

A DRAMATURGIA SOFOCLIANA E SEUS ASPECTOS FORMATIVOS

THE SOPHOCLEAN DRAMATURGY AND ITS FORMATIVE ASPECTS

José Joaquim Pereira Melo¹
Renan Willian Fernandes Gomes²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é discutir aspectos formativos da dramaturgia sofocliana em sua peça *Édipo Rei*. Embora não intencionalmente, Sófocles expressou em seu enredo as transformações de ordem econômica, social e cultural do seu tempo, que trouxeram consigo incertezas/dúvidas ao homem grego, visto que o mito que utilizavam para explicar sua vida passou a ceder espaço à racionalidade, o que requisitou uma nova orientação para formar o homem às demandas da *polis*.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia, Sófocles, homem, formação.

ABSTRACT: The aim of this work is to discuss formative aspects in the Sophoclean dramaturgy, particularly in his play *Oedipus King*. Though not intentionally, Sophocles expressed in his plot the economic, social and cultural transformations taking place at the time, which brought in uncertainties/doubts to the Greek Man, once the myth they so far had used to explain their lives began to give way to rationality. That requisitioned a new orientation to form the Man to the *polis*' demands.

KEY-WORDS: Dramaturgy, Sophocles, man, formation.

Considerações iniciais

A dramaturgia passa pelo entendimento da arte de composição estilística de um texto a ser representado por atores. O termo *drama* vem do grego e quer dizer *ação*, elemento caracterizador e cardinal para a feitura dramática. Como o objetivo do texto teatral é a representação da ação, o dramaturgo, na construção do enredo, orienta-se pela e na ação do conflito. Desse modo, a representação no palco depende substancialmente do conflito e da forma com que as personagens atuam.

A tragédia, por excelência a representante do drama, nesse sen-

¹ Professor Dr. Em História e Sociedade. Professor do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Maringá – PR.. Email: jjpmelo@hotmail.com

² Letras. Mestrando em Educação pela Universidade Estadual de Maringá – PR. Email: rw_gomes@hotmail.com

tido nada mais é do que a imitação das ações humanas, e seu fim último é ser desempenhada/encenada no teatro, retratando fatos completos, além de perfeitos quanto à forma e limitados em sua extensão (CLARK, 1918), “ingrediente” fundamental que vale não somente para a tragédia, mas para todo teatro.

Nesse tipo de construção literária, a preocupação é mostrar as personagens agindo, desempenhando seus papéis, na busca por algo que se propõe, a resolução de um problema, às vezes delineado em um enigma. Isso não exige do personagem um modo de ser claro, perfeito, cuja força de verossimilhança provoque e toque o seu alvo, o público que a ele assiste (PALLOTTINI, 1983). Agrega-se a esta noção o conceito de pessoa moral de que foi investida a personagem, ser que pensa de maneira consciente, que tem vontade própria. A vontade humana que interessa aqui é a daqueles que, com consciência dos seus objetivos, agem de forma efetiva, isto é, de quem vai à busca dos seus objetivos ciente do que quer. É o desenvolvimento da ação de quem quer e faz na peça. Em decorrência dessa vontade em agir, o personagem tem de responder pelos atos que pratica.

Segundo Renata Pallottini, o drama reúne em si a ação, o externar-se, o objetivar-se, mostrar fatos, legado da epopeia no tratamento que dispensava ao herói. Expressivas, neste sentido, são as suas considerações a respeito:

As peças de teatro excessivamente carregadas de acontecimentos (os melodramas, os dramalhões), acontecimentos aos quais não correspondem quantidades equivalentes de subjetivo, de motivação verdadeira, de movimentos de alma, sentimentos, paixões, são peças desequilibradas. Nelas, a ação dramática é substituída pelo movimento exterior, e vemos que se sucedem lutas, batalhas, duelos, entradas e saídas, festas, viagens, mudanças, sem que nada disso corresponda a nenhuma necessidade interior das personagens. São peças excessivamente objetivas, em que o subjetivo não tem o seu lugar devido (idem, 1983, p.18).

Para além dessas influências, o drama inovou ao incorporar o peso da subjetividade, de razões morais, de sentimentos, de psicológico, de paixões, de hesitações - de alma, enfim. Em rigor, essa nova orientação assumida pelo drama nega, em parte, os valores consagrados pelo período arcaico, quando ideais de honra e sangue foram virtudes e valores prezados pela aristocracia grega. A força desses ideais no imaginário

helênico fundamentou o pensamento formativo dessa época. O homem aristocrata recebia uma formação que lhe possibilitava viver a plenitude desses ideais, alavancado por mitos e crenças num destino conduzido por forças sagradas. Não obstante, o advento da *polis*, do regime democrático, da filosofia e do pensar racional, trouxe consigo a exigência de uma nova maneira de pensar o homem no sentido de prepará-lo para o exercício cívico, para que fosse atuante em sociedade, o que decretou a decadência do ideário heroico dos tempos homéricos.

Neste processo, o teatro serviu como instrumento formador, ao promover outra maneira para entender esses novos tempos que se descortinavam na sociedade grega e, por extensão, para entender a condição humana. Isto exigia um novo comportamento/postura (homem), fato que pressupunha assumir concepções mais humanas e racionais, separando-se, mesmo que não totalmente, da influência mítica.

Para compor esse quadro de transformações por que passava a Grécia, fundamental foi o sucesso que os gregos obtiveram com o comércio exterior e a iniciativa de fundar colônias fora de suas fronteiras, como resultado do seu aumento populacional. Tal política resultou na formação das colônias costeiras de forma semelhante à da maioria das *polis* —, e grande parte dessas novas áreas ocupadas mantinha negócios com outras regiões da Grécia, firmando um fluente comércio de bens e serviços. Tal comércio criou as condições para o surgimento e implementação de um sistema monetário, e, como resultado, a criação da moeda. Paralelamente a isso, a escrita consolidou-se como uma importante ferramenta para esse período colonial, uma vez que foi utilizada para registrar as transações econômicas. Outro fator do período colonial foi o trabalho escravo, que se tornou a engrenagem que movia a economia grega: os escravos desempenhavam todos os tipos de atividade, exceto na agricultura, onde a sua ação era limitada (HASELBERGER, 1998).

Esse novo quadro que se erigia impôs ao homem a necessidade de se preparar para viver na coletividade da *polis*, para poder valer-se da condição de cidadão participante. Apesar de todo o crescimento externo, essa vida próspera se mantinha em laços, ainda sólidos, com o sistema do *génos*³. Isto quer dizer que, mesmo com as transformações que tomavam corpo, as antigas tradições patriarcais ainda permaneciam; não houve, pode-se assim dizer, uma total ruptura com a antiga ordem social fundada no sistema do *génos*.

³ “O homem grego estava inserido num sistema social denominado *génos*, regido pela família e pela crença numa religião doméstica. No *génos* prevalecia a vida no campo e a coletividade da sociedade gentílica como princípio básico para a manutenção da comunidade” (SOUZA, 2007, p.11).

É nesse particular contexto que se discute o surgimento do teatro. Sua gênese deve-se, sobretudo, aos rituais religiosos dedicados ao deus *Dioniso*⁴, bem como a formação de cantos corais⁵ de cunho lírico, que, gradativamente, culminaram num modelo de representação teatral. Vale enfatizar sua marca religiosa, que se explica pelo fato de que o efeito dramático tinha como elemento basilar o canto coral, constituído de *ditirambos*⁶. Este era composto por homens que cantavam, geralmente, a saga de um herói consagrado pela tradição grega. Tratava-se de uma forma de expressão mista de êxtase e danças, que fazia referência/representação a animais, consolidando o rito dionisíaco.

O canto do ditirambo sofreu várias mudanças, ao incorporar posteriormente outros mitos, o que oportunizou o surgimento de um tipo de arte mais dramático. Destarte, atribuiu-se ao *ditirambo*, canto religioso, o ritual que deu origem à tragédia (LESKY, 1996), que, por sua vez, deu um conteúdo mais trágico ao mito requisitado pela encenação teatral. Assim como as lendas heróicas foram assumindo grande importância no trágico, o mito, da mesma forma, ganhou significativo destaque na tragédia.

Dos cultos que existiram paralelamente à religião oficial da Grécia, o dionisíaco é o mais importante para a formação da tragédia, por sua característica de grande festa coletiva, de caráter popular, onde Dioniso, 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).

⁴*Dioniso*: Deus grego que não pertencia ao clã dos deuses olímpicos. Era considerado como um deus marginal, justamente por seu culto ser desordenado e repleto de procissões e ritos que lembram a embriaguez e o desequilíbrio. O deus ainda vincula-se às cerimônias relacionadas ao cultivo da uva e do vinho. “Que ele seja o deus do vinho designa apenas uma parte do seu ser, pois toda a incitante vida da natureza [...] Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova...” (LESKY, 1996, p. 74).

⁵No século VI a.C. existia na Grécia uma tradição de poesia lírica escrita para ser cantada por um coro de pessoas. Essas poesias, chamadas de líricas corais, inicialmente cantavam temas heroicos do povo grego, influenciadas pelos relatos dos *rapsodos*, poetas que narravam nas praças os mitos da *Ilíada* e da *Odisseia*, inicialmente “cantados” por Homero (SOUZA, 2007, p.50-51).

⁶Ditirambo: era um canto coral constituído de uma parte narrativa, recitada por um corifeu, e uma propriamente coral, executada por personagens caracterizados com máscaras e vestimentas próprias, considerados “companheiros” do deus Dioniso, ao qual se prestava essa homenagem ritualística. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977 – grifos do autor).

Isto posto, os dramatas fizeram deles o suporte do problema ético-religioso, o que deu ao mito, na sua dimensão trágica, um tema amplificado que ainda tinha guarida no coração do povo, porque mesmo assim representava aspectos de sua história e ao mesmo tempo “[...] assegurava, relativamente ao objeto tratado, a distância que é condição irrevogável da grandeza de toda a obra de arte” (LESKY, 1995, p. 258).

Com essa orientação que assumiu o mito, entende-se o papel da mitologia para a formação do gênero trágico, que, como já afirmado, ganha forma estilística a partir da presença mítica no seu enredo. Importa enfatizar que suas abordagens não somente tratavam de temas religiosos, mas também de temas cotidianos do povo grego, e por isso ganhou, além do gosto popular, o incentivo financeiro do Estado, pelas vantagens dela decorrentes. Daí as medidas para tornar oficiais as festas dedicadas ao deus Dionísio — conhecidas como Dionisiacas Urbanas —, que passaram a ser encenadas mediante patrocínio estatal, motivo de esse gênero literário passar a ter lugar de destaque no calendário religioso da cidade de Atenas (LESKY, 1996).

A importância assumida por essas festas explica a incumbência atribuída aos cidadãos abastados de arcarem com os gastos do espetáculo e, ainda, com o elenco das peças (ROBERT, 1987).

[...] durante todo o século V, as panateneias, e principalmente as dionisiacas, celebraram-se com um luxo extraordinário, realçado ainda pelo espírito de emulação que animava os cidadãos encarregados de contribuírem com dinheiro para o brilho destas cerimônias. As panateneias, apesar do esplendor da procissão, que era o principal episódio, não exerceram qualquer influência directa no desenvolvimento literário. O mesmo não acontece com as festas de Dionísio. Já em 534 a tragédia era um gênero suficientemente constituído para ali figurar ao lado do antigo ditirambo; a partir do fim do século VI, ela constituiu a principal atracção da velha cerimônia das Leneias e principalmente das grandes Dionisiacas, que se tornaram a festa essencial, não somente em Atenas, mas da Confederação Ático-Deliana (HATZFELD, 1977, p.168-169).

Na sua implementação utilizou-se a máscara, adereço, pelo que se sabe, já utilizado muito antes do início do drama. Os primeiros dramatas colocavam à sua disposição inúmeras máscaras e outros recursos de disfarce para serem utilizados pelos dançarinos e cantores do coro. Tem-se notícias também de que eram usados por sacerdotes e sacer-

dotisas na representação de deuses e deusas, respectivamente.

O motivo de os atores demonstrarem respeito por esses adereços era acreditarem que eles significavam a interpretação do artista a respeito do personagem. Uma vez que o enredo estava construído, o poeta já sabia quais máscaras escolheria para distribuir aos atores. Feito isso, começaria a elaborar as falas das personagens, cujo ponto alto seria a representação cênica (WEBSTER, 1965).

A tragédia, em franca consolidação, também lançou mão de conhecimentos que estavam em desenvolvimento, a exemplo da filosofia, da historiografia e da retórica. Ao incorporá-los ao seu conteúdo, teve à sua disposição saberes que se constituíram como um ponto de confluência das artes. Além disso, não se esqueceu da dança e da música, pois, pelo interesse que despertavam na plateia, tornaram-se fundamentais em suas montagens cênicas (SCHULER, 1985).

Apesar dessa orientação mais complexa, a tragédia, muitas vezes tratada como uma peça de arte nobre, assumiu, como acima posto, um tom e gosto popular, o que se deveu tanto às suas origens quanto às nuances de ações sensacionalistas e até momentos grotescos que eram escritos e encenados (AYLEN, 1965).

Como a religião grega se fundamentava no mito, com a presença olímpica apontando os rumos da vida do povo helênico, o dramaturgo buscou nesse imaginário religioso inspiração para, a partir dele, compor suas produções.

Mestre, neste sentido, foi o tragediólogo Sófocles (496-406 a.C.), que em suas peças descortinou os problemas vivenciados pelo homem e pela sociedade grega, a qual passava por transformações que a princípio punham frente a frente a aristocracia e o cidadão da *polis*.

Sófocles, como homem atento ao seu tempo, não se limitou a denunciar os problemas da sociedade da qual fazia parte, mas delineou em seu drama o que seria, para ele, uma nova sociedade e um novo perfil de homem, preocupado com as demandas da *polis*, o que passava pela democracia, pela filosofia e racionalidade que então se consolidavam.

Sófocles: seu tempo e seu drama

Neste sentido, Sófocles ganha destaque na história da dramaturgia, e para o que se propõe, na História da Educação, por sua destreza em conduzir seus enredos. Contemporâneo de Eurípedes (485-406 a.C.) e Ésquilo (525-456 a.C.), sobressaiu por dominar a forma dramática. Alcançou uma unidade total em sua trama, visto que o conflito de seus protagonistas recebia, do início ao fim, toda a evidência, pelo que se pode entender, com o auxílio do coro, que ora admoestava, ora dava esclareci-

mentos à plateia. Ademais, Sófocles mantinha controle consciente sobre suas encenações desde as largas linhas gerais do enredo até os pormenores mais minuciosos do estilo ou do metro de seus versos (KITTO, 1972), que assumiam um caráter plenamente formativo.

Sobre sua vida, foi filho de Sófilos, natural de Colono. Ateniense, nascido durante a septuagésima terceira olimpíada, era dezessete anos mais velho do que Sócrates. Foi eleito tesoureiro na Liga de Delfos em 443/442 a.C. e também eleito, por no mínimo três vezes, estrategista — atividade em que ficou aquém do esperado, em termos de nome, da sua excelência como poeta.

Em sua condição de dramata, obteve dezoito vitórias em competições de tragédias na cidade de Dionísio. Nesses concursos teatrais, pelo que se sabe, nunca obteve vantagens financeiras. Além de suas peças, ele escreveu elegias, panegíricos e um relato em prosa pelo coro em rivalidade com Téspio (V-? a.C.), conhecido como o primeiro ator de palco, e Corilos (470-? a.C.), dramata da época.

Em razão de ser considerado um homem de caráter amável, Sófocles ganhou a alcunha de “abelha” — referência metafórica à sua docilidade. O dramaturgo morreu com noventa anos (TYRRELL, 2004). Inovador do teatro, consta que foi o pioneiro em incluir os três atores e o chamado triagonista, e mais de um ator no palco, e em construir o seu coro com quinze jovens. Até então, os coros consistiam em apenas doze jovens. A voz do Coro, nas peças sofoclianas, é considerada uma técnica estilística marcante, o que contribuiu para aumentar a dramaticidade da tragédia, sendo que “[...] atingiu a plenitude tomando como lei suprema a obtenção do efeito cênico” (JAEGER, 1995, p. 317).

O coro não era um recurso cênico inserido no enredo como uma voz impessoal, pelo contrário, sua anônima coletividade, apesar de permanecer fisicamente separada do centro do palco, atuava no sentido de influir no decorrer da ação (DALE, 1965 p.17). Esse posicionamento estratégico dava a ideia de espectadores (visão externa) em relação ao centro das ações, ou seja, de espectadores que assistiam de fora, mesmo fazendo parte da peça.

Seus personagens, embora não sejam de carne e osso e sejam envolvidos no universo ficcional, não rompem com os desígnios divinos, mas reagem a eles ao assumirem seus atos e procurarem um equilíbrio entre as ações divinas e as ações humanas, pois “[...] a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento (BRAIT, 1985, p.11-12).

Nesse sentido, a personagem era fonte de inspiração para mostrar o homem que se necessitava por formar para viver na *polis*, servindo como modelo ao seu público. Mesmo encenando seres mais próximos do universo da *polis*, as tragédias sofocianas ainda trazem características marcantes da influência do poder religioso nesse período de mudanças. Por isso mesmo, devido ao seu caráter religioso, não foi preocupação do poeta negar as concepções religiosas do mundo grego, tampouco incitar a plateia contra os deuses. Em outras palavras, o que se tem é um universo dramático-ficcional que se encontra um pouco distanciado do Olimpo.

Em face disso, em se tratando do conteúdo ficcional trágico, a leitura das tragédias sofocianas não pode ignorar alguns resquícios/permanências da sociedade arcaica que ainda se fazem presentes nas peças do dramaturgo de Colono. “Também Sófocles tem uma piedade profundamente enraizada. Mas as suas obras não são em primeiro lugar a expressão dessa fé” (IDEM). Esse fato pode ser apreendido em uma de suas peças mais famosas: *Édipo Rei*. Sucintamente, em *Édipo Rei*, o menino dos pés inchados⁷ cresce, tira a vida de Laio (seu pai), desvenda o enigma da esfinge, que assolava Tebas, (Qual é o animal que tem quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três à noite?), como recompensa, casa-se com a rainha Jocasta (sua mãe) e torna-se rei de Tebas; como resultado desses eventos, Tebas é assolada por uma peste, e, na busca pela solução desse problema, Édipo identifica a sua culpa, quando impõe a si mesmo o castigo que merecia pelo seu crime. Eis aqui a matéria-prima para a construção do drama de Sófocles.

Por isso é que Sófocles, em seus enredos, colocava esse quadro de mudança e permanência. Suas obras revelam que o poeta conhecia bem esses dois lados, que se chocavam: a “[...] orgulhosa incondicionalidade da vontade humana” e os poderes divinos, que lhe preparam a perda (LESKY, 1996, p, 146-148). Daí o entendimento de que as tragédias sofocianas revelam as angústias do cidadão helênico nesse momento de sua história.

O ideal de homem na perspectiva sofociana

O caráter/contéudo que Sófocles atribuiu ao seu drama *Édipo Rei* pode suscitar o seguinte pensamento: há um teor de investigação ficcional típico de estórias de detetive. Há um assassinato — do rei Laio no começo da peça —; procede-se a uma busca pelo culpado, que precisa ser punido para livrar Tebas dos males que a atormentavam. O resultado dessa inves-

⁷ [...] o jovem Édipo foi entregue a um pastor do Monte Citéron, com os tornozelos perfurados de modo que não pudesse se mover. Esta foi a origem de seu nome que significa “pé inchado” (<http://www.mundodosfilosofos.com.br/edipo.htm>).

tigação é a descoberta do assassino, responsável pelo odor do cadáver exposto ao público e/ou leitor da peça pela dramatização com contornos “investigativos”, que literalmente chega às narinas olímpicas (GROSSVOGEL, 1979).

O que é interessante/instigante nessa tragédia é que a plateia conhece o mito de Édipo, portanto, todo o seu conteúdo lhe é familiar e nada de novo existe a ser descoberto, exceto qual o direcionamento que o autor deu as personagens para desvendarem o enigma a elas posto.

Sem saber que é parricida e o marido da mãe, portanto o causador/responsável da desgraça tebana, Édipo, na sua condição de rei, apresenta-se para solucionar o problema que assola seu reinado. Como outrora fizera desvendando o enigma da esfinge, Édipo crê aqui que pode mais uma vez libertar seu povo.

ÉDIPO

Meus filhos, nova geração do antigo Cadmo,
por que permaneceis aí, ajoelhados
portando os ramos rituais de suplicantes?
Ao mesmo tempo enche-se Tebas da fumaça
de incenso e enche-se também de hinos tristes
e de gemidos. Não reputo justo ouvir
de estranhas bocas, filhos meus, as ocorrências,
e aqui estou, eu mesmo, o renomado Édipo (SÓFOCLES,
Édipo Rei, 1989, vv.5-10).

O fato diz respeito a que este herói sofocliano é somente o executor do que fora premeditado pelos deuses. Afinal, assim como seu pai Laio, carrega uma maldição — a maldição dos Labdácidas —, portanto, o ciclo de percalços apenas se repete, pois pai e filho pagam por suas faltas. Laio pagou por seu envolvimento não natural com o príncipe Crísipo, mais jovem, filho do rei Pelops da Frígia, que lhe dera hospedagem e proteção; e por sua vez paga e responde pelo parricídio e pelo casamento com a mãe. Embora não houvesse no código civil de Sólon especificação ou penalidade para esse crime, o grego não considerava a possibilidade dessas infrações (GROSSVOGEL, 1979).

Ao levar o seu personagem a investigar esses eventos trágicos, Sófocles construiu sua personagem no sentido de fazê-lo assumir o seu papel político-social diante de seu povo que sofre, o que se esperava de um representante ideal da *polis* que se firmava como tal. Na condição de representante desse governante como desejável, Édipo, ciente do que está acontecendo, inicia sua busca para encontrar o assassino de Laio.

ÉDIPO

Ah! Filhos meus, merecedores de piedade!

Sei os motivos que vos fazem vir aqui;
vossos anseios não me são desconhecidos.
Sei bem que todos vós sofreis mas vos afirmo
que o sofrimento vosso não supera o meu.
Sofre cada um de vós somente a própria dor;
minha alma todavia chora ao mesmo tempo
pela cidade, por mim mesmo e por vós todos.
Não me fazeis portanto levantar agora
como se eu estivesse entregue ao suave sono.
Muito ao contrário, digo-vos que na verdade
já derramei sentidas, copiosas lágrimas.
Meu pensamento errou por rumos tortuosos.
Veio-me à mente apenas uma solução,
que logo pus em prática: mandei Creonte,
filho de Meneceu, irmão de minha esposa
ao santuário pítico do augusto Febo
para indagar do deus o que me cumpre agora
fazer para salvar de novo esta cidade (SÓFOCLES, *Édipo
Rei*, 1989, vv.75-95).

Com esta postura investigativa, o tragediólogo atribuiu a Édipo a tarefa de, como rei, procurar defender/proteger o seu povo. Assim, o herói de Sófocles, respaldado pela racionalidade, investiga, questiona, indaga, - enfim, lança-se no encalço do responsável por todo o sofrimento que assola o povo tebano.

Sófocles coloca seu protagonista como aquele que está próximo do sofrimento do povo, ao ponto de sentir sua dor. Isto significa que a peça em questão permite ao público reviver esse drama, no que se refere à associação tanto com o herói como figura paternal (oprimida pelos deuses) quanto com a figura de filho (oprimido pelo pai). Em todo o caso, o prazer proporcionado pela tragédia - pode-se dizer - tem um caráter masoquista; um imutável trauma é ensaiado com uma impulsividade que desloca (e confirma) o princípio do prazer (GROSSVOGEL, 1979), o que efetivamente tem um tom formativo, ao ensinar, pelo exemplo de cima para baixo, como proceder em benefício do bem comum, do benefício coletivo. O resultado de sua investigação foi a dramática descoberta de que fora, embora inconscientemente, o agente aliciador dessas infrações que penalizam os seus súditos. Com isto, novamente Sófocles põe em discussão o fenômeno formativo, ao servir de modelo, ao fazê-lo tomar consciência de seus atos perante si e a sua sociedade e, por conseguinte, assumir sua responsabilidade/culpa.

Édipo é um herói que já agiu, desempenhou ações no passado e agora, no início da peça, tem de lidar com as consequências de seus atos.

“Ele é um homem que já atuou: o que lhe resta agora é repensar seus atos e descobrir quem ele é” (IDEM, 1979, p.29).

Ao estabelecer esse comportamento para seu protagonista, Sófocles propõe um novo modelo de herói, o qual não mais espera pela simples consumação dos desígnios olímpicos, mas, na medida em que toma consciência do que lhe acontece, inicia uma caminhada no sentido de chamar a si suas responsabilidades.

Em face do acima exposto, pode-se pensar em Sófocles como o construtor do herói que, devido à sua postura investigativa, faz de seu criador o último expoente do pensamento arcaico, cujo período áureo compreendeu as produções orais homéricas. Esse fato não pode ser percebido com precisão, mas pode ser apreendido em sua multifacetada variedade, que culminou com o convencionalmente chamado “período da Iluminação”, processo caracterizado pela rejeição e modificação de vários moldes do pensamento arcaico (WINNINGTON-INGRAM, 1965): Ésquilo pelejou com fundamentos morais e problemas religiosos, enquanto Sófocles simplesmente assimilou o sistema vigente de pensamento. Pode-se, então, pensar que a preocupação sofocliana foi apontar em um anti-herói cujos comportamentos/faltas são responsáveis por toda a rede de suplícios na qual é lançado logo no início da peça - daí dizer-se que Sófocles não produziu uma história moralizada:

Sófocles podia ter colocado mal Édipo na encruzilhada; poderia ter sugerido que a ambição cega é que o fez aceitar a coroa e a Rainha de Tebas. Não faz nenhuma destas coisas; não se dá a Édipo o que ele merece por ter ofendido os Céus. O que acontece é consequência natural da fraqueza e das virtudes do seu caráter combinadas com as de outras pessoas. É um capítulo trágico da vida, completo em si, a não ser quanto ao oráculo original e a sua repetição. Sófocles não tenta fazer-nos sentir que um destino inexorável ou um deus maligno está a conduzir os acontecimentos (KITTO, 1972, p.255).

Sófocles nem deixa ao público pistas de que os deuses exibem o seu poder porque simplesmente isso lhes apraz, tampouco que arquitetaram a vida que Édipo leva para, conduzindo assim a peça a dar uma lição aos homens. Se esta fosse a intenção do poeta, teria sido então muito fácil expressá-la durante a peça. Sófocles poderia ter discursado em defesa dos deuses olímpicos. Ele “[...] na verdade, na ode que se segue imediatamente à catástrofe, o coro não diz que o destino de Édipo é uma exibição especial de poder divino, mas pelo contrário, que é típico da vida e da

sorte dos homens (KITTO, 1972).

Desse modo, o herói que Édipo representa é humano, ou seja, sofre as adversidades que sua vida humana implica. Com isso em consideração, entende-se que a vida trágica do rei tebano define - ou melhor, simboliza - a vida daqueles sob seu reinado. Édipo não se qualifica como o herói que, diante dos olhos olímpicos, sofre e caminha para o fim; pelo contrário, o seu caminhar leva-o ao seu próprio lugar como indivíduo autônomo. É com base neste entendimento que Édipo se enquadra como o herói da nova era que então se organizava.

Ainda nesta perspectiva, é possível considerar o protagonista de *Édipo Rei* como um modelo, representante e, ainda, guia de seus contemporâneos. Em outras palavras, Sófocles conferiu ao seu mais famoso personagem o *status* de homem ideal, exemplo formativo a ser seguido.

O protagonista sofocliano, neste sentido, tinha no palco um espaço privilegiado onde o homem grego podia ver representadas as suas desditas e incertezas, suscitando-lhe discussões. Além de promover essa reflexão no público, o palco pôde ilustrar assuntos de interesses do Estado, o que se refletia na cidadania. Essas representações eram feitas pelo exercício da palavra e pelo de bases racionais e filosóficas, que, como já dito, então se realizavam. Isto porque, segundo Marrou (1998), os atenienses foram os primeiros a deixar de lado o antigo costume de andar armado, bem como o de usar armadura; o que passou a servir de arma ao grego nesse momento foi a palavra, a razão, a filosofia e a retórica.

Com isto, propor-se a ir ao encontro das preocupações do homem e dos interesses do Estado significou um trânsito pelo fenômeno educacional. Da mesma maneira, estabelecer associações a respeito da natureza humana em relação a qualquer nova dinâmica da esfera mundana que exija mudanças configura-se como uma tarefa/afã significativo(a) para aqueles que se preocupam com o ensino/formação (NAGEL, 2006).

Édipo não atribui inicialmente a responsabilidade do que acontece em seu reino aos caprichos dos deuses; pelo contrário, “A presença em segundo plano de um determinado poder ou desígnio é já sugerida pela contínua ironia dramática — que parece excessiva se a considerarmos apenas como efeito dramático” (KITTO, 1972, p.256).

Infere-se que, na postura edipiana, a busca da honra e da glória pessoal deveria ser substituída pelas questões coletivas: o mérito e a importância do homem estavam, agora, na sua disposição em procurar solucionar o problema que incomodava a sociedade. Assim, coloca-se a necessidade de se buscar o bem coletivo, do qual todos pudessem desfrutar. “[...] Estamos hoje em tuas mãos e a ação mais nobre/ de um homem é ser útil aos seus semelhantes/ até o limite máximo de suas forças”

(SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990, p. 34, vv. 374-376).

Ao invés de impor o seu poder a toda a comunidade sobre a qual reinava, o herói sofocliano tomou outra direção: deixou a autoridade e a segurança que seu trono lhe conferia e o conforto de seu palácio para atender ao clamor dos seus súditos tebanos, que sofriam em razão da peste. O protagonista, de pronto, está a serviço da comunidade. Sua postura caracteriza-se como um aspecto fundamental para o aperfeiçoamento humano (BONNARD, 1980).

Para salvar os seus, Édipo não recua diante da própria culpa, nem diante da própria morte. Com determinação, bravura e racionalidade, coloca-se à mercê da verdade que estava por descobrir e revelar a sua própria desdita.

ÉDIPO

Pois bem; eu mesmo, remontando à sua origem
hei de torná-los evidentes sem demora.

[...]

Verás que vou juntar-me a ti e secundar-te
no esforço para redimir nossa cidade.

E não apagarei a mácula por outrem
mas por me mim mesmo.

[...]

e dedicar-me-ei de todo o meu intento (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990, p. 27-28, vv. 162-163/166-169/178).

Assim, além de idealizar um homem assertivo e ativo em sociedade, Sófocles retratou um exemplo de nobreza, integridade e, sobretudo, de sabedoria, condições fundamentais exigidas pelo advento da democracia e da racionalidade, o que, em essência - pode-se pensar - é o caráter formativo que ele idealiza. A trama sofocliana conclama todos a uma reflexão, à medida que se trata da expressão da tragédia dos próprios homens, em suas crises existenciais. Édipo vive “[...] a tragédia do homem na plena posse de todo o poder humano” (BONNARD, 1980, p. 287).

O roubo juvenil do herói faz dele um homem totalmente obstinado, com vigor e coragem para o enfrentamento a qualquer querer olímpico na conquista do seu lugar no mundo. É um ser que se autogoverna, que luta destemidamente para conquistar o que deseja, o que poderia ser, para Sófocles, o homem ideal para a *polis*. Édipo é incisivo neste sentido: “[...] cheguei, sem nada conhecer, eu Édipo/ e impus silêncio à esfinge; veio a solução/ de minha mente e não das aves agoureiras” (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990, p. 39, vv. 476-479).

Destarte, apesar de ser homem de caráter virtuoso, Édipo, da mesma forma que os demais homens, precisa superar suas contradições/

incongruências, medos, aflições, afinal, ele era a representação do homem em conflito: “Adeja ao meu espírito indeciso/ perplexo entre o presente e o passado” (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990, p 43, vv. 584/585).

Édipo, ante o desenlace de sua história na peça, poderia ter adotado uma condição de indiferença em relação ao fato, pelas razões já mencionadas, ou podia até mesmo empreender uma fuga da cidade, o que se constituiria em covardia, prática que não corresponderia a uma atitude do herói que ele incorporava. Assim, neste empasse, a atitude edípica não poderia ser outra: apesar de surpreendente, ele estava ainda em sintonia com o estatuto dos heróis que primavam pela coragem e determinação, ainda que no seu caso particular já fosse o anti-herói pensado por Sófocles.

ÉDIPO

Só me resta pedir-vos: levai-me
para longe daqui sem demora.

Eu vos peço: levai, meus amigos,
o maldito, motivo do horror,
odiado por deuses e homens (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990,
p. 88, vv. 1588-1990).

A atitude de Édipo, como mencionado, configura-se como um exemplo, um modelo/ideal, que deveria ser pensado e discutido por quem a assistisse à peça, pois era desse homem de decisões firmes que a *polis* precisava. O que Sófocles propõe para essa discussão é um homem que efetivamente viveria/assumiria os destinos de sua vida, e da *polis da qual* fazia parte, até mesmo à revelia do querer sagrado.

Considerações finais

Com este orientador geral, entende-se que Sófocles moldou o seu protagonista de modo a fortalecê-lo ante as determinações emanadas do Olimpo, embora este homem reverenciasse os deuses. Édipo não é vencido no final, a dor e seu sofrimento não representam o Destino imutável que supostamente lhe seria reservado. O fim do rei tebano não foi determinado, mas sim, escolhido, o que leva ao entendimento de que Sófocles elaborou uma forma de ensinar o público, em face da identificação que este poderia ter com o herói e, por conseguinte, tomá-lo como exemplo para sua própria vida.

Chamando a si toda a responsabilidade pelo parricídio do pai Laio e o matrimônio com a mãe Jocasta, Édipo recebe a penalidade por ele mesmo sentenciada: “Lança-me fora desta terra bem depressa/ em um lugar onde jamais me seja dado/ falar com humano algum ou ser ouvido” (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 1990, p. 92, vv. 1701-1703). O rigor da sentença que o rei tebano impôs a si mesmo leva-o ao exílio na cidade de Colono.

O resultado dessa decisão heroica, como não poderia deixar de ser, é que liberta Tebas da peste provocada pelas ações indevidas - embo-

ra inconsciente - do rei quando ainda era um jovem príncipe que procurava fugir do destino que lhe haviam traçado os deuses. O ato de Édipo retrata o cidadão virtuoso, ideal, disposto a servir a toda a comunidade, mesmo que para isso tenha que deixar de lado seus interesses particulares e a própria vida.

Assim, a dor, a desdita e o sofrimento podem ser entendidos como instrumentos utilizados por Sófocles para orientar e/ou formar o homem grego no sentido de buscar a justa medida para o seu comportamento, tendo em vista o reordenamento da sociedade e da sua própria vida - princípios essenciais para a consolidação da nova ordem desencadeada na sociedade grega, pelo homem em sua ação pela produção da vida.

Entende-se, assim, que as preocupações concernentes ao aperfeiçoamento do homem estão presentes em todos os tempos, lugares e culturas. Entretanto, assumem diferentes direções e características de acordo com os reclames de cada época. Destarte, conceitos formativos e princípios elaborados em fases anteriores podem ser levantados, repensados, e analisados em sua dinâmica própria e, ao mesmo tempo, serem reconsiderados nas análises educacionais que se colocam para o homem hoje.

Desse modo, discuti-se a educação a partir da dinâmica da sociedade, isto é, como produto histórico dos homens. Com essa premissa, acredita-se que as necessidades produzidas em diferentes momentos adquirem também formas e propostas distintas. Em suma, o processo formativo/educativo deve ser percebido nas relações que os homens travam entre eles, ao buscar, assim, produzir ou reproduzir a sua própria existência naquele(s) momento(s) determinado(s) (ESPER, 1997), que requisitavam uma ação dinâmica e efetiva desse mesmo homem.

Referências

- AYLEN, Leo. *The vulgarity of tragedy*. IN: KITTO, H.D.F. *Classical drama and its influence*. New York: Barnes&Noble, IN C, 1965, p.87-100.
- BONNARD, André. *A civilização grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CLARK, Barret H. *European theories of the drama*. 4 ed. New York, Crown Publishers, 1959.
- COSTA, Lígia M.; REMÉDIOS, Maria L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DALE, A.M. *The chorus in the action of Greek tragedy*. IN: KITTO, H.D.F. *Classical drama and its influence*. New York: Barnes&Noble, IN C, 1965, p.17-27.
- DAWSON, S.W. *Drama and the dramatic*. Great Britain: Cox & Wyman Ltd, Fakenham, Norfolk, 1970.

- ESPER, R.M.Z. *A transformação social do cavaleiro feudal (séculos: VIII e XII). Uma reflexão sobre a proposta pedagógica de caráter reformista*. Maringá: UEM, 1997. Dissertação (Mestrado em Educação).
- GROSSVOGEL, David I. *Mystery and its fictions: from Oedipus to Agatha Christie*. London: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- HASELBERGER, Lothar. *Chapter three: the Greek polis*. University of Pennsylvania. Department of the history of art. 2009.
- HATZFELD, Jean. *História da Grécia antiga*. Trad. Cristóvão dos Santos. Ed. 1122/2381. Mira-Sintra: Mem Martins, 1977.
- JAEGER, Werner. *Paidéia. A formação do Homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra: Coleção Studium, 1972.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3ed. Trad. J. Ginsburg, G. Souza e A. Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- MARROU, Henri-Irénée. *Historia de la educación en la Antigüedad*. México: FCE, 1998.
- NAGEL, Lizia Helena. *Dançando com os textos gregos*. Maringá: Eduem, 2006.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- ROBERT, Fernand. *A literatura grega*. Trad: Gilson César Cardoso de Souza. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SCHÜLER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- SOUZA, Paulo Rogério. *O ideal de homem e de sociedade na obra de Sófocles*. Dissertação de mestrado em Educação. Maringá: UEM, 2007.
- TYRRELL, Blake. *The suda's life of Sophocles (sigma 815): translation and commentary with sources*. Vol 9, Electronic Antiquity. Michigan State University, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- WEBSTER, T.B.L. The poet and the mask. IN: KITTO, H.D.F. *Classical drama and its influence*. New York: Barnes & Noble, IN C, 1965, p.5-13.
- WINNINGTON-Ingram, R.P. *Tragedy and Greek archaic thought*. IN: KITTO, H.D.F. New York: Barnes & Noble, IN C, 1965, p.31-50. *Classical drama and its influence* (<http://www.mundodosfilosofos.com.br/edipo.htm>). Acesso em: 15/07/2011.

Data de recebimento: 13.08.2011

Data de aceite: 27.04.2012