

DA TRAGÉDIA À TRAGÉDIA DE SÓFOCLES: ELEMENTOS EDUCATIVOS

O FENÔMENO EDUCATIVO EM SÓFOCLES

doi: 10.4025/imagenseduc.v1i2.13300

José Joaquim Pereira Melo*

Renan Willian Fernandes Gomes**

* Universidade Estadual de Maringá – UEM. jipmelo@hotmail.com.

** Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC-UEM/CNPq

RESUMO: Neste texto, discutem-se aspectos educativos presentes na tragédia, particularmente na sofocliana, tendo como orientação geral que esta correspondeu às transformações de ordem econômica, social, política e cultural vivenciadas pelos helenos entre os séculos VIII-V a.C. O pressuposto é o de que a tragédia se desenvolveu na *pólis*, a unidade política autônoma que resultou do processo de transformação no qual a sociedade patriarcal, respaldada na tradição mítica, progressivamente, cedeu espaço para a sociedade fundada na razão e na democracia. Uma das funções desse gênero artístico era contribuir para a formação do homem, tendo em vista que as condições históricas exigiam uma participação efetiva nesse novo espaço que se organizava: a *pólis*. Com esta perspectiva, a proposta é sistematizar algumas informações gerais sobre a tragédia e, com foco maior nas peças de Sófocles, analisar os aspectos formativos nelas contidos.

Palavras-chave: Sófocles. Tragédia. Formação.

ABSTRACT: FROM TRAGEDY TO SOPHOCLES' PLAYS: EDUCATIVE ELEMENTS – THE EDUCATIVE PHENOMENON IN SOPHOCLES.

The aim of this text is to discuss some educative aspects in tragedy, particularly in Sophocles' plays, considering that the latter reflected the social, political and cultural transformations which the Hellenics faced in the VIII-V centuries B.C. Our presupposition is that tragedy developed itself within the *pólis*, which was thought as an independent unit resulting from the transformational process in which the patriarchal society (backed up by the mythical tradition) progressively gave way to a society based upon reason and democracy. One of the tasks of this artistic genre was to contribute to Man formation, given that historical conditions demanded an effective participation within this new scenario in organization: the *pólis*. Looking through this perspective, our proposal is to synthesize some general information on the tragedy genre and also, focusing on Sophoclean plays, analyze certain formative aspects in the aforementioned plays.

Keywords: Sophocles. Tragedy. Formation.

Considerações iniciais

Ao longo do processo de transformação econômica, social, política e cultural pelo qual passou a Grécia dos séculos VIII e V a.C., o homem grego adotou uma nova forma de se posicionar diante dos deuses e do mundo, bem como de discutir sua sociedade. Ou seja, em lugar de explicar o mundo, a sociedade e até sua própria vida pelo pensamento mítico, ele passou,

gradativamente, a fazê-lo com base no pensamento racional.

Juntamente com a negação das bases mitológicas, que respaldavam a religião patriarcal, afirmavam-se e consolidavam-se as da razão; e o clã, organização social e política simples, cedeu espaço para um novo e complexo sistema político e social, a *pólis*. Foi este sistema que particularizou a civilização helênica clássica.

O termo *pólis*, utilizado pelos helenos para designar as pequenas unidades autônomas que se constituíram nesse momento, ora é traduzido como cidade-Estado ora apenas como cidade, mas nenhuma das traduções conhecidas corresponde ao sentido do termo grego (FERREIRA, 1992). Com a *pólis*, situações significativas apresentaram-se ao povo grego: “pois a vida social e as relações entre os homens tomam uma forma nova, cuja originalidade será plenamente sentida pelos gregos” (VERNANT, 2002, p. 11). As relações diferenciadas que se estabeleciam, desvinculadas da consanguinidade e tuteladas pelo novo sistema/modelo administrativo, colocavam na ordem do dia o idealismo igualitário trazido pela democracia nascente e que encontrava na filosofia florescente uma parceira que lhe correspondia.

A *pólis* tinha papel fundamental na vida do grego. Segundo Werner Jaeger (1995), em cada uma dessas unidades, propagava-se uma espécie de consciência coletiva, criava-se um sentimento de identificação/igualdade entre seus habitantes.

A gigantesca influência da *pólis* na vida dos indivíduos baseava-se na igualdade do pensamento dela. O Estado converteu-se num ser especificamente espiritual que reunia em si os mais altos aspectos da existência humana e os repartia como dons próprios [...] Para a identificação total de um grego exigia-se não só o seu nome e o de seu pai, mas também o da sua cidade natal. Pertencer a uma cidade tinha para os Gregos um valor ideal análogo ao do sentimento nacional para os modernos. (JAEGER, 1995, p. 141).

No espaço da *pólis*, o grego, respaldado pela racionalidade, passou a se enxergar/entender como senhor de sua vida e a assumir sua historicidade.

Esse espaço privilegiado reuniu em si os mais altos valores da existência humana, os quais eram entendidos como dons próprios de cada cidadão. A vida e a justiça, até então guiadas pela interpretação da vontade deuses

e pela arbitragem dos reis, assumiram a condição de lei e legislação escrita.

Compreende-se assim o alcance de uma reivindicação que surge desde o nascimento da cidade: a redação das leis. Ao escrevê-las, não se faz mais que lhes assegurar permanência e fixidez. Subtraem-se à autoridade privada do Basileis, cuja função era “dizer” o direito; tornam-se bem comum, regra geral, suscetível a ser aplicada a todos de mesma maneira. (VERNANT, 2002, p. 57).

Nesse momento, o grego vivia na cidade, pela cidade e para a cidade, que se tornou para o homem comum e, particularmente, para o aristocrata, o mais significativo valor da sua existência. Nela se realizava a plenitude humana, visto, no seu âmbito, os gregos sentirem-se livres e protegidos das agressões da natureza, das contendas sociais. Sentiam-se livres do poder dos reis que submetiam os outros povos e, de certa forma, do medo das forças sobrenaturais, já que eles tinham humanizado seus deuses, fazendo deles seus concidadãos.

A cidade incorporava a realização mais perfeita da vida, a única considerada verdadeiramente humana, estabelecendo um diferencial entre o grego civilizado e os outros povos, que eram considerados bárbaros. O grego vivia intensamente essas condições e se dedicava plenamente à cidade. Não pensava em outra forma de viver, tampouco tinha a intenção de levá-la a outros povos. Pode-se inferir que essa radicalização na concepção da vida na *pólis* levou à inibição de qualquer tentativa de unificação política do espaço grego, mesmo com as diversas iniciativas de união entre as cidades (LARA, 2001).

Nesses quadrantes, a expressão da individualidade e a fecundidade do debate criaram as condições para o desenvolvimento da política. Liberado dos implacáveis desígnios divinos, o homem

pôde, a partir das suas próprias habilidades, fazer sua história na *ágora*¹.

De acordo com Jean-Pierre Vernant, era na *ágora* que a cidade costumava centralizar-se. A praça pública era um espaço apropriado para o debate e para a discussão dos problemas de interesse comum (VERNANT, 2002).

Com a *pólis*, o que era secreto, o que ocorria no interior da família — o culto às divindades do período patriarcal — passou a fazer parte de toda a cidade:

Essa transformação de um saber secreto de tipo esotérico, num corpo de verdades divulgadas no público, tem seu paralelo num outro setor da vida social. Os antigos sacerdotes pertenciam como propriedade particular a certos *genes* e marcavam seu parentesco especial com um poder divino; — a *pólis*, quando é constituída, confisca-o em seu proveito e os transforma em cultos oficiais da cidade. (VERNANT, 2002, p. 58).

A religião deixou de ter um caráter puramente doméstico. Os cultos dedicados às divindades extrapolaram o interior das casas e passaram a ocorrer nas ruas, nas festas populares. Surgiu, assim, uma “religião da cidade”². Evidentemente, importa lembrar, tais transformações foram processuais, não se caracterizaram como rupturas abruptas: durante um tempo, coexistiram aspectos da antiga ordem social em decadência e da nova ordem social em organização. Podem-se mencionar alguns exemplos da permanência/continuidade da ação divina nos destinos dos homens e da reação destes mesmos homens diante das

divindades no exercício da vontade e na busca do que entendiam como justo.

O quadro de conflito vivido pelo homem grego situado em dois pólos opostos foi devidamente representado nas manifestações artísticas surgidas na Grécia, especialmente na tragédia: “[...] a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 1995, p. 18).

Portanto, o pressuposto, neste artigo, é o de que a tragédia é um resultado do processo de transformação promovido pela dinâmica das relações sociais historicamente constituídas. Desse ponto de vista, sistematizando algumas informações sobre esse gênero dramático, especialmente sobre as peças de Sófocles, pretende-se analisar os aspectos formativos contidos nessas peças.

Os elementos característicos da tragédia

O vocábulo *tragédia*, nos dizeres de Fernand Robert (1987), é composto de dois elementos: o primeiro refere-se a *bode*; o segundo, a *canto*. Explica esse autor que, na arte arcaica, os *sátiros* eram representados com o aspecto equino; somente mais tarde é que lhes foram atribuídos pés e cornos de bode. A princípio, as representações e danças eram realizadas pelo coro ao redor de um bode sacrificado em um altar; o público, por sua vez, compunha um círculo ao redor desse espaço. Mesmo quando essas representações foram ganhando um tom mais dramático, sua estrutura foi mantida: um lugar disposto em círculo em frente de um altar, com o público circundante em ascendente, no geral, beneficiando-se do declive do terreno (FUNARI, 2004).

Quanto à sua origem, segundo os estudiosos, esse gênero literário está intimamente ligado ao culto dionisíaco.

Dos cultos que existiram paralelamente à religião oficial da Grécia, o dionisíaco é o mais

¹ *Ágora*: praça pública onde os cidadãos gregos se reuniam para discutir e expressar suas ideias. Era também na *ágora* que os filósofos e oradores se reuniam para mostrar suas habilidades de reflexão ou de convencimento.

² A religião da cidade era a religião da *pólis* grega, que confiscou da antiga religião doméstica ritos, crenças e divindades e os adaptou à realidade da cidade, tornando público o que até então tivera uma característica de privado.

importante para a formação da tragédia, por sua característica de grande festa coletiva, de caráter popular, onde Dionísio, quatro vezes ao ano, era cultuado pela fartura da terra, do leite, do vinho e do mel. Nessas festas, havia danças e cantos do ditirambo, que davam ao culto certo caráter lírico, o qual permaneceu na tragédia (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.9).

De fato, Dionísio era “[...] el dios de las exaltaciones extáticas, y ejerció natural señorío sobre cuantos se sentían en contacto con los secretos de la naturaleza o procuraban indagar los misterios que gobiernan la existencia humana” (BOWRA, 1948, p.15).

O mito em sua forma bruta também se constituiu em matéria-prima/fonte da tragédia, em inspiração para a criação de personagens por parte do poeta trágico. Isso não poderia ser diferente, porque, afinal, o mito foi a “[...] fonte de todo pensamento grego” (GRIMAL, 1985, p. 125).

Naqueles tempos, formas artísticas como a epopeia e a lírica já estavam prontas, ao passo que ramos do conhecimento como a filosofia, a historiografia e a retórica estavam passando por significativo desenvolvimento. Lançando mão também desses conhecimentos novos, a tragédia apresentou-se como um ponto de confluência das artes. Beneficiou-se, ainda, da dança e da música, as quais, correspondendo à tendência de despertar maior interesse, eram fundamentais na montagem da representação (SCHÜLER, 1985).

Dos aspectos das tragédias gregas merecem ser lembrados neste texto.

O primeiro é que a ação era minimamente representada no palco: os atores recitavam acontecimentos de um enredo já conhecido do público, visto a história que encenavam ter suas origens em lendas populares (BURNS, 1973).

Em regra, o herói da tragédia era representado pelo “primeiro” ator, que sempre ficava em evidência. Apresentada ao

mesmo tempo, mas à distância, situava-se a figura identificadora: na democrática Atenas, na maioria das vezes, o herói era um rei, até mesmo um ‘tirano’ ou ainda um rei inimigo. A elevação e a queda do herói eram preparadas de modo a ser previstas e previsíveis, pois, na maioria das vezes, conforme mencionado, o conteúdo mítico das peças era do conhecimento do público. Portanto, centralizadas e destacadas eram as pegadas que levavam ao fim do herói, em todos os seus tempos e variações, quer tivessem sido realizadas de forma consciente e voluntária, quer de forma cega e desatinada. A metáfora trágica relaciona-se quase que regularmente a um quadro de sacrifício (BURKERT, 2001).

O segundo aspecto é o do pouco espaço ocupado pela complexidade da personalidade individual nas tragédias. Não se evidenciavam caracteres pessoais produzidos pelas adversidades de uma vida marcada pela longevidade. As personagens não tinham o perfil de indivíduos e assumiam a condição de “tipos”. A utilização das máscaras ocultava qualquer característica que, de forma evidente, distinguisse os atores do restante da humanidade.

Além disso, o fio condutor das tragédias era o conflito entre o homem e o universo. A orientação trágica dada aos caracteres principais nessas peças referia-se a algo exterior ao indivíduo. Em geral, ela se referia a um crime praticado por alguém contra a sociedade e que tinha, por extensão, ofendido os projetos morais do universo. Essa era a origem da importância dada à efetividade da punição. Tratava-se de restabelecer o equilíbrio próprio da justiça retributiva.

Importa considerar que, como objetivos das tragédias gregas, não constavam apenas apresentar o sofrimento, as dores das personagens e interpretar as ações humanas, mas também abordar o comportamento, supostamente ideal, do homem grego, inseri-lo em uma situação de angústia e, com base nesse quadro, purificar as emoções do

público, pontificando uma justiça vitoriosa (BURNS, 1973).

Para Jacqueline de Romilly (1984), as características trágicas assumidas pelo teatro foram uma produção social. Expressiva, sua popularização chegou ao ponto de a cidade parar para assistir às representações. Por extensão, o teatro interferia na formação do cidadão.

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, a importância atribuída à tragédia pelo grego era tanta que as peças se constituíram como uma atividade de ordem cívico-religiosa destinada a toda a *pólis*.

[...] a ela assiste toda a *pólis*, pois até os pobres podem levantar os seus bilhetes numa espécie de fundo comum, o *theoricon*. Não é divertimento e distração para o espírito cansado pelas tarefas quotidianas. O cuidado em que tais actos se efectuem anualmente com toda a regularidade era uma das grandes preocupações dos Atenienses, que até encerravam os tribunais durante esse período (PEREIRA, 1998, p. 392).

A influência da tragédia entre os gregos também foi destacada por Albin Lesky, que afirma: “Com o mito heroico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história” (LESKY, 1995, p. 56).

Afinal, a tragédia continha a magia de reproduzir no palco situações cujas matrizes tinham origem no cotidiano pessoal e público do grego, enfim, em sua existência em sociedade.

A tragédia fornece aos expectadores uma possibilidade para se admirarem com as ações e/ou com os processos de relacionamento dos homens entre si, fornece estímulos pedagógicos para pensar o mundo sob os cânones do racional. Coloca ao grande público (sem sistematizações acadêmicas), em uma visibilidade mais concreta, a condição humana de precariedade e de angústia pelo desconhecido. Mobiliza para a observação e a interpretação de

princípios naturais, de necessidades internas dos fenômenos, ligadas, fundamentalmente, ao ciclo da vida, ou seja, *nascimento, crescimento, realização, decadência, dissolução*. Exerce, assim, um papel imprescindível na compreensão de um mundo movido por leis, basilar para o aprimoramento da autoconsciência que passa a reconhecer a diferença entre destino e necessidade. (NAGEL, 2006, p. 87).

O palco da tragédia assumiu o papel de espelho formativo para o grego: com base nele o indivíduo se via, julgava, considerava suas ações e avaliava o papel dos deuses em sua vida (BRANDÃO, 2001, p. 13). Para Aristóteles, “a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós” (ARISTÓTELES, 1987, p. 456); ou seja, ela tinha um papel exemplificador/formador, suas representações eram modelos a ser observados e seguidos pelo público. Cabe, portanto, discutir a contribuição da tragédia para o processo formativo do homem ao qual ela se destinava: o cidadão.

O fenômeno formativo na tragédia

A tragédia teve “grande força educativa” no processo de organização da cidade e de consolidação da democracia. Com algumas características do “gênero didático”, ela serviu aos fins de governantes e atendeu às necessidades da cidade, orientando a mentalidade grega ainda confusa, auxiliando o homem no confronto com os seus limites, com a complexidade, a ambiguidade e as contradições próprias daquele período histórico.

Em face do conflito vivido pelo grego, os dramatas não se aventuraram a negar os velhos mitos, mas, ao mesmo tempo, não tinham a inocência homérica para aceitá-los sem o crivo da reflexão. Por isso, colocaram no centro das discussões a vinculação do homem com a sociedade e com a natureza em geral, sempre tendo em vista um aproveitamento prático, mas, ao mesmo tempo, sem excluir de suas produções um forte espírito religioso e moral, o que

evidencia o seu caráter formador (GALINO, 1973).

Em Atenas, segundo Pereira (1998), o teatro tornou-se o único espaço para se falar ao cidadão de qualquer tema que não envolvesse uma situação política imediata. Assim, a maioria dos poetas assumiu como parte de sua função reafirmar ou rever os padrões morais, sociais e religiosos da época. À medida que mudavam os valores, era comum que o poeta adequasse sua fala aos valores emergentes.

Investindo-se da condição de “diretor das almas”, ele provocava e contribuía para a reflexão e para o assentamento moral. Ao ensinar o que entendia como uma forma de “viver melhor”, ao divulgar um conhecimento mais elaborado sobre os deuses, sobre as maneiras particulares com que eles se relacionavam e intervinham na vida e nos assuntos dos homens, ao indicar caminhos para a conquista dos favores divinos, o poeta assumiu um papel pedagógico em seu meio, um papel de educador da consciência moral do seu tempo e da sua cidade. Nessa condição de educador, atuou em todas as dimensões: moral, religiosa, política e humana (GALINO, 1973).

Alguns autores defenderam essa missão educadora da arte. Aristófanes (445-385 a.C), por exemplo, o mais expressivo representante do teatro cômico, declarava que os poetas deveriam assumir seu papel de educadores. É o que ele afirmava em *As rãs*: “É verdade que não, mas o poeta deve lançar um véu sobre o que é indecoroso, e evitar sua exposição à luz do dia ou apresentá-lo em cena. O poeta trágico é para a idade viril o que o preceptor é para a infância” (ARISTÓFANES, 1996, p. 264).

Outros, no entanto, passavam ao largo dessa força influenciadora e formadora de que se revestia o teatro e, em especial, a tragédia. É o que se observa em muitas passagens de Platão, que condenava e até mesmo propunha a exclusão dos elementos literários em seu projeto formador da cidade-ideal (PEREIRA, 1998).

O tratamento dado por Platão ao poeta e/ou poesia não retratou todo o pensamento grego. Expressivos são os dizeres de Werner Jaeger a esse respeito: “a concepção de poeta como educador do seu povo — no sentido mais amplo e profundo da palavra — foi familiar aos gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância [...]” (JAEGER, 1995, p. 61).

Pode-se afirmar que os principais representantes do gênero dramático no período, como Ésquilo (525/456 a.C), Sófocles (495-405 a.C.) e Eurípides (485-406 a.C), consideravam que a arte tinha esse papel formador. Entendendo que eles são uma demonstração de que o teatro era fundamental para que o espírito ateniense chegasse à sua expressão clássica (GALINO, 1973) e para que o século V a.C. se tornasse uma referência dos séculos de ouro, analisa-se, a seguir, como o aspecto formativo aparece nas peças de um deles: Sófocles. Essa opção deve-se ao fato de que esse poeta ocupa lugar privilegiado na história da cultura e da literatura gregas. Segundo estudiosos, ele foi o que melhor representou o conflito vivenciado pelo grego no período.

Sófocles e a formação racional

De estilo elaborado e reflexão aguçada, Sófocles foi autor de mais de cem peças, das quais dezoito mereceram distinções e prêmios. O conjunto de sua obra, a exemplo de poucos escritores gregos, expressa o ideal grego do “nada em excesso”. Sua atitude e estilo são ímpares, quando se trata da deferência e exaltação da harmonia e da paz, do respeito e da dedicação à democracia, da simpatia e da habilidade no trato das fraquezas humanas (BURNS, 1973).

Sófocles tornou-se um símbolo do artista que busca a mediação entre os pólos opostos, entre os extremos. Quando essa mediação se mostrou impossível, ele lançou mão de uma elegia apazível e amargurada. Sua maneira de representar a impossibilidade de se voltar atrás se apresentou posteriormente como síntese primorosa. Em face disso, ele conquistou a graça e a

simpatia dos defensores e partidários do equilíbrio notadamente estético: dos classicistas (CARPEAUX, 1959).

Segundo grande parte dos estudiosos, ele foi um homem de opiniões moderadas, um respeitador da religião e da moral. Viveu, por conseguinte, em harmonia com a sua época. Foi um poeta único, continuador de Ésquilo, dando sequência à forma pela qual o último representava as relações entre homens e deuses: “[...] la forma tradicional le resultó adecuada, y aunque introdujo reformas técnicas, se contuvo siempre en los limites de su arte y observó cuidadosamente el tono aceptado de la tragedia (BOWRA, 1948, p. 45).

Naquele momento, de acordo com o estabelecido pelos cânones, assentavam-se as normas e preparavam-se os caminhos para a realização da educação em seu recorte clássico. Já nessa época, a palavra educação era investida do sentido de formação consciente (GALINO, 1973).

Artista da palavra e da cena, hábil calculador dos efeitos, mestre da construção dramática e da narrativa analítica do enredo, Sófocles colocava-se entre o *pathos* coletivista de Ésquilo e o individualismo de Eurípedes. No drama de Édipo, com o seu caráter semipolítico e semissentimental, ele punha às claras um vigor elevado de emoção. O conflito coletivo e o individual associavam-se internamente e o resultado, como algo independente das condições externas, era permanente (CARPEAUX, 1959).

Ao contrário de Ésquilo, que punha em cena personagens sublimes e heroicas, compostas de fora para dentro e impelidas para a desdita por um destino inexorável, Sófocles modelava suas personagens de dentro para fora e destacava suas qualidades morais e espirituais. Seu estilo, mesmo não sendo tão ornado quanto o do poeta antecedente, era prenhe de pensamentos em sua aparente sensibilidade. Assim, era bastante flexível para mostrar os diferentes matizes de suas ideias.

Nesse processo de composição sofocliana, um traço não pode ser desconsiderado: a ironia com que ele

representava uma situação pensada pela personagem e que diferia do real (PETRIE, 1946). O fato de, em Sófocles, o ser humano aparecer desprovido das grandes proporções características das personagens de Ésquilo não afetava a nobreza e o caráter heróico delas. Suas personagens possuíam um caráter sensível e sereno. A essencialidade da natureza humana não era afetada ou alterada pela espiritualidade, mesmo quando esta era aprofundada pela intensidade e violência das paixões. O poeta, ao delinear os caracteres de suas personagens não se esquecia da “medida”, já que o contrário daria vazão a todos os males, conforme asseverava o coro de suas peças.

Pelo que se pode apreender em suas tragédias, o objeto de formação de conduta por parte de Sófocles era o homem ligado ao Estado, homem esse que já tinha sido representado por Ésquilo. Ou seja, Sófocles assumiu o propósito de formá-lo de acordo com os parâmetros requisitados pelo elevado ideal helênico do seu tempo (GALINO, 1973).

Os conflitos reais, as situações do cotidiano e a busca por direções em um período conturbado foram inspiração para a construção da obra dramática sofocliana, na qual está representado o homem que encarava seus próprios dramas. Embora a presença dos mitos e dos deuses ainda fosse forte no desenvolvimento da ação, Sófocles humanizou suas personagens, dotando-as de defeitos e vontades. Mais do que isso, o homem sofocleano buscava uma medida, um equilíbrio para si.

Não é por mera casualidade de temperamento pessoal que Sófocles é o mestre do meio-tom, ao passo que Ésquilo nunca o poderia conseguir [...] Não compreenderá isto facilmente quem, nos momentos de caos e agitação da vida em que todas as formas parecem dissolver-se, não tiver estendido a mão para este guia, a fim de encontrar de novo o equilíbrio interior por meio da ação de alguns versos de Sófocles. A medida que se experimenta no acorde e no ritmo é que é o princípio do ser para Sófocles.

É o piedoso reconhecimento de uma justiça que habita as próprias coisas e cuja compreensão é o sinal da mais perfeita maturidade. Não é sem razão que o coro das tragédias de Sófocles repete constantemente que a fonte de todo o mal é a ausência de medida. (JAEGER, 1995, p. 324-325).

Tendo em vista o princípio do equilíbrio, suas personagens se apresentavam ora certas de suas ações, legitimadas pelos deuses, ora duvidosas e temerosas por estar infringindo o que teria sido traçado por forças supremas. Isso parece derivar do entendimento de que o universo trágico, geralmente concebido como uma crise relacionada à ambiguidade, era resultado de um mundo entre forças opostas, o mítico e o racional (COSTA; REMÉDIOS, 1988). Em outras palavras, correspondia ao choque promovido pelo processo de transformação histórica.

Assim, ao passo que, em Homero, o herói era o arquétipo a ser imitado, em Sófocles, o protagonista, apesar das imperfeições humanas, representava o ideal de homem a ser seguido: suas atitudes, suas crenças e, principalmente, a maneira como dirigia sua própria vida. Esse perfil heroico compunha-se de valores sagrados, como nobreza, prudência, sabedoria, justiça, lealdade, racionalidade, ou seja, virtudes que cada cidadão deveria buscar no intuito de ser melhor.

Ódio, ciúmes, arrogância, remorso são listados como as paixões mais comuns das personagens sofoclianas. A falta de medida resultante dessas paixões desencadeava catástrofes, causava infortúnios, a ira dos deuses. É o que aconteceu com Édipo, que se viu às voltas com a praga que assolava Tebas, cometeu o crime de parricídio e, sem saber, desposou sua própria mãe: “Sófocles deja bien claro, desde el principio, que el héroe es culpable de desacato a los dioses y, en tal virtud, será castigado” (BOWRA, 1948, p. 74).

Nesta mesma linha de raciocínio, Werner Jaeger considera:

Esse homem, sobre quem parece desabar o peso de todas as dores do mundo, foi desde o início uma figura da mais alta força simbólica. Converte-se no homem sofredor, sem mais. Na plenitude da vida, Sófocles achou plena satisfação em colocar Édipo no meio da tempestade do aniquilamento. Põe-no diante dos olhos do espectador no momento em que amaldiçoa e quer aniquilar, desesperado, a sua existência, tal como já com as próprias mãos havia apagado a luz dos olhos. (JAEGER, 1995, p. 333).

Essa personagem, a mais famosa de Sófocles, tornou-se símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade: aqueles particulares do herói que, na estrutura trágica, eram os responsáveis por seu infortúnio.

As características com que Sófocles revestiu seus heróis traziam o risco de eles não se situarem nos quadrantes requisitados pela ordem. Mesmo neste caso, parece que o sentido era o de que uma transgressão sem uma exemplar punição poderia levar ao caos.

A tenacidade com que Sófocles caracterizou seus heróis conduziu ao domínio da sabedoria. A ação na sua forma mais expressiva cedia lugar para o exercício da contemplação. O saber tinha um caráter superior ao do fazer (SCHÜLER, 1985).

A natureza religiosa de Sófocles evidenciava-se na importância por ele atribuída à excelência e à superioridade dos deuses e à força temível e implacável de seus poderes quando cotejada com a fragilidade e a debilidade humana.

Nessa linha de raciocínio, na perspectiva do dramata, a prescrição dos deuses trazia consigo retidão e bondade, ou seja, era sempre boa e não escapava da sintonia da sua providência (GALINO, 1973).

Na tragédia sofocliana, até mesmo os inocentes não deixavam de ser vítimas da fatalidade (SCHÜLER, 1985). Édipo, por exemplo, “[...] não era culpado; os deuses é que estavam irados com a sua raça” (PEREIRA, 1998, p. 431). Atenta ao seu tempo, essa personagem deixava clara sua consciência das mazelas e das injustiças que

campeavam na cidade, bem como de que o homem era constantemente atormentado pela dor e pelas desditas, comuns ao longo da vida. No entanto, o pessimismo de Sófocles não era absoluto, pois até nisso ele encontrava compensações, mostrando que era exatamente no sofrimento que se encontrava a grandeza heroica vivida por suas personagens (GALINO, 1973).

Na representação dessa vivência emergia um modelo de comportamento a ser adotado pelo público. Tal como as personagens, o público deveria adquirir a consciência de que, pelo sofrimento e somente pelo sofrimento, o homem se capacitava e se formava plenamente para identificar sua situação no cosmo.

Uma coisa é certa: Sófocles não se afastava de sua realidade. No *Philoctetas*, a desdita, a dor trágica, apresentava-se como instrumento da vontade superior, divina, como instituição deste mundo e, por extensão, tinha um caráter formativo. Antígona, por exemplo, foi uma princesa que se rebelou contra as leis do Estado, as quais, escritas pelos homens, negavam as leis consagradas pela tradição. Sem a resistência trágica às determinações do Estado, ela seria apenas uma personagem sentimental; o enfrentamento pôs à luz a força e o imperativo de uma consciência moldada pela resistência. Assim, Antígona se converteu no símbolo perene de todo movimento de resistência.

Na tragédia, em meio às complicações típicas de um enredo quase diabólico, os erros são desvendados e a personagem se transforma em um ser cuja companhia é a infelicidade. Em outras palavras, torna-se um homem trágico, aceitando aquilo que a vida lhe impôs.

No caso de Sófocles, no final das peças, as personagens apareciam como homens mais dignos do que eram no início, tornando-se referencial formador do homem helênico. Pode-se dizer que essa foi a solução euripidiana encontrada por Sófocles para o conflito esquiliano: o confronto entre a ordem celeste e a ordem terrena resulta em uma vida dolorosa, mas plena de

exemplos/modelos a ser seguidos na plenitude da dignidade humana.

Em Sófocles, tudo buscava a harmonia, o que não pressupõe o abandono do fundo escuro da existência do homem. O poeta tinha os dotes de um humanista, mas de um humanismo helênico que nunca desconsiderava a precariedade do mundo em face da provável ira dos deuses, nem a ideia de que a tristeza do mundo exigia do público um silêncio regado de compaixão no final da peça (CARPEAUX, 1959), já que o desfecho representava um dos possíveis destinos do homem. Além do espetáculo, esse conteúdo seria um dos aspectos educativos das representações sofoclianas.

Embora não soubesse como resolvê-los, Sófocles sensibilizava-se e comovia-se com o sofrimento dos homens. O fato de não ter respostas satisfatórias para as trágicas limitações em que os homens de seu tempo estavam imersos é uma das causas de sua candente modernidade (SCHÜLER, 1985).

A modernidade de Sófocles apresenta-se também no modo pelo qual ele representava o isolamento de seus heróis, no modo como ele separava sua personagem do mundo que a cercava, atribuindo-lhe um caráter tenaz e desesperado. É o caso de Antígona, em sua luta de oposição à razão de Estado, reivindicando “leis não escritas dos deuses”, cuja apreensão somente a ela era facultada. É o caso também do mais desditoso e solitário, o Rei Édipo (BURKERT, 2001).

Assim, tanto o homem comum quanto o idealizado estavam presentes em Sófocles. Ele construiu figuras humanas de carne e osso, com paixões violentas e sentimentos ternos, de grandeza heroica e altiva humanidade. Isto as faz muito semelhantes a nós (JAEGER, 1995). Por isso mesmo e pelo alto valor educativo que trazem consigo, elas merecem ser consideradas. Ou seja, temos muito a aprender com a tragédia grega, particularmente com a sofocliana, a qual, por meio do sofrimento e da desdita de suas personagens, promove uma forma singular de ensinar / formar.

Considerações finais

Entre as mudanças que caracterizam o período de transição da Grécia arcaica para a clássica identificam-se uma nova proposta de formação para o homem grego, em face do desaparecimento do herói homérico, e o surgimento de novas concepções de mundo e de sociedade. Como, nesse processo, a consciência promovida pela razão adquiria espaço na vida do grego, enquanto a religiosa o perdia, os homens viam-se na contingência de uma participação efetiva na *pólis*. Para o homem que se formava na *pólis*, já não fazia sentido atribuir aos deuses a responsabilidade pelas ocorrências de sua vida.

Desse modo, entende-se por que as personagens trágicas sofoclianas promoviam uma discussão sobre a formação de homens com base na racionalidade. Essas representações correspondiam à necessidade de garantir a participação nas decisões políticas para o ordenamento da *pólis*, mesmo que os mitos permanecessem na mentalidade helênica. Ou seja, o dramaturgo pôs em discussão o modelo de homem necessário à *pólis*.

Tendo em vista o que foi discutido a respeito do conteúdo das tragédias, é possível afirmar que Sófocles criou suas personagens com o intuito de mostrar qual era sua sociedade, a maneira como ela se organizava e como o homem deveria agir nela. Suas personagens ora desobedeciam aos desígnios olímpicos e lutavam contra o destino arquitetado pelos deuses ora lutavam pela preservação do que lhes era caro, ou seja, pela tradição. Como alguns homens não aceitavam o destino que lhes era traçado, desobedeciam ao rumo da vida e faziam valer seus interesses pessoais e dessa forma entravam em choque com os demais. A representação desses choques na dramaturgia sofocliana demonstra o quanto seu autor estava em sintonia com a sociedade de seu tempo.

O caráter pedagógico do teatro sofocliano relaciona-se ao fato de ele representar o ideal de homem que se formava entre os gregos, Sófocles mostrava

ao público personagens que comoviam e, em correspondência ao rigor artístico de suas tragédias, moviam e faziam seu público pensar sobre a ordem que se instaurava.

O segredo da surpreendente proeza literária de Atenas está no lugar central que ocupa não só na educação, como também na vida da comunidade adulta a qual considera que a literatura exerce influência sobre a sociedade e é algo com que a sociedade deve preocupar-se. (BALDRY, 1968, p. 60).

Mesmo que pareça perigoso afirmar que as tragédias foram escritas com finalidade formativa, já que eram obras de arte com finalidade cênica, reiteramos que essa condição não invalida afirmar que seus enredos estavam em sintonia com os interesses da *pólis*, especialmente no que diz respeito ao modelo de homem necessário àquele contexto histórico.

Um escultor de homens como Sófocles pertence à história da educação humana. E como nenhum outro poeta grego. E num sentido inteiramente novo. É na sua arte, que pela primeira vez se manifesta o despertar da educação humana. É algo totalmente diverso da ação educativa, no sentido de Homero, ou da vontade educadora, no sentido de Ésquilo. (JAEGER, 1995, p. 321).

Pode-se afirmar, portanto, que, por meio de suas personagens, o poeta assumiu uma função social: a de ser “o educador dos homens livres” (BONNARD, 1980, p. 45), os quais, nesse momento, já reivindicavam papel mais ativo na vida em sociedade. Sua dramaturgia faz parte do movimento de lutas travadas pelo cidadão helênico na conquista de seu próprio “destino” e de um lugar na existência e na sociedade.

Finalmente, considera-se que a educação grega, quer em sua expressão formal quer na informal, além de corresponder às necessidades do tempo histórico em que ocorreu, teve reflexos posteriores e continua marcando presença nas atuais instâncias

educativas. Conforme se constata nos currículos, programas, livros e manuais didáticos comumente utilizados na contemporaneidade, os temas relacionados à educação desse período assumem um caráter de quase obrigatoriedade.

Referências

- ARISTÓFANES. **As vespas. As aves. As rãs**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (os Pensadores).
- BALDRY, H. C. **A Grécia antiga: cultura e vida**. 2ed. Londres: Verbo, 1968.
- BONNARD, A. **A civilização grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BOWRA, C.M. **Historia de la literatura griega**. Trad. Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- BRANDÃO, J. S. **Teatro grego. Tragédia e Comédia**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BURNS, E. M. **História da civilização ocidental**. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.
- COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.
- FERREIRA, J. R. **A Grécia antiga: sociedade e política**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.
- FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2004.
- GALINO, M. A. **Historia de la educación**. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- GRIMAL, P. **A mitologia grega**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JAEGER, W. **Paidéia. A formação do Homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LARA, T. A. **A filosofia nas suas origens gregas**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. 3ª ed. Trad. J. Ginsburg, G. Souza e A. Guzik: São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NAGEL, L. H. **Dançando com os textos gregos**. Maringá: Eduem, 2006.
- PEREIRA, M. H. R. **Estudos de história da cultura clássica**. Vol. I. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- PETRIE, A. **Introducción al estudio de Grecia**. Trad. Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- ROBERT, F. **A literatura grega**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ROMILLY, J. **Fundamentos de literatura grega**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- SCHÜLER, D. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Edusp, 2002.

Recebido em 18 de janeiro de 2011.

Aceito em 08 de fevereiro de 2011.