais agrários em honra a Dionísio para a cidade-estado de Atenas. É preciso, porém, entender como isto foi possível, na medida em que tal transformação é dependente de mudanças paradigmáticas de mentalidade e de visão de mundo que vinham se processando nas cidades gregas em função da nova (e nascente) organização do espaço urbano/público e do papel do indivíduo dentro deste. E mais que isso: neste momento, o teatro – acontecimento da cidade – viria ainda a ser também espelho do modo como a cidade pensava e via a si mesma, trazendo em seu cerne as tensões e os conflitos em jogo no espaço urbano grego.

Em uma espécie de mapeamento das origens do fenômeno urbano, a *pólis*, surgida ainda no período arcaico, representaria a radicalização do urbano na Antiguidade: o momento em que o espaço urbano se consolidou enquanto tal. Embora as cidades mais antigas de que se tem notícia, Ur e Babilônia, tenham surgido (na Mesopotâmia, atual Iraque) antes de 3500 a.C., estas guardavam características marcadamente distintas: menor porte, organização político-social teocrática, baseada na figura de um “rei divino”, representante dos deuses, caráter preponderantemente agropastoril. Já as *póleis*, representam o começo de fato da vida urbana, em sentido sobretudo *político*, como veremos. A Grécia, na antiguidade, nunca foi um país, tal como entenderíamos hoje. Antes, era um conjunto de cidades com autonomia religiosa, militar e até mesmo política: as *póleis*, por isso denominadas em português de cidades-estado, as quais representam um tipo bem peculiar de organização política e urbana, nunca dantes vista em sua independência<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> As diferenças entre as pólis não só eram notórias como também, algumas vezes, objeto de disputas entre os próprios gregos, como retratado comicamente por Aristófanes (por exemplo, em *Lisístrata* e *As vespas*).

Dentre as várias *póleis*, Atenas, centro comercial e intelectual do mundo grego, terá lugar de destaque: a cidade mais rica, uma das primeiras a instituir a democracia, modelo para toda a Hélade, principalmente em termos culturais. Atenas, em seu apogeu, consolidou o fenômeno urbano na Antiguidade: mais de 250 mil habitantes, forte comércio e manufatura e, principalmente, organização estatal laica. Estes elementos seriam determinantes para as mudanças que tem origem na *pólis* em direção à laicização do espaço urbano através da consolidação dos espaços de caráter público, fundamentais ao exercício da vida na cidade, por serem pertencentes aos cidadãos e à cidade como um todo. Vejamos como isto ocorreu.

Se a exigência da isonomia adquiriu grande força no final da época arcaica, foi por se assentar em uma tradição igualitária antiga, cuja origem remetia às assembleias guerreiras do período arcaico (cfr. SILVA, 2010), determinantes para as próprias origens da *pólis*. Como explicita Detienne (1988, p. 52), foi nas assembleias que pela primeira vez a palavra se tornou um bem comum, que só podia ser apropriado com a anuência dos demais membros, os quais, por sua vez, estavam necessariamente em uma situação de igualdade e reciprocidade. O nascimento da palavra dialogada se conecta aos primórdios da origem da cidadania na Grécia Antiga.

Nesse período, ao contrário do período arcaico anterior, o homem e sua capacidade “racional” (*logos*) ou melhor, discursiva, se tornarão progressivamente o centro dos debates intelectuais e filosóficos, não apenas em sentido existencial e individual, mas, sobretudo, em sentido social e coletivo. Assim, o homem é entendido como *zoon politikon* – o “animal político”, o que habita a *pólis*, que vive necessariamente em sociedade, como Châtelet (1985) enfatiza. A *pólis* só existe como tal porque existe antes o *polites* (“cidadão”) ciente de seus direitos, de sua condição de paridade com os demais e de seu lugar na vida pública – vida pública exercida através da argumentação, ou seja, do uso da palavra racional no diálogo. Na *pólis*, o fenômeno político se consolida não por lá ocorrer uma democracia perfeita mas, sim, por representar o começo da cidadania, que só é possível quando todos se consideram iguais, isto é, igualmente cidadãos. Como Chauí (1994, p. 371) destaca, “eram considerados cidadãos apenas os homens nascidos no solo da cidade, livres e iguais, portadores de dois direitos inquestionáveis: portadores da isonomia (igualdade perante a lei) e da isegoria (o direito de expor e discutir em público opiniões sobre ações que a cidade deveria ou não realizar)”. A política grega se faz em praça pública, através do discurso, da discussão e da persuasão que não só permite o confronto entre os interesses individuais e os coletivos, como mais: o coletivo (leia-se político) começa a ser pensado a partir dos interesses individuais, *humanos*.

Como observa Vernant (2001, p. 48), acerca da *pólis*: lá, “a palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate, a discussão, a argumentação, o diálogo” – diálogo entre iguais. A cidadania só é possível com a valorização e o respeito a cada indivíduo, considerado como cidadão. A necessidade do diálogo surge com a cidadania e, junto com a cidadania, surge a noção de espaço urbano como espaço público: pertencente a todos, local onde a cidadania (e a ação individual) pode por excelência ser exercida.

A razão grega não se formou tanto no comércio humano com as coisas, quanto nas relações dos homens entre si. Desenvolveu-se menos com as técnicas que operam no mundo, que por aquelas que dão meios para domínio de outrem, e cujo instrumento comum é a linguagem: a arte do político, do reitor, do professor. A razão grega é a que de maneira positiva, refletida, metódica, permite agir sobre os homens, não transformar a natureza. Dentro de seus limites como em suas inovações é filha da cidade. (Vernant, 2001, p. 143)

Será dentro deste contexto, na cidade-estado de Atenas, que filosofia e teatro surgem e se consolidam. Não se trata de coincidência, mas sim, de dois lados do mesmo processo. Neste sentido, como também coloca Jaeger em sua *Paideia* (2011, p. 483), haverá uma dependência inquestionável entre tais expressões culturais e o contexto democrático da cidade-estado: “A cultura grega fora, desde o primeiro instante, inseparável da vida da *pólis*. E esta ligação não fora em nenhum lugar tão estreita como em Atenas”. É ponto marcante: a cidade grega não só representa o espaço onde as relações humanas puderam se constituir em forma democrática, graças a preeminência da palavra e a eclosão do diálogo, como também, ela mesma, é espaço que se constitui a partir destas instâncias. No entender de Vernant e Vidal-Naquet (1991, pp. 8-9):

Com a cidade, desenvolve-se um sistema de instituições e um comportamento propriamente político. (...) É nítido o contraste social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. Não é diferente com a tragédia. Ela não poderia refletir uma realidade que, de alguma forma, lhe fosse estranha.

O espaço urbano é político: é o espaço em que vivem os *polites*, os cidadãos, congregados ao redor da *Acrópole*, a parte mais alta da cidade de Atenas, onde se localizavam os templos; do *Areópago*, a “colina de Ares”, onde ocorria o tribunal ou conselho de juízes, e; principalmente, em torno da *Ágora*, a praça pública, localizada na parte mais baixa da cidade, o lugar do comércio, do ensino e do espaço de convívio, onde se dava a *Eclésia*, assembléia dos cidadãos. Em uma das encostas laterais da *Acrópole* se localizava o Teatro de Dionísio, onde se davam os festivais e concursos de

tragédias. Em sua configuração semicircular, possibilitava, como coloca Boyer (1998, p. 76), que se congregassem ainda mais seus espectadores e, com isso, a cidade em torno de si mesma. Assim determinado, o espaço urbano da *polis* contraria modelos de convivência anteriores. No lugar do *Ánax*, o “rei-divino” do período arcaico, representante escolhido pelos deuses, surgem os cidadãos e a palavra compartilhada publicamente pelos homens, no espaço público. No lugar do palácio real, coração da cidade arcaica e micênica, tem-se a *Ágora*, novo eixo do espaço urbano consolidado: lugar privilegiado do exercício do *logos*, palavra racional, dialogada. No lugar da *palavra de autoridade*, a *autoridade da palavra* se consolida.

As mudanças que se processam na vida urbana da *pólis* serão determinantes. Desde então, e cada vez mais, a palavra dessacralizada, laicizada, a “palavra-diálogo” irá determinar o “advento de um mundo autônomo da palavra e de uma reflexão sobre a linguagem como instrumento” (Detienne, 1988, p.58) – processo que, como veremos, também tocará o ritual cênico. Origens mágico-religiosas da filosofia e do teatro: o desencantamento da palavra e do ritual se deu de mãos dadas.

## Logos

A Grécia viveu uma radicalização da palavra, sintoma de uma transformação entre dois modos de vida, ou entre duas percepções distintas da realidade. A *pólis*, espaço urbano por excelência, viu a poesia – que, como Jaeger (2011) coloca, era o “centro da educação aristocrática agrária anterior” – ter seu lugar questionado. A palavra do poeta (que em seu canto, “verdade revelada de inspiração divina”, relembra e mantinha vivo “aquilo que não podia ser esquecido”) tivera papel fundamental na sociedade grega mais antiga. Por toda a Grécia arcaica, como coloca Detienne (1988), os poetas foram os “mestres da verdade”, os grandes mestres e detentores do conhecimento, da palavra inspirada, ritualisticamente declamada. Eram os senhores de uma visão mítica de mundo, daquilo que Mircea Eliade (1989) coloca como sendo o tempo mítico das origens, que tanto pertence a um passado longínquo como se mantém sempre vivo e atual, por dar sentido ao presente. Ou seja, o processo racional que descambou na laicização da palavra em todas as instâncias, atingiria a própria visão poético-mítico-arcaica de mundo grego, radicalmente transformada dentro do espaço urbano.

Quando a verdade passa a se constituir a partir da persuasão, da argumentação e da racionalidade, elementos que se tornam a chave da vida no espaço da *pólis*, surge a palavra dialogada, “lógica” e até mesmo sofisticada. O desenvolvimento da argumentação e do diálogo é a mudança

radical que a *pólis* viu acontecer e que imprimiria sua marca no mundo ocidental de modo indelével. Surgiu, com o fenômeno urbano, algo até então inédito: a preeminência da palavra racional, dialogada e logicamente sustentada, em detrimento da palavra revelada, mítica. Com isto, o espaço urbano da *pólis* possibilitou o advento de uma situação histórica inédita, caracteristicamente marcada pelo conflito entre duas mentalidades ou visões de mundo: de um lado, o mundo arcaico, mítico, da palavra revelada e das limitações do homem frente ao divino; do outro, a mentalidade clássica nascente, já a por em xeque toda determinação e autoridade míticas, toda a simetria e perfeição do cosmos mítico.

À medida que as transformações sociais iam sendo acompanhadas de novos ideais quanto ao caráter e à conduta do ser humano, os poetas puderam eles mesmos alterar, corrigir ou expurgar a teologia homérica e hesiódica [...]. De um modo geral, foram os filósofos que influenciaram os poetas, pois foram eles que fizeram incidir uma crítica racional sobre uma teologia que se atribuía aos primeiros poetas. (Cornford, 1989, p. 236)

Neste ensejo, até mesmo a famosa crítica de Platão em sua *República* aos poetas, muitas vezes erroneamente acusada de censura, pode ser melhor entendida. É a atitude de um rival e não a de um censor. Sendo ele, de certa forma, um poeta e dramaturgo<sup>3</sup> em si mesmo, Platão cria, em seus diálogos, textos ricos em imaginação e em falas persuasivas, ao longo das quais Sócrates, seu “personagem conceitual” – como Deleuze (1992) colocou ao falar do “teatro filosófico de Platão” –, vem a expor o erro de seus interlocutores e tem suas ideias racional e encadeadamente expostas. Como enfatiza Jaeger (2011), a preocupação de Platão é pedagógica, e o que ele propõe é a necessidade de parâmetros racionais (ou melhor seria dizer “ideais”), que norteiem a poesia e as artes e, por conseqüência, a educação dos cidadãos ideais para a cidade. Só que esta suposta “rivalidade” entre poetas e filósofos não começou com Platão. Antes surgiu no bojo mesmo deste movimento maior, inédito, e que teve início na Grécia: o da laicização do mundo<sup>4</sup>, sua “desmitologização”, seu dessacralizamento.

Filosofia e Teatro, fenômenos nascidos no bojo da mudança de mentalidade que vinha se processando nas cidades gregas, também determinam esta mentalidade enquanto reflexões da cidade sobre si mesma.

<sup>3</sup> Ao que conste, como Cornford (1989) coloca na obra citada destaca, o jovem Platão teria chegado, inclusive, a escrever tragédias, as rasgando e destruindo todas, porém, após conhecer Sócrates.

<sup>4</sup> Não se pode confundir estas mudanças, originadas pelo fenômeno urbano e que conduziram da palavra-mítica à palavra-diálogo, do *mythos* ao *logos*, como equivalentes à revolução cientificista que o ocidente enfrenta desde o século XIX. Os deuses não são nem nunca foram expulsos da cidade grega, antes são, de algum modo, “re-configurados” dentro da nova mentalidade que a vida urbana vem a propiciar e constituir. É o começo da caminhada autônoma e racional do homem, distante ainda de sua consolidação como método científico na Modernidade.

Processo de dessacralização do mundo que não pode ser deslocado do processo de racionalização do mundo, que é um processo dialógico – a ênfase cada vez maior na argumentação lógica, na refutação e na busca por argumentos irrefutáveis. Será esse mesmo processo por trás dos embates no espaço público da *Ágora*, que leva tanto ao nascimento da filosofia quanto a uma presença cada vez maior do diálogo (com seu correlato, a perda do lugar de destaque do coro e a consequente ênfase na ação individual, centrada na figura do herói trágico) nas tragédias gregas, que pode ser observado ao se comparar a evolução da tragédia através das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, como veremos a seguir.

### **Origens do teatro**

Se formos mais longe no tempo, em direção às origens do teatro grego, se mostra que o teatro tem origem nos cultos da população rural a divindades da vegetação – sobretudo em honra a Dionísio – que foram trazidos para o interior do espaço urbano, com isso, ganhando uma nova forma. O caminho que vai do culto agrário à tragédia passa pelas políticas públicas da cidade que se definia. No século VI a.C., Psístrato, um dos últimos tiranos de Atenas, buscou incorporar e trazer as Dionisíacas (festival em honra a Dionísio) para Atenas, incorporando-a como festividade da cidade. Estes cultos se alterariam progressivamente quando deslocados do campo para o interior das cidades, sendo nitidamente marcado pelas questões e processos que lá se davam, com a incorporação do diálogo entre os atores e maior apelo cênico.

Nas festividades em honra a Dionísio, “o canto do coro constituía a questão principal até que surgiu a interrupção de um narrador, cujo relato por fim se elevou às figuras efetivas da ação dramática” (Hegel, 2004, p.251). Em um esforço para promover o esplendor das festividades públicas, Psístrato convidou Téspis em 534 a.C. para se apresentar nas Dionisíacas, com uma “inovação”, que até então não podia ser considerada “mais do que um embrião dentro do rito de sacrifício, que se desenvolveria mais tarde na tragédia” (Berthold, 2010, pp. 104-105). Sua inovação consistiu em, a partir do coro ditirâmico, assumir papel destacado. Os ditirambos eram coros de sátiros (dançarinos-cantores vestidos de bode) que cantavam ritualisticamente em honra a Dionísio. Ao se destacar do coro, Téspis teria se tornado o primeiro “respondedor”, por isso considerado também como primeiro “ator”. A partir daí, concursos de Tragédias (*tragoedia* significa “canto do bode”) seriam anualmente realizados durante as Dionisíacas.

Do final do século VI ao século V a.C., a tragédia se desenvolverá em paralelo à democracia grega – essa mesma democracia que garantia a todos que fossem considerados cidadãos o direito a voto e a palavra na *Ágora*. A palavra, antes do poeta, agora do sofista e do orador brilhante



será, também, do tragediógrafo, posta assim em cena no anfiteatro grego. Contudo, não são precisos os dados que preenchem a lacuna entre Téspis e Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, os três que de fato irão levar o teatro a seu apogeu ao longo do século V a.C. Entre a primeira apresentação de Téspis e o êxito de Ésquilo, passar-se-iam 60 anos – anos de violentas disputas políticas que consolidaram a democracia ateniense e ao longo dos quais a tragédia e sua encenação pública na cidade ganharam força e forma de competição teatral (*ágon*), ocorrente durante as Dionisiacas. E será a Ésquilo – que “abraçou apaixonadamente o conceito democrático da *pólis*” (como sua tragédia, *Eumênides*, ao louvar o tribunal do Areópago, exemplifica) – que a “tragédia deve sua perfeição artística e formal” (Berthold, 2010, p. 106)

Do ritual ditirâmico ao espetáculo cênico da tragédia em seu apogeu, as mudanças passam pelo aumento no número de atores em cena, o que terá como conseqüência a progressiva diminuição no peso do papel do coro, antes central. Para Kitto (1990), o coro (elemento originado do culto) representaria, simbolicamente, ainda a voz da coletividade arcaica, vestígio da antiga vida marcada pela palavra mítica, tendo ficado cada vez “mais desfocado e deslocado na vida urbana”. Isso já fora pressentido por Hegel, em seus *Cursos de Estética* (2004), onde aponta para a crescente polarização entre protagonista e coro como uma afirmação hipostasiada da relação social em evolução dialética, assumindo novas formas ao longo do desenvolvimento histórico, em um equilíbrio ainda frágil.

Foi com Ésquilo, ao que consta, que os principais cânones da encenação trágica foram estabelecidos, a começar pela adoção de dois atores em cena: o protagonista e o deuteragonista. A presença de dois atores – e não mais apenas um em contraposição ao coro – é que trará cada vez mais riqueza ao espetáculo trágico, sobretudo pelas possibilidades de diálogo e dramaticidade que surgem. Posteriormente, ao longo dos trabalhos de Sófocles, um terceiro ator será posto em cena. Kitto (1990) destaca que, se com Sófocles deu-se a adição de mais um ator, o tritagonista, isto pode ser entendido sob um ponto de vista sociológico: esta adição, que modifica ainda mais radicalmente os aspectos formais da Tragédia, vai ao encontro da necessidade de refletir a dinâmica agora presente na sociedade ateniense, cada vez mais democratizada, racional e calcada no diálogo, como anteriormente visto.

Nesse sentido, como coloca Hegel (2004, p.214), “o diálogo se tornará a forma dramática por excelência”. É através dele que os conflitos são apresentados no teatro grego, permitindo que sejam experienciados por aqueles que o assistem. O diálogo e a argumentação ganharão cada vez mais força no interior do texto trágico, ainda que nunca se elimine totalmente o papel do coro, que terá diferentes funções ao longo do tempo. Como Kaufmann (1992, p.1) nos avisa, “muitas da amplamente

compartilhadas assunções sobre tragédia falham em se encaixar em algumas das melhores tragédias gregas, e assim como a filosofia, a tragédia não pode ser referida como uma única entidade”. Isso se dá porque as tragédias do século V a.C são um todo em evolução, refletindo seu tempo em uma época de grandes mudanças políticas e sociais dentro da cidade grega.

Se, como coloca Junito Brandão (2009, p. 26), “toda tragédia tem um plano político”, o aumento do número de personagens em cena parece refletir a complexidade dialogal a que as decisões individuais estão agora sujeitas dentro da coletividade urbano e politicamente organizada. Isso abre uma nova dimensão para a tragédia, a qual será cada vez mais explorada, e que virá a constituir talvez sua maior grandeza. Possibilidades dramáticas assim se criam, posto que os conflitos de caráter, de personalidade e até as posições diante das leis (dos deuses, da cidade...) de cada personagem podem vir a ser delineadas de forma precisa, no espetáculo.

O espaço urbano colocou o homem grego no centro do conflito. O cidadão helênico é aquele que, pela primeira vez, pode compreender a si mesmo como alguém no comando de sua vida e de sua cidade, mesmo diante da fatalidade inexpugnável ou do inexplicável, podendo decidir por si só o caminho a seguir, não mais necessariamente em sintonia com os desígnios dos deuses, o que trouxe à luz todo um manancial de conflitos, matéria por excelência para a ação na tragédia, nunca dantes visto. Estes elementos só se tornaram possível no espaço urbano privilegiado da *pólis*, que trouxe a reboque a exigência da ação/participação do indivíduo nas decisões coletivas. O anfiteatro grego é um espaço que se constrói como espelho de um processo maior corrente entre cidadãos, os quais “vivendo nas *póleis*, têm que aprender a deliberar para construir seu próprio futuro” (Gazolla, 2003, p. 16).

Como bem sintetizou Bornheim (2007, p. 73) ao falar sobre o sentido do trágico, “se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem” e o conflito entre estas esferas. O *drama* (“ação”) trágico se construirá tanto sobre conflitos individuais quanto sobre conflitos de poder, dilacerando o indivíduo frente a este horizonte que se abre para sua vida, frente ao qual deve deliberar e agir. O homem grego é um homem em crise, por excelência trágico, dividido entre o mundo arcaico (do sangue e do *genos* familiar) e o Estado, entre o individual e o coletivo, entre as leis dos deuses e as leis dos homens – as leis da cidade. Podemos recordar, neste sentido, a *Antígona* de Sófocles. Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos do mundo arcaico, enterrando seu irmão contra a vontade de Creonte, que representava a lei da cidade. Ambos são expoentes de forças maiores em

conflito, e ambos são igualmente arruinados por e neste conflito, que os transcende, mas pelo qual eles respondem em suas ações.

Um sofrimento verdadeiramente trágico, ao contrário, é apenas sentenciado, por sobre os indivíduos agentes, como consequência de seu próprio feito, tanto legitimado quanto cheio de culpa por meio de sua colisão, pelo qual eles também tem de responder com todo o seu eu. (Hegel, 2004, p.239)

As personagens trágicas acabam por serem representantes desse momento de transição em sua tensão, sempre pagando um alto preço por suas escolhas. O pensamento racional, sonho de Prometeu, é um caminho que o homem começou orgulhosamente a trilhar e que o levaria cada vez mais a “desafiar os deuses”, a querer fugir a seu destino e construir sua própria história, em seus termos – caminho sem volta. É essa consciência que vemos aparecer numa das mais antigas tragédias de que temos notícia, *Prometeu acorrentado*, que fala de orgulho diante da adversidade e de enfrentamento até mesmo do senhor do Olimpo, Zeus. Como nas demais peças esquilianas, temos Prometeu como uma figura impotente diante da fatalidade inexorável, mas que enfrenta seu destino orgulhosamente e sem arrependimento. É o mesmo orgulho que veremos transparecer também em Sófocles, *Antígona* (p.80-81), quando põe, na voz do coro em sua segunda intervenção no palco:

Numerosas são as maravilhas da natureza, mas de todas a maior é o homem! [...] E a língua, o pensamento alado, e os costumes moralizados, tudo isso ele aprendeu! [...] **I**ndustrioso e hábil, ele se dirige, ora para o bem... ora para o mal...

Em outro viés, poderíamos lembrar que o equilíbrio que Nietzsche verá na tragédia, entre apolíneo e dionisíaco – entre a clareza apolínea, presente no diálogo, e a contradição dionisíaca representado pelo coro, originalmente de sátiros – é um equilíbrio frágil, que não poderia durar muito. Isso explicaria, de certo modo, a curta vida da tragédia grega que, em seu apogeu, duraria não mais que 75 anos ao longo do século V a.C. O século seguinte seria o século da filosofia e da plena presença da palavra racional, que Nietzsche sintetiza na figura do socratismo crescente; justamente por isso, seria também o século da decadência da tragédia. Em sua crítica, Nietzsche irá desvalorizar a cultura grega socrático-platônica, cuja ascensão teria conduzido ao progressivo esquecimento da dimensão trágica do mundo e da vida. Não aprofundaremos aqui este ponto da crítica nietzschiana. Sinalizamos antes que esta transição não foi, não poderia jamais ser, fácil, e são seus conflitos e contradições inerentes que encontrarão voz, pela primeira vez, na tragédia.

A invenção da tragédia na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual

destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, criação de um sujeito, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses elaboram uma visão trágica, de um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos. Foi o cidadão grego que se fez trágico nos anfiteatros do século V a. C. (Vernant e Vidal-Naquet, 1991, p. 89)

Encenações individuais e coletivas das glórias e tragédias humanas: a tragédia mostrava a cidade que pensava sobre si mesma, seu passado, suas leis e costumes, suas inovações e conflitos, tudo isto encenado na forma semicircular do anfiteatro grego, congregando assim os cidadãos ao seu redor. Como sugere Gazolla: “talvez a tragédia anuncie o primeiro esboço de um novo homem, esboço que *a cidade cuidou de bem desenhar*. [...] O Teatro parece ter sido veículo propício para indicar, sem os argumentos elaborados da filosofia, essa transformação” (2003, p. 17, grifo meu).

### Considerações Finais

A Grécia Antiga foi um momento em que o teatro teve um papel na cidade como nunca antes e como nunca depois: no espaço urbano da *pólis* grega, o ritual cênico que na Grécia teve origem veio a se dessacralizar cada vez mais, em direção à laicização e preeminência da palavra. O aparecimento da palavra-diálogo surge da relação necessária entre os homens no espaço urbano que se configura politicamente. A filosofia (o pensamento argumentativo que se consolida com Platão e Sócrates) e o teatro (a dramatização progressiva da palavra-diálogo em contraposição ao coro e sua cada vez maior separação do ritual) são filhos do espaço urbano, de todas as novas configurações humanas e sociais que nascem com a cidade e das transformações profundas porque passará o espaço urbano – transformações estas que irão constituir a ambos de modo indelével.

Finalizamos o presente artigo com a certeza que esta é apenas a ponta do *iceberg*: as relações entre tragédia e filosofia, entre poesia e pensamento racional, entre *mythos* e *logos* estão distante de serem facilmente esgotadas. Há bem mais nesta trama complexa que uma simples relação de filiação ou causalidade entre cidade e teatro. Não apenas o teatro é uma criação urbana, como mais: no momento em que surgiu, a própria cidade (politicamente organizada) estava ainda em seus primórdios e a consolidação da tragédia e sua evolução a partir do ditirambo é *espelho e duplo* da própria passagem de um modo de vida mais arcaico para a democracia ateniense, para a plenitude da vida na cidade grega. Teatro e cidade se consolidam juntos, se contaminando e alterando mutuamente, de modo indelével e incontornável, na mesma medida em que começaram a

ser moldadas as feições disto que entenderemos como ocidente, em todas a sua grandeza sim, mas também vicissitudes.

### Referências Bibliográficas

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do Trágico”, in *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CHÂTELET, F. *História das ideias políticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-Socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORNFORD, F. M. *Principium Sapientiae: as origens do pensamento filosófico grego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES e ARISTÓFANES. *Teatro grego*. [seleção, introdução, notas e tradução direta do grego por Jaime Bruna]. São Paulo: Cultrix, s/d.
- EURÍPIDES. *Bacas*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo, Editora Hucitec, 1995.
- GAZOLLA, Rachel. “Tragédia Grega: A Cidade Faz Teatro”. *Revista Philosophica*, 2003, n. 26.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004, vol. IV.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- KAUFMANN, Walter A. *Tragedy and Philosophy*. New Jersey: Princeton University press, 1992.
- KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega* Lisboa: Almedina, 1990 (vol. I e II).
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

- LINS BRANDÃO, J. “Nós e os gregos”. In: *Os gregos*. Col. Convite ao pensar. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2002.
- NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SILVA, Diogo Pereira. “A Reforma hoplita e o desenvolvimento da cidadania na Grécia Arcaica - séc. VIII-VI a.C”. *Revista Universos da História*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, v. 4, n.1.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.