

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO**

**DRAMATURGIA NA SOCIEDADE HELÊNICA: OLHARES
SOFOCLIANOS PARA A EDUCAÇÃO**

RENAN WILLIAN FERNANDES GOMES

MARINGÁ

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO

DRAMATURGIA NA SOCIEDADE HELÊNICA: OLHARES SOFOCLIANOS

Dissertação de Mestrado apresentada por
RENAN WILLIAN FERNANDES GOMES, ao
Programa de Pós-Graduação em Educação
da Universidade Estadual de Maringá, como
um dos requisitos para a obtenção do título
de Mestre em Educação.

Orientador(a):
Prof^(a). Dr(a).: JOSÉ JOAQUIM PEREIRA
MELO

MARINGÁ
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Deverá ser impressa no verso da folha de rosto.

RENAN WILLIAN FERNANDES GOMES

**DRAMATURGIA NA SOCIEDADE HELÊNICA: OLHARES SOFOCLIANOS
PARA A EDUCAÇÃO**

Prof. Dr. José Joaquim Pereira Melo (Orientador) – UEM

Prof. Dr. José Carlos de Araújo – UFU

Prof. Dr. Célio Juvenal da Costa – UEM

24 de Janeiro de 2014

Dedico este trabalho a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a sua realização.

A Deus por me dar força espiritual nos momentos difíceis.

Aos meus pais, por terem possibilitado a minha formação sendo meus primeiros e melhores educadores.

Aos meus amigos, pelo convívio e amizade compartilhada durante essa fase da minha vida.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores Dr. José Carlos de Araújo, Dr. Célio Juvenal da Costa e Dra. Maria Cristina Gomes Machado pelas contribuições na fase de qualificação.

Em especial, ao professor Dr. José Joaquim Pereira Melo, pela orientação essencial para a concretização desta dissertação, mostrando-se um profissional exemplar e um grande amigo.

“To be successfull you need friends and to be very successfull you need enemies”.
Sidney Sheldon (*The Other Side of Midnight*).

FERNANDES GOMES, Renan Willian. **DRAMATURGIA NA SOCIEDADE HELÊNICA: OLHARES SOFOCLIANOS PARA A EDUCAÇÃO**. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: JOSÉ JOAQUIM PEREIRA MELO. Maringá, 2014.

RESUMO

Pretende-se, nesta dissertação, analisar a preocupação formativa de Sófocles em sua peça *Antígona*. Nessa tragédia, o poeta apontou o que, em sua perspectiva, seria o ideal de homem que responderia às necessidades da sociedade helênica do seu tempo. Este se encontrava dividido entre o mito e a razão, o que resultou num homem em conflito e carente de direção. Sófocles, por meio dos conflitos, medos e preocupações de seus personagens, propôs uma conduta entendida como ideal, pautada na justa-medida, o que criou as condições para que o cidadão grego refletisse e discutisse as transformações de seu tempo, bem como o seu papel nesse processo de reordenamento social e cultural. Essa preocupação poética ultrapassa a arte pela arte, visto a sua preocupação formativa, que não foi fruto do acaso, mas, sim, resultado das transformações ocorridas na Grécia entre os séculos V-IV.

Dramaturgia. Sófocles. Homem. Formação.

FERNANDES GOMES, Renan Willian. **DRAMATURGY IN THE HELLENIC SOCIETY: A SOPHOCLEAN VIEW ON EDUCATION**. 106 p. Dissertation (Master in Education) – State University of Maringá. Supervisor: PEREIRA MELO, José Joaquim. Maringá, 2014.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the sophoclean view on education depicted on his play *Antigone*. In this tragedy, he pointed out what would be, in his perspective, an ideal Man enabled to meet societal demands of his time. The Hellenic society faced the dichotomy myth *versus* rationality, which ensued an existential plight to the Man of that time. Sophocles, by means of his art, proposed a behavior which he regarded as ideal; one based on the notion of *sophrosyne* (balance). Such concept and behavior helped Greeks understand and reflect upon the troubling situation they were going through, for back then Man needed to reevaluate His role amidst a process of social and cultural transformation. The sophoclean art thus is not only art itself, given that it has a social orientation that can be conceived as a result of the transformations taking place in Greece in V-IV B.C.

Dramaturgy. Sophocles. Man. Education.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1.0 A GRÉCIA: UM PERÍODO DE MUDANÇAS.....	17
1.1 A organização grega: o sistema do <i>génos</i>	17
1.2 A figura patriarcal e o seu papel.....	21
1.3 Religiosidade.....	23
1.4 O advento da <i>pólis</i>	26
1.5 Religião na cidade.....	31
1.6 Um período de tomada de consciência.....	35
2.0 A EDUCAÇÃO TRÁGICA.....	39
2.1 O teatro.....	40
2.2 A tragédia: gênese e características.....	44
2.3 A tragédia a serviço da educação.....	50
2.4 Sófocles: o poeta-educador.....	56
2.5 O poeta e seus personagens-modelos.....	61
3.0 ASPECTOS EDUCACIONAIS EM <i>ANTÍGONA</i>	68
3.1 O conflito entre o divino e o humano.....	68
3.2 O embate sofocliano: duas realidades.....	71
3.3 Intencionalidade de um poeta.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
FONTE.....	100
REFERÊNCIAS.....	101

A Grécia, no período que corresponde aos séculos VI a V a.C, foi palco de profundas mudanças econômicas, políticas e sociais. Foi também palco de elaborações que criaram condições ao homem grego para pensar e por em prática formas diferenciadas de organizar sua vida, particularmente quando do surgimento e/ou consolidação da *pólis* e, com esta, a democracia, a racionalidade e a filosofia.

Essas transformações trouxeram significativas alterações para o imaginário do homem grego, que outrora concentrava suas atenções nos valores tradicionais de uma sociedade fundamentalmente aristocrática, que depositava na religião e na tradição suas convicções e as soluções para seus temores e ansiedades.

Nesse período, dentre os valores fundamentais, estavam virtudes como a honra e a bravura, representadas pela figura do herói. Porém, com o tempo e com as novas práticas ascendentes, a exemplo do exercício democrático e da elaboração das leis escritas, perderam seu sentido de ser em favor de um novo ator social – o cidadão.

Fundamental para esse processo de transformação social foi o desenvolvimento de grupos que tiveram destaque por meio dos “bens” que conquistaram: com terras e outras posses adquiridas por meio do comércio interno e externo e a adoção da moeda. Nesse contexto, apesar das tradições gentílicas perderem força, uma vez que agora novas concepções e valores de vida em grupo e em sociedade eram efetivadas, fato que, por sua vez, trouxe consigo um conflito existencial para o homem.

As duas formas de vida responsáveis por tal conflito eram: a forma do *génos*, que tinha na hereditariedade a via para o domínio da terra e o destaque social; e a da *pólis*, que criou as condições para garantir ao cidadão a propriedade de bens e posição social, direitos legais que a vida na Cidade-Estado lhe conferia.

Este período também contribuiu para expressões artísticas, que punham à luz um ideal grego de vida em sociedade. No *roll* dessa arte da *pólis*, merece destaque o teatro no seu gênero trágico, que conquistou reconhecida importância na cultura helênica, particularmente entre os atenienses. A tragédia possibilitou ao

homem ver a sua vida representada no palco, o que abre caminhos para a compreensão da complexidade da sociedade grega no período que se propôs discutir neste trabalho.

Há de se considerar que a tragédia punha em apreço seres fictícios que se aproximavam, quando não representavam, a vida dos gregos, conteúdo suficiente para atribuir-lhe um caráter formativo, por ser capaz de suscitar no homem uma reflexão sobre sua vida, angústias, conflitos, preocupações e o seu posicionamento ante o processo de transformação por que passava a sociedade. O que apontava direcionamentos para este mesmo homem se orientar frente à mudança do mundo antigo para o novo mundo da *pólis*.

Expressivo, nesse sentido, foi Sófocles (496-406 a.C.), cuja produção reflete uma sociedade que se afastava das orientações e costumes da aristocracia. Acrescente-se a isso a condição do poeta de compor também um grupo de homens, os quais lutavam por terem uma participação mais efetiva na política da cidade; prática esta que antes era privilégio da aristocracia.

Inserido nesse cenário, Sófocles, ao compor seus personagens, destacando o sofrimento destes frente aos seus dramas, criou condições para exemplificar o ideal formativo desejável para a sua sociedade.

A diegese sofocliana mostra figuras que, mesmo que imaginárias, retratam tais princípios defendidos por seu autor/criador, poeta que, por viver naquela sociedade, trouxe para sua arte valores que eram elaborados socialmente.

No caso específico de *Antígona*, privilegiada neste trabalho, coloca em cena a seguinte situação: o choque do direito natural, defendido pela heroína, com o direito positivo, representado por Creonte. Sua representação no palco foi por volta de 441 a.C., período de prosperidade da Cidade-Estado, o que incitava diversos questionamentos a respeito de qual lei se seguir: se as leis da cidade, formuladas pelos seus dirigentes, ou as divinas, oriundas da religião, o que reflete no conflito entre o indivíduo, a família e a *pólis*.

Daí a forma como Antígona desafia as leis de Tebas é a manifestação dos contrapontos entre leis que se conflitam no imaginário grego e que foram refletidas nos personagens sofoclianos.

Com base nesse enredo, entende-se como a arte, geralmente tida como objeto de admiração e apreciação, pode fornecer subsídios para a educação, bem como até que ponto o entretenimento pode ter uma utilidade social.

Com isso, Sófocles, ao compor e apresentar os seus personagens em estado de tensão, abriu caminho para um novo pensar formativo para o homem de seu tempo, dadas as condições sócio-históricas de sua época. Destarte, o dramata, ainda que de maneira não intencional, apresentou em seu palco um modelo, um tipo que caracterizou como ideal, para atender o que se requeria na nova sociedade em construção.

Para se chegar ao fim pretendido nesta dissertação, teve-se como objetivo, discutir, com base na dramaturgia sofocliana, em especial na tragédia *Antígona*, as transformações sociais ocorridas na Grécia Clássica entre os séculos V e IV a.C., representadas na passagem de uma sociedade guerreira para uma sociedade política e seus reflexos na formação do homem grego deste período.

Em busca dessa proposição, procurou-se entender tal processo quando da produção da peça em apreço, bem como o período histórico de Sófocles. Isso porque se entende que foi nessa dinâmica que se desenvolveu a preocupação formativa sofocliana. Daí o privilégio dado ao pensamento de Sófocles, em destaque o seu ideal de mundo, de sociedade, de homem, e, ainda, o seu ideal de educação.

Seguindo esse raciocínio, tendo como objeto de estudo esta fonte literária, foram consideradas três instâncias que se comunicam de forma dinâmica. Quais sejam: primeiro, o autor, sua vida e formação; segundo, o público e sua constituição ética, social, cultural e moral; finalmente, a obra, que pode ser entendida como o produto final de uma gama de “fatores” que equacionam o fenômeno literário.

Assim, centrou-se a discussão da proposta formativa de Sófocles em suas relações com a ordem do período vivido pelo poeta. Em linhas gerais, o objetivo foi destacar as prioridades de Sófocles, o que considerou importante e/ou essencial para se formar o seu homem ideal, no caso, o cidadão.

Partindo, assim, da relação estabelecida entre a dramaturgia sofocliana e o fenômeno formativo helênico, o enredo trágico, por meio do mito encenado,

permite o entendimento das novas concepções que se aliam ao ideal requerido por aquela sociedade (SEGAL, 1994).

Estes referenciais legitimam o estudo da tragédia, e o entendimento da literatura trágica, apesar de não ter um viés pedagógico em primeiro plano, como um instrumento que pode contribuir para se desvendar a maneira como o grego deste período pensou a educação.

Em síntese, a educação grega, quer na sua expressão mais formal quer na informal, desempenhou o seu papel social e respondeu às necessidades do tempo histórico. Os reflexos desse desempenho iluminaram a educação ocidental da qual foi gênese, marcando presença nas instâncias voltadas à educação na atualidade. Conforme se constata nos currículos, programas, livros e manuais didáticos comumente aceitos e utilizados na contemporaneidade, os temas relacionados à educação desse período são praticamente obrigatórios.

Desta forma, o estudo da tragédia pode oferecer pistas para melhor entender a complexidade daquela sociedade que deixou marcas quanto ao que viria a ser o mundo ocidental, não apenas no seu tempo, mas para além dele. Exemplo disso pode ser tirado da pedagogia ocidental que se constitui como um legado da cultura greco-latina. Tal relação se apresenta de maneira fundamental no modelo de educação da contemporaneidade, conforme atesta a discussão levantada pela historiografia da educação. Importa aqui destacar que a formação na sua expressão não formalizada, muitas das vezes, é desconsiderada pelo imediatismo da educação atual.

Assim, a pesquisa ora apresentada se justifica ao colocar em evidência 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 e princípios elaborados em fases anteriores podem ser levantados, repensados, e analisados em sua dinâmica própria e, ao mesmo tempo, serem reconsiderados nas análises que se colocam para o homem hoje.

Desse modo, discute-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) (PEREIRA MELO; FERNANDES GOMES, 2012), que requisitavam uma ação dinâmica e efetiva desse mesmo homem.

Com o apoio da bibliografia geral, analisar-se-á o entendimento da sociedade grega do período em questão e a específica possibilitará a discussão da produção artística trágica, e nela os olhares sofoclianos de formação, como resultado da dinâmica social de sua época. Assim, buscar-se-á compreender a literatura trágica não como algo distante e perdido no tempo, mas como uma prática formativa/educativa, que poderá contribuir com outras experiências formativas em qualquer tempo, lugar e cultura.

Para isso, estruturou-se este trabalho em três seções, conforme se discorre a seguir.

Na primeira seção, buscou-se estudar alguns aspectos históricos da Grécia, entre os séculos IV-V, para mostrar como a sociedade grega em transformação ganhava novos contornos, com a decadência das tradições gentílicas que cediam espaço para a organização da *pólis*. Fato este que gerou um período conturbado para o homem grego, que necessitava agora de direcionamentos.

Na segunda seção, procurou-se, em princípio, expor historicamente como se deu o surgimento da expressão artística trágica, para, em seguida, mostrar que, nesse cenário de mudanças, o teatro contribuiu para o processo de formação do homem grego no sentido de apontar-lhe caminhos naquela sociedade em transição, com destaque a representatividade de Sófocles como poeta que tinha uma preocupação formativa, conforme expressão de suas peças.

Na terceira seção, o objetivo foi proceder a uma análise da tragédia *Antígona*, visto nela ser possível apreender aspectos de formação que, de maneira não intencional, aparecem em meio ao conflito de visões opostas de mundo, de sociedade e de homem, sustentadas pela protagonista e o antagonista.

1.0.

O período que se estendeu do século VI a V a.C. foi caracterizado na Grécia antiga por um processo de transformação social que mudou significativamente o modo em que os gregos se organizavam em sociedade.

Passando por tal experiência de mudanças e reestruturações, o homem grego livre e até mesmo o homem comum se encontrou em um estado conflituoso, posto que, devido às alterações que se processavam na sua antiga forma de viver e na sua forma de se perceber como um ser integrante de um todo social. O resultado desse processo colocou o homem em uma situação de carência de direcionamentos que o subsidiassem naquela sociedade em transição.

Assim, o objetivo desta primeira seção é proceder a algumas considerações a respeito de como se deu esse processo de transformação e/ou reorganização social e quais rumos se descortinavam para o homem daquele tempo.

1.1 A organização grega: o sistema do *gênos*

Entre séculos XII e VIII a.C., denominados de período Homérico, foi quando se deram as bases para o desenvolvimento da civilização grega. A gênese deste período data do ano de 2000 a.C., com a ocupação gradativa da Grécia continental, do Peloponeso e das ilhas do Egeu pelas tribos gregas – aqueus. Como resultado dessa ocupação, entre os séculos 1700 a 110 a.C., desenvolveu-se a civilização Micênica.

Essa civilização tinha na agricultura e no artesanato, bem como na utilização do bronze, as suas formas de produção da vida. Dirigida por uma nobreza de nascimento, que se organizou militarmente, que lhe deu as condições para o saque, para o botim e a posse da terra, o que favoreceu o seu enriquecimento. A sua organização nas dimensões política, social, econômica, militar e religiosa, gravitava em torno do palácio, que tinha o rei como figura central.

Papel fundamental nessa estrutura de poder teve a escrita, que era utilizada como instrumento de fiscalização, regulamentação e controle da vida em sociedade. No que se refere à vida rural, de suma importância para a manutenção social, fundava-se no sistema de *gene*, que guardava alguma independência em relação ao palácio. O que não dispensava o tributo e obrigações de várias naturezas.

Em torno do ano 1200 a.C., os dórios, outro grupo de origem grega, ocupou a Grécia. Resultante dessa invasão, teve-se a primeira mobilidade de colonização grega. Os dórios também tiveram como organização política e econômica um regime de *génos*. Com isso, o sistema de *gene* se consolidou em território grego, o que significou a liquidação da estrutura palaciana e junto dela a escrita (ANDERY, 1996).

Apesar desses referenciais, não há um consenso em relação a um momento específico para o surgimento do sistema gentílico, tampouco quanto tempo durou essa forma de organização. O que é provável é que eles aconteceram com as primeiras imigrações para a terra da antiga península grega, e que se estendeu até a organização da *pólis*, por volta de VIII-VII a.C.¹.

O *génos* consistia em um sistema familiar, um ajuntamento social de caráter simples. Este era formado a partir de um clã, composto por membros de uma mesma família, liderados por um patriarca, e que tinham como ascendentes um antepassado em comum. Para Glotz (1988), o *génos* era uma sociedade que tinha “uma forma de organização particular, sólida e durável” (GLOTZ, 1988, p. 06).

O que diferenciava os *gene* entre si eram suas características particulares, a exemplo dos cultos ritualísticos e seus deuses próprios. Acrescente-se que “[...] cada *génos* se afirma como senhor de certos ritos, possuidor de fórmulas, de narrativas, de símbolos divinos especialmente eficazes, que lhe conferiam poderes e títulos de comando” (VERNANT, 2002a, p. 48), o que, por sua vez, serviam como a própria identidade de cada família.

¹ A *pólis* teria surgido no século VIII a.C. Primeiro, na região da Ásia Menor. E logo em seguida foi se espalhando para a Hélade (FERREIRA, 1992).

O homem dessa organização social não entendia a sua existência e qualquer outra possibilidade de se viver fora do estabelecido por aquele modo de se organizar socialmente.

Esse referencial ganha destaque nas considerações de Austin (1977), ao afirmar que, para o homem daquela sociedade, a sua existência somente tinha sentido se fosse compreendida no coletivo em que estava inserido, o que respaldava o seu próprio fundamento de existir, a sua essência primeira como ser vivo.

Em outras palavras, a existência do homem se encontrava intimamente ligada a uma identidade coletiva, que não deixava espaço para o individual, de modo que, caso o homem rompesse com o legado do seu *gênos*, com o seu modo de vida, estaria trazendo sobre si a vergonha do não pertencimento, a uma tradição social legada pelos antepassados, portanto, da sua existência como ser.

Afinal, a sua vida encontrava legitimidade e/ou significado se fosse pensada a partir de seu coletivo familiar. Essa condição, por seu turno, não lhe dava uma visão global a respeito do que ele era como indivíduo, sua percepção era parcial, relativa, ou seja: sem a comunidade, não conseguia se encontrar no mundo. O seu ser somente tinha sentido de ser se estivesse sempre em consonância com o seu grupo social/comunidade, o que não deixava qualquer percepção extra de individualidade (RAMOS, 1995). Entendia-se unicamente como apenas mais um componente que fazia parte do todo que era a sua comunidade.

Essa existência pensada de e a partir do espírito coletivo era o fator determinante de toda uma concepção de vida, uma consciência identitária fundada em princípios de dependência em relações de totalidade (ROSSI, 1996). Nesse quadro, o homem mantinha essa conexão com seus pares que não pensava em seu eu desvinculado do eu do outro, muito pelo contrário, o homem conquistava respeito, sentido de viver e motivos para assim viver unicamente mantendo o laço com a sua comunidade (HANSEN, 2006).

Ou seja, uma vida de ajuda mútua e cooperação com os seus; ao romper com este modelo de vida, deixava automaticamente de receber as considerações e benefícios que lhe eram devidos por parte da comunidade.

Esta orientação na forma de viver, herança ancestral, a princípio, poderia ser entendida como perda da liberdade e da independência na tomada de suas próprias decisões, mas, para este homem que pertencia ao sistema gentílico, a independência e a liberdade não se fundavam em decisões individualizadas, solitárias, mas nas ações que cabiam a cada um na manutenção do que era coletivo, ou seja, sua própria família. A manutenção desta estrutura social garantia-lhes — através do poder do pai que a legitimava e conduzia — a unidade da coletividade, que, em última instância, garantir-lhe-ia a sobrevivência.

Era, sobretudo, a união familiar, na forma de se organizar na produção da subsistência, essencialmente agrícola, que garantia a perenidade do *génos* e da propriedade gentílica, que era um bem comunal.

Nessa organização social gentílica² seus integrantes, não obstante a idade, sexo ou nível de parentesco, trabalhariam em função do bem comum da comunidade de que faziam parte “[...] em favor de todos” (GLOTZ, 1988, p. 06), o que além de garantir a sua perenidade, firmava a sua importância ante a outros clãs.

Esse modelo de se organizar socialmente garantia que a propriedade gentílica fosse inalienável e indivisível, portanto, não podia ser negociada ou trocada, nem ser dividida entre aqueles que faziam parte do *génos* (SOUZA, 2007) por herança. Era, portanto, um bem que a todos pertencia, desde que tivessem nascido nela.

Esse orientador põe à luz que não havia claramente regras de sucessão na sociedade patriarcal. Sua continuação dependia daqueles que sucedessem os patriarcas, ou seja, eram desses os filhos que se encarregavam de sua continuidade, e preservação.

O espaço ocupado pelo *génos* não estava restrito à sua localização, tido como sagrado, mas, também, às terras circunvizinhas, o que era legado dos antepassados. Essa extensão geográfica garantia a provisão das necessidades básicas de sobrevivência dos clãs (HANSEN, 2006), o que garantia a sua manutenção e efetividade.

² Tratava-se de um regime da gens, e seus membros, agrupados por uma ritualística sagrada, cooperavam uns para com os outros em suas necessidades na vida. O elo com os antepassados era o que legitimava o vínculo com os antepassados, o que os unia e garantia a ajuda mútua, bem como solidariedade num modo de se organizar socialmente fundamentado no cultivo da terra, que era um bem comum (GLOTZ, 1988).

O fato de os clãs terem identidades próprias, como deuses, ritos, cerimônias, patronos, e seus membros inteiramente afinados com esta mesma identidade, dificultava a mobilidade entre os *gene*. Apesar das diferenças que os particularizavam, a inserção de um novo membro a um determinado clã não estava inteiramente inviabilizada, pois, caso fosse de interesse de ser recebido por determinada família, deveria precisar, primeiramente, de um processo de aceitação por parte do coletivo a que pretendia se integrar.

Esses cerimoniais ritualísticos, cultos e as festividades religiosas eram realizadas no seio familiar. Constituindo-se, assim, numa religião doméstica, voltada as tradições míticas, aos seus deuses particulares, e ao culto da alma de seus ancestrais, que se tornavam seus patronos. As celebrações ritualísticas estavam sob a responsabilidade de cada patriarca com a participação apenas dos membros da família, responsáveis pela perpetuação do sangue, e da tradição legada pelos antepassados.

Cada grupo/família recebia, de acordo com o passar de suas gerações, e/ou aumentava o legado espiritual que deveriam conservar, a exemplo de fórmulas religiosas, instrumentos, simbologias e sacrifícios, que o clã tinha o compromisso de manter una e viva essas tradições que lhe eram próprias, o que garantiria proteção e prosperidade. Somente os membros legítimos ou por matrimônio poderiam ter acesso aos segredos ritualísticos que então se realizavam dentro dos lares/casas (HANSEN, 2006), que tinham no patriarca o guardião e celebrante desses rituais, mantendo-os vivos em seu clã.

1.2 A figura patriarcal e o seu papel

Consagrou-se pela tradição que a liderança do *génos* fosse responsabilidade do chefe da família considerada de maior destaque pela sua ascendência quer heroica quer por algum tipo de relação que seus ancestrais tiveram com as divindades. Nas análises de Rostovtzeff (1983), a tradição grega considerava que os chefes/líderes como descendentes de heróis que se dirigiam a Grécia, vindas do norte e do leste, e que se relacionavam intimamente com os mitos mais antigos sobre as deidades e os heróis.

O que explica o seu poder sem limites, legitimados por essa crença, que não encontrava na hierarquia familiar ninguém que estivesse acima dele. A ele cabia executar as leis que lhe foram legadas, bem como aquelas que lhe eram inspiradas, uma vez que não tinha autoridade para mudá-las; cabia-lhe apenas o dever de interpretá-las e executá-las.

A autoridade que estava investido o patriarca garantia-lhe o direito de executor único e exclusivo das leis herdadas da tradição familiar. Leis que não compunham nenhum código escrito, mas, sim, um conjunto de costumes transmitidos de pais para filhos (FERREIRA, 1992).

Assim, por sua ancestralidade, o patriarca estaria mais próximo do antepassado heroico ou divino, por isso corria nas veias um sangue de maior pureza (GLOTZ, 1988), legitimador de seus direitos e autoridade sobre os demais. Com isso, era atribuído ao patriarca o papel de executor das práticas religiosas no seio do seu clã, exercendo também um papel sacerdotal. Estava sob sua responsabilidade, acender o fogo sagrado³, preservado pela tradição desde os tempos idos, e cuidava para que não se extinguísse (AUSTIN, 1977). Era, portanto, um tipo de guardião, de mediador, entre o seu clã e os deuses.

Essa condição atribuía-lhe a responsabilidade de ser o mantenedor da ordem e da paz no seio do *génos*, de forma a ser o intérprete e cumpridor dos quereres divinos, que se faziam vistos pelos sonhos, oráculos e sinais da própria natureza. Revestido dessa autoridade e poder, o patriarca, ao morrer, se tornava o protetor do *génos*, pois o culto dos mortos e antepassados era um costume religioso da família.

A autoridade patriarcal transcendia a relação marido e mulher, ser socialmente inferior que, de acordo com suas decisões, poderia até vender, repudiar ou matar; isso sem precisar apresentar qualquer justificação a outros membros da família, nem os filhos podiam apelar pela mãe. Eles, pelo contrário,

³ O fogo grego relacionava-se com a figura mitológica de Prometeu. Hesíodo ilustrou em *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*. Prometeu, um dos Titãs, que devolveu o fogo aos homens, como castigo, Zeus o prendeu a um mastro para ser torturado por uma águia, que diariamente lhe devorava o fígado incessantemente; mas o órgão regenerava-se à noite. Este deus destemido revelou uma nobre personalidade, tendo sido mais tarde libertado por Hércules, que matou a águia que o assolava. Prometeu, assim, teria ensinado os homens a usar o fogo e é assim que por meio deste mito os gregos explicam o aparecimento do fogo na terra (GILL, 1996).

nada podiam opinar, pois deviam ao pai obediência enquanto vida ele tivesse, e cultuá-lo após a morte (CAVANAGH, 2002).

A prática da justiça, em um *génos*, era resultado das relações organizadas e estabelecidas pela tradição na esfera das comunidades. Todavia, essas leis restringiam-se ao âmbito de cada *génos*, visto que cada um deles ter as suas próprias leis (JAEGER, 1995).

Para que esse estado de coisas fosse efetivo, conforme já mencionado, não poderia haver discordâncias entre os componentes do grupo. A esse respeito, vale destacar que o modo com que entendia a justiça tinha relação com a forma com que se davam as relações sociais, a própria mentalidade que lhes era formada. Dessa forma, o conceito de justiça estava intimamente relacionado com a religiosidade, consagrada dos tempos pretéritos (RAMOS, 1995) pela tradição, legado ancestral.

Daí a forma religiosa de se exercer e pensar a justiça ser uma característica dessa sociedade; resultado da inexistência de um código escrito, mas, sim, organizado e mantido oralmente, inspirados pelos patronos e deuses familiares (COULANGES, 1975), comuns ou específicos de cada *génos*.

Importa destacar que, para Gallant (1991), algumas novas leis poderiam ser criadas, à medida que houvesse a necessidade para tal, desde que não desautorizasse as leis consagradas pela tradição, mesmo que essas já não mais atendessem às necessidades da comunidade.

Em tese, a lei não podia mudar, pois se tratava de algo inspirado. Este *status* garantia a continuidade e perenidade dos códigos de comportamento e prática desses homens. Uma vez que, ainda que novas formulações fossem elaboradas no âmbito do clã, as antigas leis não mudavam, por mais divergentes que pudessem ser em relação a novas que passassem a vigorar e até mesmo se consolidar (HOPKINS, 1983) com o tempo, conforme demonstram inúmeros e exemplos que ganharam respeitabilidade e efetividade em seus clãs.

1.3 Religiosidade

O culto que se prestava nos distintos clãs garantia a unidade da família, pois seus membros compartilhariam das mesmas práticas religiosas “[...]”

entendidas no seu sentido lato do *génos*” (GLOTZ, 1988, p. 06), bem como garantiria que a família continuasse na posse de suas terras por gerações.

Esses cultos domésticos, conforme já mencionado, guardavam diferenças de clã para clã, pois cada um deles dispunha de seus próprios deuses e suas próprias maneiras de celebrar esses deuses. Sendo assim, garantia-se a particularidade de cada família no culto de seus protetores “[...] cada deus protegia apenas uma família e era o deus apenas de uma casa” (COULANGES, 1975, p. 31).

Essa constatação leva a considerar que o culto grego, na sua fase inicial, se aproximava dos cultos dos povos que tinham como bárbaros, que cultuavam criaturas sobrenaturais e/ou animais, bem como inspiravam suas devoções na natureza, a exemplo do fogo, vento, água, entre outros, tidos como personificações e/ou manifestações das deidades cultuadas.

Os cultos celebrados nesse sentido assumiam uma dupla função: primeiro, serviam para apaziguar as forças sobrenaturais, prestando-lhe respeito e devoção e, com isso, reforçavam a devoção que as famílias deviam a essas entidades; segundo, para um exercício didático de ensinar e, ainda, explicar de que maneira eram dadas as transformações da natureza ao redor. Enfim, tinham a função de dar aos fenômenos naturais uma justificativa, na medida em que o homem, por si só, não entendia plenamente a natureza em que vivia (LEGON, 1981).

Segundo Gallant (1991), entretantes, tal imaginário grego foi se alterando e ganhando complexidade. E esse processo não significou totalmente um desapego à tradição gentílica, mas, sim, uma redefinição de seus antigos valores de acordo com os novos tempos que se colocavam.

Já no período das invasões dórias e das migrações, o culto devotado aos mortos, que mantinha uma relação direta com o túmulo, progressivamente é substituído por novas expressões religiosas em função das transformações dos costumes acarretados pela presença desses novos invasores que ocuparam a Grécia. Neste processo, desenvolve-se a prática da incineração dos corpos, dispensando a construção de túmulos, o que favoreceu para uma nova expressão religiosa desvinculada do culto da memória do patriarca falecido, que, por sua vez, permanecia apenas no imaginário de sua comunidade.

A alma do morto, separada para sempre do corpo, estava em definitivo excluída de seu domicílio e da vida de seus descendentes, não havendo, portanto, nada mais a temer nem a esperar da psique do falecido. Assim, aos poucos, a religião dos mortos perde espaço para a religião dos deuses (ANDERY, 1996). Os deuses agora cultuados perderam a sacralidade desfrutada anteriormente, e são investidos de humanidade, de sentimentos próprios dos humanos. Sobre eles passam a ser comuns as narrativas das ações entre o humano e o divino, o que esvazia o mistério a eles relacionado.

A partir desse processo, os deuses passaram a receber um caráter antropomorfizado.

Em Cavanagh (1996), o estado de submissão e dependência que o homem tinha em relação aos deuses se respaldava pela noção de *moira*⁴, que, em linhas gerais, tratava-se de uma história de vida predeterminada pelas instâncias superiores, no caso, os deuses. Assim, cada um que nascia trazia a certeza de que sua vida na terra deveria seguir um curso já predeterminado, sem qualquer possibilidade de alteração.

Esse estado de dependência, apesar de não permitir o poder de decisão do homem em sua vida, ao mesmo tempo, dava-lhe a certeza de que sua vida seria organizada e sustentada pelos deuses. Era, pois, ao mesmo tempo, uma dependência e uma “conveniência”, que, por seu turno, traziam consigo segurança e estabilidade para todo o clã.

Dessa acepção, começou-se a esboçar no imaginário grego que os deuses, assim como os homens, compartilhavam de desejos e paixões humanas, o que, por seu turno, possibilitou uma maior identificação do homem e o deus, na medida em que, agora, havia um ponto em comum entre ambos.

Este ponto comum estabelecido entre deuses e homens não foi o suficiente para aproximar efetivamente a dimensão humana e divina, pois ainda os separavam a condição de superiores destes, que estavam acima dos homens pela imortalidade, beleza, por desfrutarem da eterna juventude e serem

⁴ “[...] Moira não é uma divindade a que alguma vez se tenha dado forma humana. É uma espécie de lei – desconhecida – do universo, cuja estabilidade assegura. Intervém no curso dos acontecimentos para repor as coisas nos seus lugares quando elas são desarticuladas pela liberdade assaz relativa dos homens” (BONNARD, 1980, p. 154).

governados por leis também divinas (AUSTIN, 1981), diferenças fulcrais que nem mesmo a sua dessacralização foi capaz de por termo.

Falou-se tanto do antropomorfismo dos deuses [...] que, por vezes, as pessoas já mal se apercebiam do abismo que os separava dos homens. Este abismo não é constituído apenas pelo fato de os deuses serem imortais. Também a idéia da força sobrenatural que a eles ainda associada subordina a sua ação a leis próprias (LESKY, 1995, p. 86).

Mesmo assim, a vida de deuses e homens guardavam esse ponto em comum, assim como os mortais, tinham paixões, nem sempre lícitas. Paixões que os levavam a descerem a terra para envolverem-se com os alvos dessas paixões, às vezes sob seu próprio aspecto, às vezes sob aspectos outros. Cultivavam também amigos e inimigos, o que os tornavam deuses com características humanas, com os defeitos inerentes a cada expressão (ROMILLY, 1984) que assumissem para cumprir o seu projeto.

Em relação a esse “caráter humano” dos deuses, significativas são as considerações de Hansen (2006), que assevera que os deuses, ao compartilharem com o homem alguns vícios e paixões, tornavam-se, aos olhos dos gregos, seres de maior temor, na medida em que seus comportamentos podiam mudar de acordo com seu humor, e trazer indesejáveis consequências para a vida humana.

Para o mesmo Hansen (2006), o fator decisivo de subordinação do homem aos deuses era o fato de que estes tinham o poder sobre a natureza, os fenômenos físicos e químicos que ocorriam ao seu redor. Os deuses eram mais poderosos que a raça humana porque eram imortais e possuíam poderes sobrehumanos.

Em suma, esse estado de coisas começou a ganhar maiores dimensões com o advento das Cidades-Estado, conhecidas também como *pólis*.

1.4 O advento da *pólis*

O horizonte existencial do povo grego foi marcado pelo advento da *pólis*, desenvolvida ao longo do período que vai do começo do século VIII até fins do

século IV a.C. (LARA, 1989), em torno desta passou a orbitar a civilização grega. As *poleis* eram a cidade em si, bem como se estendiam para as terras à sua volta, o que lhe possibilitava a produção agrícola. Estas unidades se caracterizavam por terem autonomia econômica, política e cultural independentes uma da outra (ANDERY, 1996).

A *pólis* era um verdadeiro centro urbano, pois seu caráter moderno e diferenciado lhe garantia *status* de espaço para as coisas acontecerem. Por isso, a sua organização constitui, na história do povo grego, um acontecimento decisivo, marcado entre outros pelo desenvolvimento da filosofia, da razão e da democracia.

Este quadro que se organizava fez com que o homem da *pólis* vivesse um período conturbado, uma vez que essas novas formas de pensar, agir e governar-se, acrescido de novos valores até então desconhecidos, levava a negação de tudo aquilo até então vivenciado.

Com as novas exigências de todas as ordens que se colocavam para a sociedade grega, com o processo de transição do período gentílico, marcado por uma organização social simples do *génos*, para uma organização social complexa, a *pólis*, que exigiu do homem novas responsabilidades sociais, políticas e econômicas.

Os antigos costumes e tradições foram perdendo espaço, o apreço que desfrutavam os valores do *génos* já não se sustentava mais na cidade. Não havia por que manter tais práticas em vigor, uma vez que se desenvolvia a afirmação de uma nova ordem social, com a negação da antiga forma de viver.

[...] Chega um momento em que a cidade rejeita as atitudes tradicionais da aristocracia tendentes a exaltar o prestígio, a reforçar o poder dos indivíduos e dos *gene*⁵, a elevá-los acima do comum (VERNANT, 2002a, p. 68).

Valores da velha ordem, a exemplo do *poder patriarcal*, sagrados (os deuses próprios de cada família) e insubstituíveis (as terras herdadas) passaram a ser questionáveis no novo cenário econômico-político-social, pois outras formas

⁵ Gene: plural de *génos*.

de organizar a vida ganhavam destaque em detrimento das velhas tradições ancestrais (HANSEN, 2006).

Para além da agricultura e da criação de animais, não havia muito de artesanato ou outros tipos de serviços de bens de consumo (PORTER, S/D) sendo o comércio desenvolvido a base da troca, o que já não respondia às demandas do comércio de maior volume quer internamente quer externamente, próprio dos novos tempos.

O desenvolvimento do comércio interno e externo abriu caminho para o fomentar de um artesanato mais elaborado para atender as demandas de um mercado em ascensão. Por meio desses novos caminhos, o grego teve acesso a bens que não tinham na posse da terra ou no sangue, ou seja: “a *pólis* oferecia o contexto em que não-aristocratas podiam se reunir para falarem em uma só voz” (PORTER, S/D, p.13).

A transição de uma economia de troca para uma economia baseada no comércio que se desenvolvia trouxe consigo a necessidade de um valor de troca, a moeda, um novo tipo de valor, que guarda íntima relação com o desenvolvimento do pensamento racional.

Constituiu-se em um artifício da racionalidade, algo que tem relação com um valor abstrato, o que representou um avanço significativo em termos comerciais, por criar condições de enriquecimento para além daquele fundado na produção da terra.

Segundo Meiggs (1972), a aristocracia do *génos* teve de enfrentar problemas e até disputas por parte dos membros da Cidade-Estado, aqueles que se estabeleceram com a posse de pequenos lotes de terra, e pelo comércio. Esta nova camada da sociedade mantinha diferenças em relação à aristocracia que os explorara no passado, daí os conflitos surgirem como reação ao antigo sistema e efetivação do novo.

No que diz respeito às relações sociais, houve um processo de afastamento dos laços sanguíneos que marcadamente eram importantes nas comunidades gentílicas. Isso porque, dentro do novo sistema sócio-econômico e político que se instaurava, agora o fato de ter uma ancestralidade não era o único referencial que garantia o *status* social ou qualquer outro benefício que outrora se encontrava na sociedade patriarcal (MEIGGS, 1972).

Na sua dimensão política, a *pólis* rompeu com o poder e a autoridade exercida pela aristocracia rural para, então, abrir espaço para um novo ator social, o cidadão. Este agora passou a reivindicar e assumir uma postura participativa dentro da sua comunidade.

Por sua organização econômica, política e administrativa, a *pólis* foi o diferencial da civilização grega, ao promover profundas transformações na vida em sociedade, bem como alterações essenciais nos comportamentos e nas ideias helênicas. Entre as quais, destaca-se o reaparecimento da escrita, por volta do século IX a..C., que tinha agora por objetivo a divulgação de aspectos da vida em sociedade e ações políticas, o que lhe atribuiu um caráter muito mais público do que unicamente para atender as demandas da realeza do período micênico.

Outra alteração diz respeito à especialização de algumas funções sociais. O comando da tomada de decisões não era mais exclusividade do rei, quer sejam políticas, religiosas, econômicas ou militares.

Essas dimensões colocam em tela princípios relacionados ao conceito de cidadania, essencial no mundo grego: o que significa os caracteres humano e público nas decisões e deliberações da cidade. Esses referenciais ampliaram o controle da vida dos homens por esses mesmos homens e o trânsito de todos a esfera espiritual e ao conhecimento, assim como a valores e modos de raciocínio, possibilitando aos questionamentos, a crítica e ao debate (ANDERY, 1996).

Para Vernant (2002a), tanto no plano intelectual como no domínio das instituições, essa nova estruturação da sociedade encontrou em seu desenvolvimento etapas múltiplas e formas variadas, que se configuravam e efetivavam na medida em que a sociedade grega aprimorava e alargava suas possibilidades no modo de produção da vida que davam as condições para a evolução no campo do conhecimento filosófico, da utilização da razão e do exercício da democracia. Entretanto, desde seu advento, que se pode situar entre os séculos VIII e VII, a *pólis* marca um começo, uma verdadeira invenção, porquanto a vida social e as relações entre os homens tomaram uma forma nova, cuja originalidade foi plenamente sentida pelos gregos.

Por ser a cidade grega considerada neste período um espaço diferenciado das comunidades patriarcais, ela, conseqüentemente, requisitava uma nova e

diferenciada forma de ser administrada que rompesse com a ordem estabelecida desde o alvorecer da sociedade grega.

Por isso, o sistema de governo adotado, já em sua gênese, tinha um caráter racional e democrático. Nessa feita, o homem passa a assumir as implicações sociais de seus atos/decisões em seu futuro (MORRIS, 1991). Como resultado desse encontro consigo mesmo, o imaginário grego passou a perder espaço juntamente com outros valores consagrados pela tradição.

A *pólis* se fundamentava, em suma, no aceitar pleno das leis no sentido lato o que poderia ser chamado de constituição, um conjunto de regulamentações e normas que objetivavam informar a vida da cidade, bem como de uma administração despersonalizada (FERREIRA, 1992).

A macroestrutura social em que se constituiu a *pólis* não comportava a subdivisão em pequenas famílias, próprias dos *gene*; pelo contrário, formavam-se homens de várias famílias, o cidadão, que se reuniam na *ágora*.

Era nessa praça que os gregos passeavam, deliberavam e chegavam a posicionamentos; era também o espaço do comércio, mas, principalmente, era onde ocorriam as assembleias e plenárias das cidades, tanto para anunciar decisões tomadas quanto para decidirem os rumos de assuntos de interesse da cidade. Suas condições físicas eram tão adequadas a ponto que nela se acampava o exército (GLOTZ, 1988).

Para Jean-Pierre Vernant (2002a), a *ágora* era o centro da cidade. Com a *pólis*, o que outrora era particular das famílias passou a ser público por meio da praça.

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 *gene* 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, 2002a, p. 58).

A participação política do cidadão em sua cidade era o que lhe garantia a experiência de caráter concreto da racionalidade. Exemplo dessa atividade estava nas assembleias, quando o cidadão era convocado a ser juiz das inúmeras questões que lhe eram colocadas para que as clareasse pela argumentação do

discurso desse homem livre.

Os que se faziam presentes nesse exercício cívico experienciavam o efeito da condição de igualdade em sua capacidade racional de julgamento. Destarte, a assembleia, dentre outras coisas, tinha como função definir efetivar a racionalidade e a igualdade entre os seus pares (LARA, 1989), pois não era privilégio de qualquer setor social.

Não é de se admirar, assim, que o grego valorizava a sua vida na cidade, lutava por ela e morria por ela. Isso era um sentimento tanto do homem comum e, principalmente, do homem cidadão. Nela o homem se realizava, sentia-se livre do que lhe poderia provocar a natureza, protegido dos embates sociais, dos tiranos, e, até mesmo, livres do sobrenatural, porquanto seus deuses agora eram humanizados, fato que os tornava, pode-se dizer, concidadãos.

Esse espaço humano promovia a realização de forma plena da vida, o que o incentivava a se sentir-se como um homem diferenciado, por se considerar civilizado por suas realizações frente aos homens que consideravam como bárbaros. A *pólis*, por sintetizar as expectativas gregas, não os instigou a outra forma de viver tampouco a levou a outros povos, por sentirem-se os únicos capazes de sustentar uma ordem desse gênero (PEREIRA MELO, 2006), por isso, experiência única no mundo antigo.

1.5 Religião na cidade

Os deuses, os cultos e a religião doméstica, própria do *génos*, tornaram-se deuses, cultos e religião pública, ou seja, todos poderiam cultuar o que era antes exclusivo de cada família (MORGAN, 2003). Esse caráter público trouxe consigo para os cidadãos, por exemplo, o direito do culto indistinto de um vínculo familiar “[...] A proteção que a divindade reservava outrora a seus favoritos vai doravante exercer-se em benefício da comunidade toda. Mas quem diz culto da cidade diz culto público” (VERNANT, 2002a, p. 58).

Para Morris (1991), foi dessa maneira que a religião doméstica se tornou pública. Daí serem vistas agora nas ruas da cidade as celebrações públicas, em que os cidadãos podiam adorar aos deuses, em suas festividades populares. Houve, então, a construção de templos e estátuas dedicadas às divindades das

idades (HANSEN, 2006), isso significava, a existência de deuses protetores de cada cidade.

Com esse novo quadro estabelecido, o grego passou a descredenciar, pode-se assim dizer, segundo a ótica de Morris (1991), os preceitos antigos que sustentaram a religião gentílica por gerações. A partir disso, o homem da cidade começou a repensar que papel tinham esses deuses em sua vida e até que ponto ele, como homem, devia sua vida e seus rumos a tais deuses, uma tomada de consciência que começou de forma lenta e ganhou força e consistência à medida que a nova organização social se efetivava.

Com a *pólis* perde-se o poder que estava investido o patriarca, o que, por sua vez, trouxe a exigência de se pensar em uma nova maneira de manter a justiça e a ordem sociais (LEGON, 1981). Quer dizer, o desenvolvimento da *pólis* requisitou um aparato respaldado em leis escritas/humanas para julgarem os crimes que punham em risco a ordem da cidade.

Fundamental nesse sentido foi o uso da racionalidade para mediar, resolver problemas ou aplicar penas, o que demandou a elaboração dessas novas leis, produto da ação do homem em sociedade.

Com este orientador geral, a língua pronunciada e recordada não tinha existência corpórea — a não ser em correntes de ar, algo que a cultura não tinha consciência. Já a língua escrita e lida se torna um objeto, separado da consciência que a cria, e imobiliza em uma condição de relíquia física (HAVELOCK, 1996).

Com isso, era a palavra, no quadro da cidade, o instrumento da vida política, e foi a escrita que veio fornecer, no plano propriamente intelectual, o meio de uma cultura comum e permitir uma completa divulgação de conhecimento previamente reservados e interditos, mas agora ganhava o domínio público e a possibilidade de todos terem acesso às mensagens/orientações que eram grafadas.

Dentre os crimes severamente punidos estavam aqueles cometidos contra os deuses. Isso porque um deus ultrajado não traria somente infortúnios para a vida particular do infrator, mas, também, para aqueles que com ele conviviam, ou seja, a cidade toda (MORRIS, 1991), caso o crime não fosse purificado por punição ao responsável pelo ato ultrajante.

[...] a religião considerava o crime como uma mácula, que o culpado podia comunicar a outras pessoas, enquanto não fosse purificado. Os deuses podiam vingar-se sobre uma cidade inteira por causa de um crime que permanecesse impune: segundo a lenda, Tebas foi dizimada pela peste, porque o assassino de Laio não havia espiado o seu crime⁶. A cidade tinha, portanto, interesse em procurar o culpado e puni-lo para evitar um castigo coletivo (JARDE, 1977, p. 188).

Para além dos crimes religiosos, haviam os políticos, motivados e cometidos por rivalidades entre os setores sociais, ou crimes de qualquer outra ordem, a exemplo de se fazer justiça com as próprias mãos, o que poderia desencadear uma desordem social. Essas infrações recebiam, até certo ponto, um tratamento mais suave e conciliatório do que uma punição efetivamente severa.

[...] a fim de assegurar a tranqüilidade pública o Estado devia ter força suficiente para impedir que os particulares fizessem justiça pelas próprias mãos; por isso, foi assumida a responsabilidade de solucionar os conflitos de modo pacífico e legal por mais graves que fossem (JARDE, 1977, p. 189).

Tais mudanças, no que dizia respeito à justiça, tinham como função tentar manter e garantir estabilidade social, num período de transição que por seu próprio desenvolver estava marcado pela instabilidade. O que no passado referia-se ao plano do sagrado, com a *pólis*, passou-se para o plano do profano.

Nas considerações de Hansen (2006), esse processo de elaboração dos códigos de lei representou significativo avanço no mundo grego, na medida em que nivelou, em certa medida, as informações de interesse do coletivo da cidade, principalmente no que diz respeito a seus direitos e deveres.

⁶ Laios, conhecido como “o torto”, na mitologia grega é descrito como o pai de Ódipous/Édipo, e herdeiro dos Lábdacos, reis tebanos. Após a morte de seus pais, Laios, ainda criança, viu a regência de sua cidade ir para nas mãos do rei Lico. Este rei teve mais tarde seu reino tomado pelos tiranos Anfião e Zeto, o que fez com que Laios fosse exilado na corte do rei Pélops. Foi sob a tutela deste rei que Laios cresceu e educou-se. Pélops teve um filho chamado Crísipo, que recebeu como preceptor Laios. Um amor nasceu então entre preceptor e aluno. Tal amor – apesar de ser tolerada de acordo com a cultura grega da época – deveria ser terminado quando o jovem Crísipo se tornasse adulto. Entretanto, para continuar a viver seu amor, Laio sequestrou Crísipo e fugiu para a cidade de Tebas, onde um dia seus pais reinaram. Pélops o perseguiu e lançou sobre Laios a seguinte maldição: “Quando tiver um filho, ele será seu assassino e toda sua descendência será desafortunada” (SCODEL, 2010).

Por isso mesmo, dentre as funções do sistema de codificação estava o objetivo arbitrar, mediar e, ainda, manter as novas relações sociais, que precisavam de uma orientação jurídica, que dariam ao cidadão maiores condições objetivas de efetivarem a sua cidadania, inviabilizada pelas arcaicas “leis gentílicas” do *génos*.

Em suma, as leis tiveram como função fundamental dirimir os conflitos estabelecidos pela transição de uma ordem social para a outra, e reorientar uma lei fundada na força para lei resultante do diálogo entre os homens.

[...] Antes eram o “orgulho”, a “violência de ânimo” dos ricos que regulavam as relações sociais. [...] Agora são leis escritas que substituem a prova de força em que sempre os fortes triunfam e que impõem sua norma de equidade, sua exigência de equilíbrio (VERNANT, 2002a, p. 98).

Acrescente-se a isso o fato de as leis agora serem aplicadas aos cidadãos, indistinto de sua posição na sociedade, havia, pode-se assim dizer, uma hierarquia pretendida igualitária. Segundo Gallant (1991), os deveres e direitos precisavam ser respeitados naquela sociedade.

[...] trata-se de uma liberdade hierárquica. [...] Não há, pois, nem direito igual a todas as magistraturas, pois que as mais altas estão reservadas aos melhores, nem direito igual à propriedade territorial [...] Onde se encontra então a igualdade? Ela reside no fato de que a lei, que agora foi fixada, é a mesma para todos os cidadãos e que todos podem fazer parte dos tribunais como da assembléia (VERNANT, 2002a, p. 98).

As leis, assim, antigamente responsabilidade e dever dos chefes patriarcais, passaram agora da cultura oral para a escrita, o que facilitou a sua divulgação nos setores sociais, como nas assembleias públicas — fato este que garantia a consciência geral de quais deveres cada um tinha em sociedade, como também a punição para aqueles que infringissem as novas orientações que se estabeleciam.

Compreende-se, nesta feita, o alcance de uma reivindicação que surge desde o nascimento da cidade: a redação das leis. Ao escrevê-las, não se fez mais que lhes assegurar permanência e fixidez, às quais os homens se submetiam, o que, por sua vez, subtrai-se a autoridade privada do governante

(VERNANT, 2002a), cuja função passa a ser prescrever o direito e o dever do seu governado; as leis tornam-se bem comum, regra geral, suscetível a ser aplicada a todos de mesma maneira

1.6 Um período de tomada de consciência

Em *Entre mito e política*, Jean-Pierre Vernant mostra que não foi de maneira casual que surgiu o novo modo de pensar grego em relação a sua forma de se organizar socialmente. Malkin (1987), por seu turno, afirma que, com a nova estruturação da Cidade-Estado e a instauração da democracia como forma de governo capaz de cuidar dos interesses da cidade, houve um interesse geral e anuência cidadina no sentido de se aceitar que as questões relativas à vida em sociedade e também com respeito à forma de se organizar e manter a ordem precisavam ser definidas de forma pública.

Iniciativa essa que teria ampla abrangência sobre os cidadãos, que seriam diretamente envolvidos por tais direcionamentos.

[...] se o pensamento racional surgiu nas cidades gregas da Ásia Menor como Mileto, é porque as regras do jogo político nos quadros da cidade – o debate público argumentado, livremente contraditório – tinham-se tornado também os do jogo intelectual (VERNANT, 2002b, p. 194).

Destarte, o homem grego passou a entender, na ótica de Malkin (1987), que, para fazer parte da cidade, precisaria estar em consonância com os novos padrões sociais que se organizavam e se estabeleciam. O seu futuro, como cidadão, por conseguinte, passaria pelo crivo da praça pública.

Para Hansen (2006), as discussões e debates públicos, com suas contradições e argumentos dirigidos pela racionalidade, pela filosofia, foram catalisadores para um processo de minimização da confiança em relação aos deuses e maximização da confiança nas ações humanas, para que o homem explicasse a sua vida e buscasse soluções racionais para a resolução de seus conflitos particulares e, principalmente, públicos.

[...] o racionalismo, a noção do debate, de argumentação contraditória, constitui uma condição fundamental. Só existe racionalismo se aceitamos que todas as questões, todos os problemas, sejam entregues a uma discussão aberta, pública, contraditória (VERNANT, 2002b, p. 194).

Foi a utilização da racionalidade e do exercício filosófico na busca pela resolução de suas amarguras e indecisões na vida em sociedade que fez com que o homem da Cidade-Estado se destacasse de maneira candente do homem da antiga ordem social, quem sempre procurava no mítico uma resposta a sua vida.

O homem da *pólis* que agora comandava sua vida, apesar da relação estabelecida com os deuses da sua cidade, já se sentia à vontade para dar novos rumos ao seu destino (MEIGGS, 1972). Porém, negar mitos e tradições não significava a negação dos deuses. Ou seja, o homem da *pólis* não era um sujeito sem fé.

As deidades dos tempos homéricos já tinham sido incorporadas ao domínio da *pólis*, o que ocorrera foi a redefinição de uma cultura religiosa de caráter gentílico para uma religião cívica politizada (MALKIN, 1987), própria dos novos tempos.

Apesar do culto aos deuses e o respeito que lhes era devido, não se inviabilizou para o homem a organização da sua vida e da decisão de seu destino.

Para Hegel, o destino se trata daquilo que o homem é em essência, sua própria vida, o seu *pathos* (paixão), visto que o destino é uma manifestação do que a individualidade do homem provoca. Essa unilateralidade do *pathos* se configura como o fundamento dos seus conflitos de vida. Por conta da sua efetividade, e em função do seu agir, a consciência ética precisa passar pelo reconhecimento do seu oposto como efetividade sua (HEGEL, 1993).

O homem, na ótica hegeliana, recebe a punição do destino que lhe é determinada, a mesma que oferece a ele a chance de reconciliação com seus erros e acertos em vida; o destino é fundamentalmente o reverso da sua ação; ao reconhecer isso, o homem tem a chance/possibilidade de restaurar a sua unidade, para, então, agir de acordo com a sua historicidade, e, portanto, cessa de chamar para si um destino alienado. Quando faz isso, é capaz de restaurar a

unidade da vida, superar completamente a divisão provocada pela sua transgressão e imperfeição.

O cidadão guia-se pelo constante de suas vontades, mesmo que estes o conduza à morte. O que se colocava era o homem responsável pela sua história e pela historicidade, responsável pela sua sociedade. Em outras palavras, a utilização do “instrumento” racionalidade a fim de tratar da cidade democrática e também o exercício filosófico abriram caminhos favoráveis às condições precípuas para a busca de explicações outras para a sua existência e o seu mundo.

Isso porque, além da religião pública, havia as leis por ele elaboradas que organizavam e direcionavam a sua vida na sociedade.

Por isso, havia uma conveniência até mesmo oportuna entre essas duas dimensões: a humana e a divina. Portanto, para o grego, não havia problema de evocar seus deuses, conforme expressa a constituição de seus templos dedicados a esses, bem como seus patronos e protetores.

[...] Não há guerra ou fundação de colônias, promulgação de leis ou tratados, ajuste de matrimônios ou contrato, que não requeira a proteção de uma divindade, cuja atenção é solicitada com os atos de culto adequado e os sacrifícios necessários; não há nenhum ato de convivência entre cidadãos, desde a assembléia que não seja consagrado à divindade de quem se espera proteção e benevolência (Vegetti, *apud* VERNANT, 1994, p. 242).

Nesse sentido, pode-se mencionar as festas em honra a alguma divindade, que representavam eventos significativos e importantes na *pólis*. Isso se devia ao fato de a religião citadina e política ser entendida como algo importante para a manutenção da sociedade.

Daí o fato de crer em um poder sobrenatural e superior significar uma prática cultural que não se desvinculava da sua fé pública. Isso proporcionava ao sujeito o sentido de pertencer a sua cidade e desfrutar de sua mítica, que, por sua vez, contribuía para a formação de sua identidade humana, política e religiosa (HAVELOCK, 1996).

Era pressuposto geral de que a condição de cidadão requisitava a participação nas discussões da *ágora*, nas decisões em assembleias. Isso não excluía a sua participação em alguma cerimônia religiosa nas ruas ou nos

templos, mostrando, assim, a sua afinidade com o público e com aquilo que entendiam por sagrado (MORRIS, 1986).

Dentre esses momentos em que o cidadão grego oferecia seus préstimos e devoções à sua religiosidade se destacam as festividades destinadas ao deus Dionísio⁷, bem como as encenações trágicas que se apresentavam durante essas festividades. Esses espetáculos cênicos influenciavam a vida desse homem, não somente por se tratar de períodos de festa religiosa, mas, também, devido ao instrumento de formação que o teatro passou a representar naquele cenário político-social.

⁷ Conhecido na mitologia grega como o deus da agricultura, do vinho e dos excessos.

O período clássico trouxe significativas modificações para a cultura grega no sentido de se pensar e de se posicionar ante a vida em sociedade.

O ideal de homem homérico estava já em decadência, pois os rumos e perspectivas que se descortinavam para a Grécia colocavam em discussão a velha ordem social vigente há séculos (GRIFFIN, 1998).

Essa nova orientação que assumia a sociedade grega já não requeria homens que se espelhassem em heróis míticos, mas, homens que por meio de sua prática social, transformassem o seu destino e, por extensão, a sua sociedade – *a pólis* – (STEARS, 1971), que pela complexidade que ganhava dia após dia, conflitava com os interesses do sistema simples de *génos* submetido à autoridade da aristocracia patriarcal. Esse encaminhamento levava o mito e a religião doméstica perderam, de certa forma, o seu espaço. O homem se viu diante da possibilidade de conduzir sua vida, podendo tomar suas próprias decisões e mudar o curso da sua história.

O novo ator social, o cidadão, deveria ser capaz de transitar e administrar, e, caso fosse, superar as contradições que se colocavam com esse processo de transformação social.

Atenas foi o espaço privilegiado para esse novo modo de viver, pensar, e agir, que encontrou no teatro um reflexo desse estado de coisas. Em Atenas, o teatro se tornou o único espaço possível 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 sua época. À medida que mudavam os valores, era comum que o poeta adequasse sua fala aos valores emergentes.

Essas novas orientações que assumia a sociedade grega criavam as condições para a formação do homem para esse novo mundo, uma vez que esses conhecimentos e práticas seriam agora valores a serem consolidados.

[...] os atenienses foram os primeiros gregos que abandonaram seu antigo costume de andarem armados e, tendo despedido a armadura de ferro, a adotar um gênero de vida menos rude e mais

civilizado. Desse modo Atenas, que por muito tempo vivera apagada, um pouco à margem do grande movimento cultural, afirma-se, pela primeira vez, no papel de líder deste domínio, que doravante lhe pertencerá (MARROU, 1975, p. 66).

Foi nesse novo cenário, pode-se assim dizer, que o teatro, para além da arte pela arte, ganhou um espaço formativo, ao propor ao homem grego uma reflexão sobre esse período em transição. Foi a arte à disposição do processo formador ao ensinar, prescrever por meio dos mitos valores, disseminando toda uma cultura, que explica porque, em sua concepção: “[...] usavam lendas como material para seus enredos, porém, peças que se experimentavam a utilizar eventos históricos ou enredos inteiramente fabricados pela imaginação podiam ser reconhecidas como tragédias, uma vez que compartilhavam mais elementos do que as histórias baseadas em lendas” (SCODEL, 2010, p.13). Na busca para o entendimento da arte a serviço da educação, o objetivo desta seção foi discutir a relação estabelecida entre ambos, no sentido de orientar o homem para os novos rumos que a sociedade grega tomava entre os séculos IV-V.

2.1 O teatro

Foi nesse período de reconfiguração sócio-cultural que o teatro funcionou como um importante veículo de formação e construção de um novo imaginário. Coube, então, aos teatrólogos que viviam de sua arte, discutir, ainda que não intencionalmente, um novo modelo de educação para esse homem em conflito do seu tempo.

À medida que mudavam os valores, era comum que o teatrólogo adequasse sua fala, tendo em vista reafirmar ou rever os padrões morais, sociais e religiosos que se apresentavam (PEREIRA, 1998, p.392-393),

Com essas balizas, o tema das peças procuravam privilegiar personagens que, assim como o homem daquele tempo, refletissem sobre os novos encaminhamentos que ganhavam a sociedade, numa fragante preocupação social (STEARS, 1971).

A pólis desenvolvera-se e o cidadão ganhara consciência do papel que nela desempenhava e dos seus direitos. A justiça familiar

deixa de ter razão. As regras tradicionais e religiosas têm apenas a existência que lhe dá à aceitação tácita dos que as seguem (FERREIRA, 1992, p. 63).

As representações cênicas como processo de comunicação social eram escritas de forma metaforizada, mas ainda assim, tinham um caráter preciso, real, pois suas personagens e conflitos dialogavam com as preocupações da época; em outras palavras, o teatro com as idas e vindas de seus personagens alcançavam o pensamento/imaginário sócio-político da *pólis*, descortinando que as transformações que se viviam requisitavam o desvencilhar-se do passado.

[...] o homem tenta desprender-se do passado, ora edificando a nova realidade que se coloca. Um momento em que a Cidade-estado ainda não se firmou totalmente, em que o modo de compreender a justiça está mudando mediante as novas relações que se produzem. As vontades, cada vez mais conscientes e livres das amarras tradicionais, vão se encontrar nos contratos determinados por decisões particulares, de onde nasce a nova consciência do injusto, diferente das noções de “injusto” vividas pelos gregos até então (RAMOS, 1995, p. 37).

O palco passou a ser o veículo que apontava/sinalizava a necessidade de se reeducar o homem para que ele vivesse em sintonia com as novas condições que se colocava para a sociedade grega, a força formativa residia em mostrar para o homem as possibilidades de assumir a sua história.

[...] vemos a maioria das cidades gregas e, sobretudo, a democrática Atenas, animarem-se de intensa vida política: o exercício do poder, a gestão dos negócios públicos tornam-se a ocupação fundamental, a atividade mais nobre e mais apreciada do homem grego, o supremo objetivo ofertado à sua ambição. Trata-se sempre, para ele, de sobrepujar, de mostrar-se superior e eficaz; todavia, não é mais no domínio do esporte e da vida elegante que seu ‘valor’ busca patentear-se: é na ação política, que, doravante, encarna-se (MARROU, 1975, p. 83).

Daí se pensar que: “O teatro, que, nesse período, tem o estatuto de pedagogo porque [...] expõem a condição humana e social dos gregos, obrigando todos a pensarem nas relações entre os homens” (NAGEL, 2006, p. 19).

Com essas coordenadas, é possível afirmar que o teatro ático⁸ era uma arte do seu tempo, expressava os rumos que tomava nas esferas econômicas, sociais, políticas, religiosas e formativas.

De modo artístico, o palco foi como uma mesa de discussão, entre o velho pensamento patriarcal e o novo pensamento democrático. Para Jacqueline de Romilly (1984), a popularização foi tão expressiva que chegou ao ponto de a cidade parar para assistir as suas representações.

Embora não seja possível dimensionar a quantidade de público que prestigiavam os espetáculos, para Stanley (1971), as encenações reuniam um grupo significativo de pessoas que, ao tempo em que atestavam o seu prestígio popular, possibilitava disseminar e/ou atingir o maior número de indivíduos com as “ideias” e sugestões apresentadas nos palcos.

Assim, ao chamar a atenção do público para conceitos e valores em pleno desenvolvimento na época (CONNOR, 1989), firmava-se um modelo formativo.

Relações entre performance e público são, portanto, importantes. Enquanto os atores tentam capturar a atenção da plateia, os expectadores tinham de decidir se seriam ou não colaboradores na produção. Nesse sentido, a relação assimétrica pode ser vista/entendida como um pouco autocrática. Ao mesmo tempo, o efeito desse ajuntamento coletivo e seu esperado julgamento (como a plateia antiga assim o fazia) pode ser uma profunda experiência democrática. É válido considerar que a maioria das descrições da contribuição da plateia antiga para as performances eram, pode-se assim dizer, como um árbitro da competição em que se davam as encenações trágicas, avaliando, julgando e apreciando o espetáculo (ROSELLI, 2011, p. 19-20).

Daí ser compreensível quais foram as motivações dos governantes de financiarem os espetáculos trágicos, colocando-os no calendário citadino e destacando-as como festas populares (STANLEY, 1971). Ou seja: sua importância foi tal que passou a ser considerada como produto instituído pelo

⁸ O Odeão de Herodes Ático é um antigo teatro situado no sul da Acrópole de Atenas. Sua construção foi planejada por Herodes Ático, homem de abastada e influente família ateniense, como forma de celebração à sua falecida esposa. O Odeão tinha uma estrutura coberta, e comportava até cinco mil espectadores. Seus assentos eram feitos de mármore branco, separados por duas seções e um corredor. A orquestra tinha vinte metros em diâmetro, e o cenário, em três níveis, vinte e oito metros de altura, com várias prótases (pórticos em projeção) dispostos com colunas, e nichos para estatuária, sendo cercado por escadarias monumentais, e com uma galeria (*metaskenion*) para o exterior, feita em mosaicos (KOSMA, The Hellenic Ministry of Culture Website, 2013).

Estado democrático. De certa maneira, as reflexões que ele inspirava configuravam-se como um direito e um dever constitucionais (CARPEAUX, 1959).

Na condição de “gênero didático, ele serviu aos fins de governantes e atendeu às necessidades da cidade orientando a mentalidade grega ainda confusa, o homem que se confrontava com os seus limites, com a complexidade, a ambiguidade e as contradições próprias daquele período histórico (BENNET, 1997).

Por mostrar homens que fugiam das imposições que um destino sacramentado, na visão de Bushnell (2005), fertilizava o terreno para as reflexões necessárias à nova ordem em ascensão; assim, constituía-se o herói como um sujeito que discutia outras perspectivas diante dos conflitos e incongruências de seus anseios e a vontade dos deuses.

No entanto, é possível encontrar na Antiguidade resistência a essa força influenciadora e formadora de que se revestiu o teatro. É o que se observa nos muitos passos de Platão, que condenou e até mesmo propôs a exclusão desses elementos literários do seu projeto de cidade-ideal (PEREIRA, 1998).

O filósofo escreve sua *República* através de um diálogo estritamente racional, marcado pela dialética dos pensamentos/idéias que se contradizem, favorecendo a reflexão fundamentada na “realidade” das coisas. Em outras palavras, ele propõe em seu texto que o exercício reflexivo-argumentativo forma o homem no sentido de prepará-lo para possíveis contradições em sociedade, fato que, em sua perspectiva, não ocorre com a “maquiagem” mimética proposta pelos textos e/ou obras de cunho artístico (PLATÃO, 2005). Entrementes, Platão tece distinções entre o poeta que, fugindo da mera reprodução mimética e fantasiosa, coloca em debate, por meio de uma prática dialética de contradição, aproximando-se mais do real e das formas materiais, a realidade, estimulando a reflexão, ou seja, a uma “boa mimese”. Daí o fato de o filósofo postular que a arte deveria provar sua utilidade no seio da *pólis*, caso contrário, seria banida.

Platão (2005) considerava, basicamente, que o poeta, ao criar um universo ficcional, mimético do mundo ao redor do homem, poderia fazer com que este — o homem — considerasse a imitação de determinadas práticas encenadas, por exemplo, numa tragédia. Isso porque, no entendimento platônico, a materialidade do mundo e das coisas não poderia nunca ser expressa verdadeiramente na arte,

pois ela era uma imitação da cópia das coisas; fato que permite compreender que o filósofo entendia a arte como instrumento de quebra de paradigmas, na medida em que o poeta representava um mundo imaginado, possível dentro de uma lógica interna que não necessariamente obedecia ao *logos* por ele prezado.

Importa lembrar que Platão faz uso da própria *mímeses* em suas reflexões filosóficas. O que é possível reconhecer em seu diálogo é o filósofo “mimetisa” de acordo com critérios reflexivos. Fato este que encaminha o entendimento de que sua *mímeses*, cunhada na razão, é “melhor” ou mais utilitária do que a feita pelos poetas, que não vão além da superficialidade da imitação, não buscando explorar a verdade essencial das coisas. Em suma, somente refletindo é que o homem poderia alcançar entendimento, produzindo conhecimento, a respeito de formas de tempero, como liberdade, bom-senso, bravura, elevação de alma, entre outros.

O tratamento dado por Platão à tragédia não retratou todo o pensamento grego, que quase sempre entendeu a dimensão formativa nela contida.

2.2 A tragédia: gênese e características

O interesse pelo surgimento do gênero teatral, em particular, o trágico, sempre chamou a atenção de estudiosos preocupados com este modelo de arte nas suas mais diversas expressões, como entretenimento, formação, arte entre outros.

Segundo Fernand Robert (1987), o vocábulo *tragédia* é composto de dois elementos: o primeiro refere-se a *bode*; o segundo, a *canto*. Explica esse autor que, na arte arcaica, os *sátiros* (semideuses pagãos que escarneciam de todos) eram representados com o aspecto equino; somente mais tarde é que lhes foram atribuídos pés e cornos de bode.

Segundo Brandão (1985), eram sacrifícios com animais com vistas a prestar algum tipo de homenagem ao deus protetor de uma comunidade; tragédia, nesse caso, se refere ao bode sacrificado em honra de Dionísio, um tributo da cidade para o deus.

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).

A celebração a Dionísio devia-se ao fato de que: “Era ele, em efeito, o deus das exaltações do espírito, e exerceu natural senhorio sobre quantos se sentiam em contato com os segredos da natureza, procuravam-no para indagar os mistérios que governavam a existência humana (BOWRA, 1948, p.61). Motivo de

O coro⁹, sátiros e demais personagens, se utilizarem de máscaras e indumentárias que faziam referências diretas ao mito de Dionísio.

A partir desses referenciais, o espetáculo trágico estava ligado à própria religiosidade grega, daí ter sua importância atestada em Atenas no próprio calendário religioso da cidade, sob o título de Grandes Dionísias ou Dionísicas Urbanas (JARDÉ, 1977).

A princípio, essas representações com cantos e danças eram realizadas pelo coro ao redor de um bode sacrificado em um altar e o público compunha um círculo ao seu redor. 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).

Eram celebrações de caráter simples, pouco controladas, por isso, excessivas. Com o tempo, de acordo com David Kawalko Roselli (2011), essas comemorações foram pouco a pouco se tornando mais elaboradas, fato que ajudou na organização das representações cênicas, primeiramente ao encontrarem no mito e nos heróis por ele exaltados seus referenciais. Por isso, foram acrescentadas as danças e músicas, recitais sobre a vida dos heróis, mas somente mais tarde que houve o seu processo de teatralização (ARNOTT, 1989).

Para Ruth Scodel (2010), o efeito de dramatização vinha daquilo que se chamava canto coral, formado pelos *ditirambos*¹⁰. Esse canto invariavelmente era

⁹ Elemento da tragédia clássica que resume o comentário a respeito dos acontecimentos e das personagens ao longo da ação. Personifica o senso comum, dá a opinião generalizada sobre os acontecimentos em cena, surge também geralmente em momentos de densidade dramática (GRIMAL, 1985).

¹⁰ Ditirambo 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

entoado por homens para descrever, via de regra, o percurso de um herói na terra, em seus feitos e proezas. O canto reunia em si uma mistura de êxtase com expressão corporal, fazendo alusão a animais, modo pelo qual, compunha-se a ritualística imanente à celebração dionisíaca.

[...] são, eles mesmos, máscaras, criaturas mistas, meio homem, meio bestas, inquietantes como o cavalo do qual têm as orelhas e o rabo, e seus saltos exprimem plasticamente um outro aspecto do dionisismo, o delírio liberador que invade aquele que não recusa o deus, que aceita com ele recolocar em questão as categorias, apagar as fronteiras que separam o animal do homem, o homem dos deuses, esquecer os papéis sociais, os sexos, as idades, dançar sem medo do ridículo como dançam os dois velhos grisalhos das Bacantes, Tirésias e Kadmos, sábios por reconhecer e aceitar a loucura divina.” (VERNANT; VIDALNAQUET, 1977, 25).

Para Roselli (2011), a tragédia, em seu próprio nascimento, tinha relação direta com o imaginário da sociedade helênica. Isso porque, quando se tem em conta o teatro como fruto das celebrações dedicadas a Dionísio, é possível presumir que os gregos tinham como objetivo expor e defender a mentalidade do herói, algo que se encontrava facilmente expresso no cotidiano de sua sociedade.

Dessa forma, o mito constitui-se em matéria-prima/fonte da tragédia, em sua forma bruta; nele, o poeta trágico buscou inspiração para criar suas personagens, o que não poderia ser diferente, pois, afinal, o mito foi a “[...] fonte de todo pensamento grego” (GRIMAL, 1985, p.11) e o herói mítico o seu ideal formativo.

Segundo Albin Lesky (1995, p.258): “Com o mito heroico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história” e, nos dizeres de Werner Jaeger: “Antes da tragédia, nenhuma poesia escolheu o mito simplesmente para exprimir uma idéia, nem escolheu os mitos de acordo com os seus próprios intentos” (JAEGER, 1995, p. 299-300), daí a sua condição de facilitador da tragédia.

Essa constatação leva ao entendimento que a preservação das tradições míticas não foram deixadas totalmente de lado na Cidade-Estado, e apesar do

próprias, considerados “companheiros” do deus Dioniso, ao qual se prestava essa homenagem ritualística (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977).

estado de conflito que os novos tempos traziam para a sociedade grega, que punha em descrédito antigos valores ancestrais. O vínculo com o sagrado, em termos gerais, deu ao homem grego certa estabilidade, mesmo quando este não se alinhava com o pensamento racional em desenvolvimento.

Com isso, a tragédia pode ser interpretada como a arte que guardou fortes e evidentes laços com um passado que o grego ainda se recusava a esquecer.

Tanto para o mito como para a tragédia, foi de suma importância o fato de que, por influência do culto aos heróis, a lenda heróica ter passado a constituir o conteúdo do drama trágico. Desta maneira, depois do seu período épico e de lírico coral, o mito entrou na sua fase trágica, e os poetas fizeram dele o suporte do problema ético religioso. Com o mito heróico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história, mas que, 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).

Dessa forma, os poetas souberam como tirar proveito desse bem cultural para darem credibilidade a seus espetáculos (AULT, 2005).

[...] o mito acabou por viver uma vida própria, esfera intermediária entre a razão e a fé. Foi fonte de todo o pensamento grego, e depois dele, dos seus longínquos herdeiros; no mito os poetas trágicos pediram seus temas (GRIMAL, 1985, p. 11).

Entretanto, o teatro não se limitou a por em cena somente as discussões de caráter mítico, à medida que lançou mão de conhecimentos como a filosofia, a historiografia e a retórica em franco desenvolvimento. Ao se utilizar desses conhecimentos novos, a tragédia apresentou-se como um ponto de confluência das artes. O que não significou esquecer a dança e a música, pois, a manutenção destas garantia o despertar de um maior interesse no público (SCHULER, 1985), motivo de serem entendidas como fundamentais nas suas apresentações.

Em relação à arquitetura cênica, em regra, o herói era representado pelo “primeiro” ator, que sempre ficava em evidência. Apresentada ao mesmo tempo, mas à distância, ficava a figura identificadora, o antagonista: 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 serem previstas e previsíveis, pois, na maioria das vezes, conforme já 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).

Há também que se destacar a pouca preocupação das tragédias com a complexidade da personalidade individual. Não se evidenciavam caracteres pessoais produzidos pelas adversidades de uma vida marcada pela longevidade. As personagens não tinham o perfil de indivíduo e assumiam a condição de “tipos”.

A utilização das máscaras tinha por fim evitar mostrar 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.

Segundo Rocha Pereira (1998), 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).

Por retratar o quadro social da época, as tragédias foram vistas pelos dirigentes da sociedade como instrumentos interessantes para se divulgar a nova

“ideologia” político-social da cidade.

Por trabalharem seus enredos a partir desse entorno social, foi interessante aos dirigentes da Cidade-Estado o patrocínio dos espetáculos, uma vez que não somente o teatro reunia as pessoas para “pensarem”, mas controlava, de certa forma, eventuais insurreições de um homem/cidadão dividido (SCODEL, 2010), entre uma velha e uma nova ordem social. Importa considerar que a velha ordem claramente se incomodava com esses novos contornos que a sociedade assumia, promovidos pelas transformações de ordem econômica, social, político e cultural. Entrementes, postas as mudanças políticas e o governo tirânico destoante da aristocracia — institucionalizou-se o teatro como estatal.

A partir disso, ganharam a condição de festas estatais, particularmente durante o governo do tirano Pisístrato (600-527 a.C.)¹¹. A cidade de Atenas, segundo Albin Lesky (1996, p.75), foi onde o teatro teve mais privilégio e voz, pois nesta cidade passou a ser considerado festa em calendário.

[...] essas formas orgiásticas do culto, sustentadas pelo êxtase dionisíaco, conquistaram o solo grego, sob a forma de violentas irrupções contra uma importante resistência [...] este movimento... é preciso compreendê-lo na base do encontro entre a força interior da religião dionisíaca com processos de natureza política. Debilitara-se o governo aristocrata, mas sua substituição pelo governo do povo não foi um processo fácil (LESKY, 1996, p. 75).

Para Ruth Scodel (2010, p.44), “O financiamento da tragédia era verdadeiramente extraordinário. Os atores, dois no período antigo, depois três, eram pagos pela cidade, e a cidade pagava os poetas, mesmo que não se saiba a quantia exata desses pagamentos”. Houve, nesse sentido, um ganho para os artistas que viviam dos espetáculos, pois puderam receber o devido reconhecimento financeiro e social de sua arte. Pisístrato, para além da arte pela arte, entendia que a tragédia potencializava a política e poderia lhe ser útil (LESKY, 1996).

Assim sendo, a tragédia, mesmo nascida da religião, assumiu maior

¹¹ Político ateniense, governou a partir de 561, embora com duas interrupções prolongadas. O seu desejo de instaurar a tirania em Atenas, onde se confrontavam duas fações, lideradas por Licurgo e Mégacles, levou-no a chefiar uma terceira fação, os Montanheseiros ou Diakrioi. Alcançou o poder pela força, apoiado, sobretudo, pela população da zona mineira da Ática, depois do sucesso que alcançou na campanha que chefiou contra Mégara (COULANGES, 1975).

destaque no campo secular, chegando a ser usada como mediadora entre os homens e o Estado, entre a arte imaginária e a realidade da vida na *pólis* (GILL, 1996).

Segundo Scodel (2010), a tragédia por mostrar os conflitos daquele período e possibilitar ao homem de se perceber como ser humano e quais rumos ele poderia dar a sua história. Afinal, as personagens fictícias que punha em evidência viviam as desditas vividas pelo homem de sua plateia.

2.3 A tragédia a serviço da educação

A tragédia, ao trazer para o palco a discussão sobre os conflitos inerentes a vida de seu público, conclamava a importância do se fazer cidadão, que agora o necessário para o homem era que se entendesse como agente transformador de sua realidade; ser capaz de pensar e mudar o curso de sua história. Para além disso, a noção e/ou consciência de seu papel na *pólis*.

Ir ao encontro do que permanece no homem, penetrar na compreensão da sua condição humana, na compreensão das relações que o colocam em êxtase, arroubo, pasmo, desencanto, desespero, angústia, dúvida, entre outras emoções que acompanham os ritmos da vida em sociedade, é aprofundar o conhecimento sobre o que é o processo educacional. Ao mesmo tempo, associar as investigações sobre o caráter (que gira em torno do cumprimento do dever aprendido) às transformações que ocorrem na esfera mundana e que impõem novos comportamentos também parece ser uma tarefa relevante para os ocupados com o ensino (NAGEL, 2006, p. 108).

Segundo Roselli (2011), esses encaminhamentos ameaçavam diretamente grupos aristocratas que viam dia a dia seus valores e heranças pretéritas serem negadas mesmo quando se preservava aspectos de seus legados religiosos.

Para isto, os poetas 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 espírito religioso e moral, o que evidencia o seu caráter formador (GALINO,

1973), e o que explica em parte o sucesso conquistado pelo gênero trágico.

De acordo com Zeitlin (1990), o mote que predominava era o embate entre humanos e divindades. Em alguns casos, o protagonista lutava contra uma força superior que lhe impunha sua vontade — *moira*¹² —, e com ela lutava até o fim.

A utilização do mito, dos deuses e suas veleidades, consubstanciavam as tramas juntamente com os dramas puramente humanos (SCODEL, 2010).

Com isto, os enredos trágicos traziam um conteúdo social contraditório, pois ao tempo que se punha em cena personagens heroicas consagradas pelo mito mostrava ao homem que esse já não mais lhes respondia às suas necessidades, pois que naquele momento outras demandas sociais eram requisitadas pela cidade.

Por outro lado, quando o herói encontrava no palco o que se convencionou chamar de tragicidade, isto é, a partir do instante que recusava o mito a fim de ele mesmo, o homem, assumir suas infrações e acertos na condição humana, o herói deixava de ser uma figura afastada dos problemas da plateia.

Agora, compartilhava com ela (plateia), quase que na mesma medida, de seus sofrimentos, o que garantia à peça a chance de fazer com que seu protagonista fosse instrumento em prol da *pólis* em consolidação (SCODEL, 2010).

Com isso, não constavam como objetivos das tragédias apenas apresentar o sofrimento, as dores das personagens e/ou 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 (PEREIRA MELO; FERNANDES GOMES, 2012).

A tragédia abria espaço para se pensar os problemas, as mazelas de um povo, bem como seus temores, aquilo que lhe parecia alheio, indiferente, a própria necessidade de se adaptar, de se rejeitar e/ou aceitar o que era diferente.

Por esse fator, é possível entender o sucesso das tragédias quase como um elo que não distanciava por completo o homem grego de seu passado

¹² Na mitologia grega, as Moiras (em grego antigo *Moirai*) eram mulheres que decidiam o destino, tanto dos deuses quanto dos mortais. Eram responsáveis pela fabricação, tecelagem e corte daquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos (GILL, 1996).

heroico; em meio às transformações de seu momento, ter no palco o “remédio” para as suas dores e angústias funcionava como um instrumento formativo (SCODEL, 2010), de reflexão/adaptação, porque colocava o homem para enfrentar o novo, e um novo que se conflituava com o velho.

Ao se tocar e despertar a comoção da plateia, segundo Ruth Scodel (2010), a tragédia conquistava sua função de reflexão na forma do homem pensar sua condição. Da mesma maneira, os estudos que se fundamentam em Aristóteles se referem invariavelmente ao efeito catártico como meio para que o homem interagisse com a tragédia.

Uma delas é a que leva à catarse, à purificação. É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (JAEGER, p. 110).

Afinal, a tragédia continha a magia de reproduzir no palco situações cujas matrizes residiam naquilo que rodeava o grego em seu cotidiano e público, 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).

Para além, as tramas eram compostas por personagens que haviam alcançado certa grandeza como homens e, por isso, conduziam sua existência com a ajuda e orientação de uma racionalidade já distoante com o mundo mitológico (CARTER, 1986), mesmo quando essa dava a tônica para o

espetáculo.

Esse vínculo de sagrado e profano servia em boa dose a despertar o interesse do público, que, durante a encenação, via-se e refletia acerca dos mais diferenciados problemas e situações da vida naquela sociedade, visto as representações traduzirem de maneira quase realística as aflições, medos, paixões, vícios, e possibilidades da sua sociedade em franca transição, apontar-lhe uma forma outra de se viver (BORGERS, 2008).

Esse quadro servia, ainda na ótica de Roselli (2011), para aliciar possibilidades de comportamentos para os cidadãos, que, observando e compartilhando das angustias dos novos heróis esboçados nas tragédias, também se veriam impelidos a tomar decisões em prol da *pólis*.

Segundo Aristóteles (1966), o palco da tragédia assumiu o papel de espelho para o grego: com base nele o indivíduo se via, julgava, considerava suas ações e avaliava o papel dos deuses em sua vida. Para Aristóteles, a tragédia funcionava como a imitação de homens melhores do que nós; ou seja, ela tinha um papel modelar, suas ações eram modelos a ser observados e seguidos pelo público. Daí a idéia do personagem funcionar como um ícone exemplificador.

Por isso, para Aristóteles, “a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós” (ARISTÓTELES, 1987, p.212); ou seja, ela tinha um papel exemplificador, e as ações em cena eram modelos a ser observados e seguidos pelo público.

A esse respeito, Jacqueline de Romilly defende que a tragédia tinha esse papel de formação de opinião, atraindo a atenção cidadina para as decisões e comportamentos em favor da *pólis*.

O fato é que a tragédia grega passou a ter um lugar na vida da cidade; ela contava com a presença de todo o povo; sua representação era programada e organizada sob os cuidados da cidade. Dirigindo-se ao povo reunido, os poetas se exprimiam como cidadãos e falavam a cidadãos (ROMILLY, 1984, p. 74).

Somam-se a isso as considerações de Albin Lesky (1996), para quem as tragédias não somente expressavam as transformações sociais, econômicas e culturais, mas, também, apontavam para os gregos uma nova caminhada formativa.

Em estreito vínculo com a questão de saber se a tragédia era um exemplo moral, surge outra referente à missão ou intenção educadora do poeta trágico. Essa indagação é, de seu lado, apenas um segmento, mas importante, da problemática muito mais ampla que circunda os conceitos de poesia e educação, já que precisamente a questão do teatro como instituição moral foi tratada com zelo particular e recebeu as mais diversas respostas (LESKY, 1996, p. 46).

Essas condições levam a entender a importância pedagógica/formativa que a tragédia conquistou no processo de organização da cidade e de consolidação da democracia. Esse papel social e formador que se apreende nos espetáculos trágicos apresentou-se concebido sob dois viéses singulares.

No primeiro, a tragédia não era essencialmente um elemento inovador da arte grega, porque trazia em seu bojo resquícios do passado heroico grego; era isso que lhe dava, à primeira vista, o incentivo necessário para que o homem daquele momento parasse para assisti-la.

Os heróis, na tragédia, assumiram a condição de vias formadoras de caráter moral e/ou religioso. Os mitos heroicos representados no palco tinham como “função” tocar ou ir ao encontro de necessidades específicas da sua plateia, por extensão, da cidade, fato que contribuía para o desenvolvimento de ideias e reflexões de cunho político-moral (BENNETT, 1997), promovidas pelo clima democratizante da *pólis*, amparado pelo exercício racional e filosófico.

No segundo, introduzia em seu palco novos valores — valores da *pólis* — para que estes fossem discutidos em contraposição aos antigos valores da sociedade. Assim, de certa forma híbrida em sua contedística, a tragédia era o desdobramento de um novo período, afastando-se dos tempos arcaicos e abrindo as cortinas para o homem do século V a.C. enxergar, adaptar-se e viver nos novos tempos (ANDERSON, 2003): que tinham agora na democracia, na filosofia e na razão seus novos orientadores, numa fragrante expressão formativa.

Sendo assim, a tragédia se coadunava com os interesses sociais que a sociedade grega tinha, de modo a auxiliar o cidadão em suas decisões, apontando a ele novos modelos de conduta, e de padrões morais. Esse papel formativo do gênero trágico significou muito para aquela sociedade, uma vez que seus cidadãos, refletindo e compartilhando os dramas encenados, também

discutiam o que seriam os homens de uma democracia.

Na verdade, a tragédia não é outra coisa que a resposta do povo ateniense, dada em verbo poético, às pressões históricas que fizeram desse povo o que ele é: o defensor da democracia (por pequena que seja a sua base nessa época) e da liberdade dos cidadãos (BONNARD, 1968, p. 8).

Assim, ao chamar a atenção do público para conceitos e valores em pleno desenvolvimento (CONNOR, 1989), firmava-se o seu modelo formativo.

Para David Kawalko Roselli (2011), a consolidação da tragédia como expressão cultural do século V pode ser apreendida como a possibilidade de interlocução encontrada pelo Estado com a população. Desse modo, a tragédia era entendida como uma discussão de caráter parlamentar, motivo pelo qual não se pouparam meios para influenciar o público (CARPEAUX, 1959).

Este quadro formulado pelo palco possibilitou mais que um espelho para o homem se enxergar, mas, também, para pensar a sua realidade a partir de um mundo fictício (GARVIE, 2005), mas nem por isso distante das transformações sociais que ganhavam corpo.

O homem poderia alcançar valores, assimilar conceitos e até comportamentos à medida em que observasse na arte uma realidade que, apesar de alegórica ou irreal, mantinha vínculos com o seu mundo, seus mitos, aflições, temores e esperanças. Era uma relação de criatura e espelho, cuja relação promovia um tipo de reflexão diferenciada daquela platônica, mas que fomentava um efeito de auto-comiseração, porquanto o homem, diante do que poderia ser também real em sua vida, passava a gerenciar uma discussão interna sobre, por exemplo, o espetáculo trágico assistido (ARISTÓTELES, 1966). Essa visão aristotélica se fundamentava no entendimento de que o poeta era hábil em, de maneira universalizante, apanhar o realismo da vida humana.

Os principais representantes do gênero dramático no período que se trata foram Ésquilo (525/456 a.C), Sófocles (496-406 a.C) e Eurípides (485-406 a.C), os quais foram agentes sociais de importância fundamental para que o espírito ateniense chegasse à sua expressão clássica (GALINO, 1973) e para que o século V a.C., como o ponto de partida dos séculos de ouro, representasse toda uma época.

Para atender ao objetivo geral deste trabalho, a escolha feita foi Sófocles, posto que este poeta, assim como atesta a crítica literária moderna, expressou em seu enredo um herói tipicamente trágico, isto é, um ser dividido por forças opostas. Esta notoriedade sofocliana em retratar o duelo do bem e do mal, o certo e o errado, possibilita um entendimento da crise existencial por que passou o grego do período em apreço nesta dissertação. Desse modo, ao voltarem-se os olhos para a produção trágica sofocliana, abrem-se caminhos para a compreensão da educação em sua forma não institucionalizada, uma educação que mostra ao homem caminhos e orientações em sociedade.

2.4 Sófocles: o poeta-educador

Sófocles nasceu em Colono¹³, aproximadamente no ano 497/6 a.C. De estilo elaborado e reflexão aguçada, foi autor de mais de cem peças, das quais dezoito mereceram distinções e prêmios. Sófocles não trabalhou pela cidade só com seus personagens e histórias, mas, também, com atividades em cargos públicos, destacando-se como tesoureiro dos fundos da *Confederação Marítima* (443 a.C.)¹⁴, e como estrategista¹⁵ da *Guerra de Samos* (441 a.C.)¹⁶, cargo que deveu a seu contemporâneo, Péricles¹⁷.

¹³ Colono: Cidadela da Ática, pertencente à região de Atenas.

¹⁴ A Liga de Delos foi uma armada organizada por Atenas durante as Guerras Médicas. Seu objetivo era defender a Grécia da Pérsia. Em 450 a.C., o tesouro da amontado por esta liga militar foi transferido de Delos para Atenas. Parte do montante foi gasto para reconstruir Atenas, que atingiu seu apogeu e transformou-se em um império marítimo e comercial no governo de Péricles (COULANGES, 1975).

¹⁵ Estrategista (em grego: στρατηγός, pl. στρατηγοί; em grego dórico: στραταγός, transl: *stratagós*; literalmente "líder de exército") é um título usado na Grécia Antiga para designar o cargo conhecido nos dias de hoje como general (KURI, 2001).

¹⁶ Conflito de ordem militar ocorrido na Grécia Antiga, entre Atenas e Samos. A guerra foi causada por conta de uma intervenção ateniense na disputa entre Samos e Mileto. Quando os sâmios se negaram a interromper seus ataques contra Mileto, os atenienses expulsaram o governo de Samos e montaram uma guarnição na cidade; os oligarcas, todavia, contaram com o apoio persa numa revanche. No decorrer deste conflito, os sâmios pediram aos espartanos auxílio; estes, porém, foram impedidos de ajudar pela falta de disposição dos coríntios em empenhar-se em um conflito com Atenas naquela altura. Em 433 a.C., quando a Córceira solicitou ajuda a Atenas contra Corinto, os coríntios lembraram aos atenienses a boa vontade que haviam mostrado nesta ocasião (COULANGES, 1975).

¹⁷ Péricles (em grego , lit. "cercado por glória"; c. 495/492 a.C. - 429 a.C.) foi um célebre e influente estadista, orador e estrategista (general) da Grécia Antiga, um dos principais líderes democráticos de Atenas e a maior personalidade política do século V a.C. (GILL, 1996).

O poeta participou ativamente da vida política de sua pátria; foi tesoureiro-geral de Atenas em 443/2 e foi eleito no mínimo duas vezes estrategista. Nessa atividade ele ficou muito aquém, em termos de renome, de sua excelência como poeta (KURY, 2001, p. 7).

Considerado um dramaturgo que refletiu como nenhum outro em seu palco, o notável período em que Atenas passava em sua época. A Atenas sofocliana era tida como o coração do comércio, da democracia, da filosofia, da razão e da valorização da arte. O pensar se tornou uma atividade ateniense dando a tudo e a todos novas dimensões, olhares diferenciados que tinham como premissa básica o desenvolvimento e a efetivação de um novo estilo de vida, o da *pólis* democrática (BUSHNELL, 2005).

Sófocles testemunhou esse cenário de transformação social, em que o velho mundo grego deixou de responder às demandas daquela sociedade; um outro perfil de homem se formava naquele período, um que estivesse apto para viver os novos tempos e em consonância com aquele novo imaginário que se elaborava e que encontrava respaldo no exercício da racionalidade e a discussão filosófica (TYRRELL, S/D).

O olhar sofocliano sobre o período em que vivia, foi expresso na rigidez da maneira que compôs seus enredos. Em suas tramas, utilizou-se invariavelmente de recursos teatrais significativos, como a presença e a voz do Coro, bem como a utilização do terceiro ator (aquele que desempenhava os papéis de relevância menor) no palco. Essas singularidades contribuíram para aumentar a dramaticidade da tragédia, que “atingiu a plenitude tomando como lei suprema a obtenção do efeito cênico” (JAEGER, 1995, p. 317).

Em relação à conteúdo trágica, no que diz respeito às tragédias sofoclianas, é possível identificar os resquícios da velha sociedade, as reflexões engendradas por meio das personagens levam a entender o nascimento e/ou formulação de um modelo de homem como organizador de seus interesses e atitudes. “Também Sófocles tem uma piedade profundamente enraizada. Mas as suas obras não são em primeiro lugar a expressão dessa fé” (JAEGER, 1995), mesmo sendo um respeitador da religião e da moral, foi um homem de opiniões moderadas. Viveu, por conseguinte, em harmonia com a sua época.

Como não poderia ser diferente, a sua dramática apresentava o modelo de homem demandado pela Cidade-Estado, um herói humano que, nessa conjectura, precisa passar por provações (LESKY, 1996).

Seus personagens são delineados com limites e imperfeições, a fim de expor a situação que afligia o grego, motivo de suas tragédias apresentarem as angústias, sofrimentos, medos, incertezas, indecisões típicas do comportamento humano daquele período histórico, mas nem por isso dispensavam as artimanhas artísticas que serviam para o enriquecimento de seu espetáculo. Pode-se afirmar que Sófocles, em seu palco, expunha de maneira ativa as questões que se encontravam na ordem do dia para a sua sociedade (SOURVINOU-INWOOD, 1990).

Sófocles se distancia de seus contemporâneos na medida em que expressa um homem que luta contra as imposições dos deuses. O homem representado na tragédia sofocliana é aquele que encara seus dramas. Destarte, seu “[...] herói, considerado como representante da camada superior da humanidade, nos faz ver a luta do homem contra as forças do mundo” (LESKY, 1996, p. 78).

Por isso, pensa-se que “a arte do grande poeta consiste em revelar-nos seus pensamentos sem fugir à textura da obra de arte” (LESKY, 1996, p. 148), conforme expressam os enredos de suas principais peças: *Ájax*, *As Traquíneas*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono* e *Antígona*.

Ajax é uma das mais antigas e mais admiradas tragédias de Sófocles; talvez seja a mais antiga das que sobreviveram. Possíveis alusões a alguns eventos históricos permitem situá-la em torno de 445 a.C, mas alguns eruditos preferem não arriscar uma data tão precisa. A tragédia contém 1420 versos. Nada se sabe do concurso em que foi apresentada, nem de sua premiação e nem mesmo conhecemos o nome das outras peças que a acompanhavam. *Ájax*, filho de Télamon, era o mais poderoso guerreiro grego depois de seu amigo Aquiles, morto havia pouco tempo. Enlouquecido por não ter recebido dos átridas as armas divinas do amigo, massacra os rebanhos ao invés de atacar os “inimigos”. Ao perceber o que fizera, sente-se desonrado e se suicida. Após sua morte, Agamêmnon e Menelau se recusam a permitir que *Ájax* seja enterrado, mas após

a intervenção de Teucro e de Odisseu (que havia recebido as armas de Aquiles), Agamêmnon volta atrás e permite que lhe sejam prestadas as honras fúnebres.

As Traquíneas não se sabe com certeza em que data foi escrita. É a mais pessimista das tragédias sofocianas. Ela certamente faz parte do grupo de tragédias mais antigas, representadas antes de 430 e não é, possivelmente, muito anterior ao *Édipo Tirano* (427). A tragédia contém 1278 versos; nada se sabe do concurso em que foi encenada. Djanira, esposa de Héracles, fica sabendo que o marido, após a servidão junto a Ônfale, venceu o rei Êurito da Ecália e está voltando para casa com Iole, filha do rei, por quem ele se apaixonara. Pouco antes de chegar, o herói manda pedir à esposa um presente para que possa oferecer um sacrifício a Zeus. Sentindo-se ameaçada, Djanira envia ao herói um manto embebido com o sangue do centauro Nesso, acreditando que se tratava de uma poção mágica que lhe restituiria o amor de Héracles. Héracles, sem nada desconfiar, veste a túnica envenenada e, em meio a terríveis sofrimentos, pede a Hilo que o leve para casa. Ao saber do ocorrido, Djanira se mata. Héracles pede que o filho o leve ao monte Eta, prepare uma pira para sua morte e recomenda que ele posteriormente se case com Iole. Hilo, relutante, promete obedecer aos últimos desejos do pai.

Édipo Rei, um clássico da literatura ocidental, é considerada uma das mais perfeitas tragédias da Grécia Antiga. Édipo é filho de Laios, rei de Tebas que foi amaldiçoado de forma que seu primeiro filho tornar-se-ia seu assassino e desposaria a própria mãe. Tentando escapar da ira dos deuses, Laios manda matar Édipo logo de seu nascimento. No entanto, a vontade do destino foi mais forte e Édipo sobreviveu, salvo por um pastor que o entregou a Políbio, rei de Corinto. Já adulto, Édipo descobre sobre a maldição que lhe foi atribuída e, para que ela não fosse cumprida, foge de Corinto para Tebas, sem saber que lá seus pais verdadeiros o esperavam. No meio da viagem, encontra um bando de mercadores e seu amo (Laios), sem saber que seu destino estava já se concretizando, mata a todos. Assim que chega a Tebas, Édipo livra a cidade da esfinge e de seus enigmas, recebendo a recompensa: é eleito rei e premiado com a mão da recém-viúva rainha Jocasta (viúva de Laios). Anos se passam e Édipo reina como um verdadeiro soberano e tem vários filhos com Jocasta, mas a cidade passa por momentos difíceis e a população pede ajuda ao rei. Após uma

consulta ao oráculo de Delfos, que responde pelo deus Apolo, os tebanos são alertados sobre alguém que provoca a ira dos deuses: o assassino de Laios, que ainda vive na cidade. Édipo então decide livrar seu reino desse mal e descobrir quem é o assassino, desferindo uma tremenda maldição.

A *Electra* de Sófocles foi representada em Atenas, pela primeira vez, quando o autor tinha idade bem avançada. Não se conhece a data exata da primeira representação da tragédia; a partir de critérios estritamente literários, no entanto, pode-se situá-la entre 420 e 410. É provável que a tragédia tenha sido apresentada nas Dionísias Urbanas, mas nada se sabe das demais peças apresentadas no mesmo concurso, ou a premiação obtida. Esta tragédia é a versão sofocliana da vingança dos filhos de Agamêmnon, Orestes e Electra, pelo assassinato de seu pai. Orestes, afastado de Argos durante anos, retorna para vingar a morte de Agamêmnon, seu pai. Depois de encontrar a irmã, Electra, consegue entrar no palácio e matar Egisto e Clitemnestra.

Já a tragédia *Filoctetes* é uma das poucas cuja data se conhece com precisão. Foi apresentada pela primeira vez em 409 nas Dionísias Urbanas de Atenas, quando Sófocles tinha cerca de 87 anos, e ganhou o primeiro prêmio. Note-se que nessa peça Sófocles recorreu ao *deus ex machina*, recurso frequentemente utilizado por seu "rival" Eurípides, e que *Filoctetes* é a única das tragédias gregas conhecidas sem personagens femininos. Filoctetes chefiou um dos contingentes tessalianos que participaram da Guerra de Tróia, o da Magnésia. Arqueiro excelente, consta que era o detentor do arco e das flechas de Héracles, morto há apenas uma geração. A versão mais aceita da lenda conta que durante a viagem de ida Filoctetes foi picado por uma serpente d'água, e o doloroso ferimento no pé arrancava-lhe gritos lancinantes. Incomodados com o terrível cheiro que exalava da ferida e com as constantes queixas de Filoctetes, os aqueus abandonaram-no na ilha de Lemnos. Dez anos depois, entretanto, diante da profecia de que o arco e as flechas de Héracles conquistariam Tróia, os aqueus enviaram Odisseu e Neoptólemo para buscar Filoctetes, e a ferida foi curada pelo herói-médico Macaon, filho de Asclépio. Filoctetes foi um dos poucos heróis que retornaram sem problemas após a queda de Tróia.

Édipo em Colono relata os últimos dias da vida de Édipo, velho, cego, mendigo e expatriado. Expulso de Tebas, sem o auxílio de seus dois filhos

homens, que se interessam mais pelo trono do que pelo pai, o errante Édipo chega em Colono. O Édipo idoso é diferente do jovem Édipo rei de Tebas, e cego vê melhor que com o sentido da visão. A velhice e o sofrimento o tornaram sábio e obediente aos oráculos. É justamente um oráculo que prediz publicamente que, onde Édipo estiver, vivo ou morto, a cidade será vitoriosa sobre Tebas. Isto causa uma disputa interesseira: os que antes o abandonaram agora o querem de volta. Tanto Eteócles quanto Polinice - rivais na guerra - tentam de várias maneiras persuadir ou forçar Édipo a ir com eles. Mas ambos são amaldiçoados por ele. Édipo pede proteção a Teseu, rei de Colono, garantindo que a predição somente traria benefícios a Atenas.

E finalmente *Antígona*, objeto de estudo desta dissertação. Provavelmente escrita em 441, faz parte da *Trilogia Tebana* como a terceira e última peça, mas foi a primeira delas a ser escrita por Sófocles. A estrutura dramática (enredo) de *Antígona* pode ser resumida nos termos descritos a seguir. O governo da cidade de Tebas era disputado por Eteócles e Polinices, filhos de Édipo, exilado. Por meio de um acordo, eles se revezariam no trono, mas Eteócles, após o primeiro ano de governo, recusou-se a ceder o poder a Polinices, que deixou Tebas, exilando-se em Argos, cidade inimiga. Com o apoio de seu sogro Adrasto, Polinices retornou a Tebas, mas, após algumas batalhas, foram vítimas ele e seu irmão Eteócles. Creonte, tio por parte materna desses príncipes, assumiu o poder e preparou um funeral honroso para o sobrinho Eteócles, ao mesmo tempo em que se recusou a fazer a mesma cerimônia sagrada para Polinices, por considerá-lo um traidor. Por meio de um édito, Creonte proibiu que fossem feitas honras fúnebres a Polinices, mas Antígona, irmã das vítimas reais, apesar de ciente das determinações do novo rei, desobedeceu às suas ordens em nome das leis sagradas, com base nas quais defendia que se prestassem as honras ao cadáver do irmão.

2.5 O poeta e seus personagens-modelos

A produção sofocliana, segundo seus estudiosos, confere a ele o papel de pedagogo, pois, ainda que não o fizesse explicitamente, ele promovia uma discussão entre o seu público: o que seria melhor para a *pólis*, a prevalência do

mito ou a consolidação do pensamento racional? (HESTER, 1971).

Embora a presença dos mitos e dos deuses ainda seja forte no desenvolvimento da ação, Sófocles humanizou suas personagens, dotando-as de defeitos e vontades. Mais do que isso, o homem sofocliano buscava uma medida, um equilíbrio para si.

Dos conflitos travados entre suas personagens, é possível assimilar a maneira que o poeta enaltece os deuses, não para dotá-los do pleno poder sobre a vida humana, pelo contrário, para mostrar que o seu poder, apesar de grandioso, não resiste à vontade humana de dar rumos a sua vida, escrever seu destino e impor-se como senhor de sua caminhada na terra.

Essa vida prenhe de grandeza e perigo que, apesar de todo o alargamento externo de poder, se mantinha nos sólidos vínculos da pólis, viveu—a Sófocles, e suas obras dão mostra de que conhecia seus dois aspectos: a orgulhosa incondicionalidade da vontade humana e os poderes que, à sua indomabilidade, lhe preparam a perda (LESKY, 1996, p, 146-147).

Na maior parte dos casos, as tramas sofoclianas privilegiavam personagens que combatiam a predestinação dado ao homem pelos deuses, delineando seres humanos que assumissem sua historicidade e buscassem o alcançar de um equilíbrio entre o que era sagrado e o que era humano (LESKY, 1968).

Os deuses servem, dessa maneira, como um “ingrediente” a mais no universo de Sófocles para dar mote às transformações que seus personagens, humanos, realizam ao longo das peças.

Imbuído do espírito social de sua época, Sófocles criou personagens que destacavam o pensamento racional, mas isso não significava um confronto direto com as velhas tradições ainda presentes na Cidade-Estado. Apesar de ter preservado aspectos do mito, raros são os personagens de conteúdo religioso que assumem a centralidade em seus enredos.

O poeta, nesse sentido, criou um quadro de personagens que se estabeleciam diante do novo, não defendendo mais uma linhagem guerreira ou seu *status* de aristocrata, mas, sim, colocando em discussão a legitimidade do homem cidadão conduzir sua vida, mas sempre tendo como orientador a

mediania.

Do seio desta população começava a surgir novos homens que ainda permaneciam, é verdade, em segundo plano, mas já podiam aparecer como uma ameaça que não tardaria a atingir os privilégios políticos da aristocracia (MOSSÉ, 1997, p. 87).

Sófocles tornou-se um símbolo do artista que busca a mediação entre os polos opostos, entre os extremos. Com isto, para Stanley (1971), não significa que Sófocles buscou necessariamente um conciliar de pensamentos (mito e razão), mas, sim, procurou estabelecer o conflito resultante dessas duas potências de modo a direcionar o homem para a sociedade a que estava a servir. Quando essa mediação se mostrou impossível, ele lançou mão de uma elegia aprazível 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 classicistas¹⁸ (CARPEAUX, 1959), conforme fica explícito no conjunto de sua obra, a exemplo de poucos escritores gregos, o ideal grego do “nada em excesso”.

Por isso, no delinear dos caracteres de suas personagens não se esquece da “medida”; o contrário seria dar vazão a todos os males, conforme assevera o coro de suas peças. 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 (PEREIRA MELO; FERNANDES GOMES, 2012).

Essa arquitetura cênica garantiu aos seus enredos maior atrativo entre o público, que provavelmente não de maneira consciente, viam nas encenações um expressar artístico do que se vivia naquele momento. Na visão de Aristóteles (1966), o poeta era hábil em, de maneira universalizante, apanhar o realismo da vida humana. E era justamente com essa forma de se expressar ante a seu público, que se popularizava a tragédia de Sófocles.

¹⁸ Estudiosos da cultura e literatura greco-latinas.

Ganhar o apoio da plateia não era somente uma preocupação dos poetas, por serem invariavelmente aclamados pelo trabalho dramático. Elenco, produtores e oficiais eram parte essencial de uma complexa produção histórica que existia e organizava-se em função do public. Finalmente, o sentido e a utilidade do que é feito no palco estava sempre nas mãos da plateia, e o estado de espírito desta e/ou humor estava sempre uma incógnita para o espetáculo trágico (ROSELLI, 2011, p.23).

Os seus heróis eram fortes e serviam como inspiração para um homem fraco, indeciso e amedrontado que assistia ao espetáculo.

O herói trágico, na perspectiva aristotélica, funcionava como um modelo/ídolo, cuja desdita de algum modo provocava o espectador (ARISTÓTELES, 1966). A imitação do mito e da desgraça das personagens e como essas duas instâncias se entrecruzavam realizavam um encontro de vidas; sejam as reais/materiais dos espectadores sejam as imaginadas/'mentirosas' dos personagens — encontro esse que levava em consideração o efeito catártico, que, de maneira essencial, pode ser entendido como uma purificação, um sofrimento pela desdita do outro que promove uma reflexão interna por parte de quem sofreu pelo outro, seu igual, salvo a *mímeses* ficcional engendrada pelo artista.

O efeito catártico se valia da verossimilhança estabelecida quando da criação poética. Por mais que Platão criticasse essa fantasia feita pelo artista, Aristóteles entendia que o efeito do verossímil era o bastante para formar um homem reflexivo. O sujeito em contato com a matéria ficcional validaria ou não, dependendo do grau de verossimilhança, o que lhe seria exposto; daí procederia a um pensar sobre aquilo no sentido de crer que tais acontecimentos encenados poderiam acontecer a ele. O simulacro da sua realidade não estaria, portanto, longe da possibilidade do real, do fato que poderia se tornar verdade.

Daí o entendimento de que a tragédia sofocliana educava pelo modelo que o herói oferecia.

Este poeta, que como ninguno sabía de la trágica miséria de la existencia y de todas las profundidades del sufrimiento humano, siguió el camino de su vida exterior alumbrado por una luz serena

y era considerado por sus conciudadanos un hombre feliz¹⁹
(LESKY, 1968, p. 299)

Para Simon Goldhill (1986), as tragédias de Sófocles para além da função catártica, é viável conceber que o público tivesse uma oportunidade de ver quais seriam os rumos que ele, na condição de cidadão, poderia vir a experimentar caso tomasse esta ou aquela decisão (CARPEAUX, 1959). Os personagens, então, encenavam no palco o que o homem poderia vir a fazer na concretude de sua vida em comunidade.

Nesse momento, de acordo com o estabelecido pelos cânones, assentam-se as normas e preparam-se os caminhos para a realização da educação no seu recorte clássico. Acrescente-se que, já nessa época, a palavra educação era investida do sentido de formação consciente (GALINO, 1973). Pode-se “concluir da vida e da figura de Sófocles que foi no seu tempo que apareceu, pela primeira vez, a formação consciente do Homem [...] (JAEGER, 1994, p. 323).

Para Aristóteles (1966), que elegeu a tragédia *Édipo Rei* como modelo do gênero trágico, investindo-se da condição de “diretor das almas”, o poeta, nesse exercício formativo, provocou e contribuiu para a reflexão e para o assentamento moral. Ao ensinar o que entendia ser a forma de “viver melhor”, o conhecimento mais elaborado sobre os deuses, as maneiras particulares com que estes se relacionavam e intervinham na vida e nos assuntos dos homens, como estes podiam conquistar seus favores, o poeta consolidou um papel pedagógico em seu meio e assumiu o papel de educador da consciência moral do seu tempo e da sua cidade. Requisitado, ele desempenhou a condição de educador em todas as suas dimensões: moral, religiosa, política e humana.

Ao contrário de Ésquilo, que põe em cena personagens sublimes e heroicas, compostas de fora para dentro e impelidas para a desdita por um destino inexorável, Sófocles, modelando suas personagens de dentro para fora, destaca suas qualidades morais e espirituais. Seu estilo, mesmo não sendo tão ornado quanto o do poeta antecedente, é preñado de pensamentos na sua aparente sensibilidade. Assim, é bastante flexível para mostrar os diferentes

¹⁹ Este poeta, que como ninguém sabia da trágica miséria da existência e de todas as profundidades do sofrimento humano, seguiu o caminho de sua vida exterior, iluminado por uma luz serena e era considerado por seus contemporâneos um homem feliz (LESKY, 1968).

matizes de suas ideias.

Continuador de Ésquilo, deu sequência, em seu palco, à forma com a qual este representava as relações entre homens e deuses: “a forma tradicional lhe resultou adequada, e ainda introduziu reformas técnicas, mas se conteve sempre nos limites de sua arte, observando cuidadosamente o tom aceito da tragédia”(BOWRA, 1983, p.74).

O fato de, em Sófocles, o ser humano ser desprovido das grandes proporções características das personagens de Ésquilo não afeta a nobreza de seu caráter heroico. Suas personagens possuem um caráter sensível e sereno. Nele, a essencialidade da natureza humana não é afetada/alterada pela espiritualidade, mesmo quando esta é aprofundada pela intensidade/violência das paixões.

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 (CARPEAUX, 1959).

Nesse processo intermediário de composição sofocliana, um traço não pode ser desconsiderado: a ironia com que ele representa uma situação pensada pela personagem e que difere do real (PETRIE, 1980), e nesses meandros, ele cotejou, ao que parece, a possibilidade de uma ação formativa.

Concepção tal que encontra nos conflitos mais reais e nas situações do cotidiano deste período conturbado inspiração para a sua construção dramática, plena de preocupação social, de orientar o homem desse mundo conflituoso: o velho mundo gentílico *versus* o novo mundo da *pólis*, assumindo, assim, o que se pode entender como o papel de pedagogo.

Embora não se possa afirmar que os dramatas, particularmente Sófocles, tenha tido uma proposta educacional, as reflexões que suas peças suscitaram e ainda suscitam hoje ao entendimento de que o autor estava em sintonia com a sua sociedade, pronta a orientá-la para encontrar um caminho que lhe desse estabilidade para o seu povo.

Expressivos, nesta direção, são os dizeres de Werner Jaeger: “[...] 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).

Isso leva a pensar que os tragediógrafos, ainda que sem um interesse marcado e explicitamente educacional, entendiam ser válida a formação do antigo homem do *génos* para a vida na *pólis* (GILL, 1996). No caso específico dos protagonistas, a exemplo de *Antígona*, os poetas que se utilizavam de conceitos dramáticos e estratégias/truques cênicos que pudessem tocar visceralmente o público.

O drama de Sófocles é o drama dos movimentos da alma, cujo ritmo interior se processa na ordenação harmônica da ação. A sua fonte está na figura humana, à qual volta continuamente como ao seu último e mais alto fim. Para Sófocles, toda a ação dramática é apenas o desenvolvimento essencial do homem sofredor. É assim que ele cumpre o seu destino e realiza a si próprio (JAEGER, 1995, p. 332).

Dessa maneira, os personagens centrais de suas peças apresentavam-se com características que mesclavam o temor e a bravura, impondo-se como qualidades e/ou imperfeições trágicas que serviam para aliciar a comoção pública. Por estas características, a arte sofocliana é uma arte que se comunica diretamente com o homem, principalmente no que se refere à própria contradição do ser. É por esse viés que a peça *Antígona* abre caminho para uma discussão de modelos de comportamento que Sófocles apresentou à sociedade de seu tempo. Lançando mão de personagens dúbios em sua essência, o poeta elaborou uma trama cujo fio condutor revela, pouco a pouco, a essência humana, de modo a traçar o que, em seu entendimento, deveria ser a busca do homem, ou seja, aperfeiçoar-se e tomar como modelo a temperança/mediania.

3.0 ASPECTOS EDUCACIONAIS EM *ANTÍGONA*

O objetivo desta seção é discutir a respeito da maneira que Sófocles, como homem e poeta desse período, se utilizou de tal quadro conflitante — o “velho” e o “novo” — para propor, ainda que não intencionalmente/explicitamente, uma justa-medida, ou seja, uma forma de conduta para os gregos responderem às necessidades que então se colocavam.

Exemplo dessa proposta formativa pode ser encontrado em sua peça *Antígona*, em que, basicamente, os protagonistas defendem suas concepções de mundo, sociedade e homem, conforme expressam as antigas e novas tradições.

Com essa dicotomia, aspectos formativos podem ser levantados, porque, nessa discussão proposta por Sófocles, o poeta coloca em tela atitudes extremadas, o que seria, em sua perspectiva, nocivo ao bem-comum que se pretendia na *pólis*. O que o poeta propõe para a solução desse embate é a justa-medida, a busca do equilíbrio, modelo de vivência ideal para o homem da *pólis*.

3.1 O conflito entre o divino e o humano

Pela estrutura cênica arquitetada por Sófocles, *Antígona* é considerada uma peça que por suas características suscita debates em torno da dificuldade da interpretação do seu conteúdo, apesar de ser tida como a tragédia grega mais conhecida e encenada. Dificuldade que se coloca pelas hipóteses que são levantadas na tentativa de encontrar em seu conteúdo outro do qual, provavelmente, Sófocles originalmente tramou em seu enredo.

Segundo Winnington-Ingram (1980), pode-se entender *Antígona* a partir de referenciais que fundamentalmente, apresenta personagens que travam sua luta em que se evidencia a *hýbris* — que se trata do orgulho extremado grego.

O orgulho parece estar na gênese da *hýbris*. Ele surge por incompreensão do que seja a condição humana. De acordo com a piedade grega, os homens não teriam razões para a arrogância [...] (FRANCISCATO, 2004, p.4).

Creonte, rei de Tebas, personifica tal luta em seus atos pessoais e governamentais. Personagem esse que apresenta, para Winnington-Ingram, tamanha riqueza de complexidade que pode ser equiparado, em termos de importância, a Antígona, personagem que empresta seu nome à peça.

Outro fator importante que há de se considerar sobre Creonte é a sua negação ao mundo arcaico, por meio de nuances racionais que refletem na sua visão de mundo e de sociedade, em que a obediência às leis elaboradas pelos homens é pedra angular para o bom ordenamento social. Mas nem mesmo ao apresentar essa orientação, não nega a atuação das divindades em suas ações:

CREONTE

Senhores: eis de novo salva e aprumada
a nau de nossa terra pelas divindades,
após a dura tormenta que a sacudiu.
[...] Pois eu — e seja testemunha o grande Zeus
onividente — não me calaria vendo
em vez da segurança a ruína dominar
o povo, e nunca trataria os inimigos
de minha terra como se fossem amigos.
A salvação de Tebas é também a nossa,
em minha opinião; se navegarmos bem,
com a nau em prumo, não nos faltarão amigos
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 185-190-215-220).

Esse conteúdo que Sófocles reveste a fala de Creonte remete a um apelo popular, prática da tirania²⁰, visto que ao tempo que buscava apoio nos setores inferiores, argumentava que ainda sentia segurança nas tradições, produzia uma cortina de fumaça que escondia seus interesses de poder ilimitado, que colidiam com os interesses da aristocracia, setor até então dominante na sociedade grega.

A tirania era uma forma de governo que reunia características monárquicas e democráticas: monárquicas, porque o tirano possuía autoridade ilimitada, sustentada por uma guarnição de soldados mercenários; democráticas, porque para conquistar o poder, o tirano procurava o apoio das classes inferiores, diminuindo os privilégios da aristocracia e trabalhando pelo bem-estar e prosperidade do povo (JARDÉ, 1977, p. 167).

²⁰ Forma de governo em que o arbítrio de uma ou mais pessoas representa a lei (ABBAGNANO, 2003).

Apesar dos novos tempos que se inauguravam romperem com a antiga ordem social, aspectos dessa ainda se faziam vigentes no espaço da *pólis*. Assim, contraditoriamente, o mesmo homem que rompia com o domínio dos *génos*, encontrava nas práticas consagradas por ele, as possibilidades que a *pólis* lhe oferecia, um poder que até então fora-lhe excluído.

Era o homem assumindo a sua historicidade, cujo resultado dessa orientação iria responder pelos seus atos. Foi o que Sófocles expressou em Creonte, ao arquitetar-lhe grandes perdas familiares e pessoais, e a constatação que não era agraciado pela sabedoria.

Dessa maneira, Sófocles submete Creonte a um aprendizado longo e tardio, por meio de duras penas, proporcionadas pelas dores trágicas.

Provavelmente a maior pena que Sófocles imputou a Creonte foi tê-lo deixado vivo para aprender pela dor, ao tempo que mostrou que o homem ao subtrair os deuses de sua vida, tomando para si a sua mundanidade, deve também assumir as consequências de seus atos, acertos e erros, indistinto da sua condição econômica, política e social.

Daí Sófocles, ao discutir o processo formativo por meio de uma trama trágica, em particular de Creonte, põe em evidência a necessidade dos governantes — tirânicos — a repensar sobre os seus atos governamentais, e direcioná-los em consonância com as orientações democráticas que vicejavam na *pólis*, que já não tinha mais relação com o poder plenipotenciário dos patriarcas. A voz pública nesse sistema deveria ser ouvida até mesmo para a efetivação da ordem que se pretendia.

Que pese o aprendizado de Creonte pelo sofrimento da tragédia pessoal, quadro apresentado pelo próprio Coro, também há de se considerar que o orgulho que lhe investia a sua condição de governante não lhe permitiu externar o que a experiência lhe havia proporcionado, posto não reconhecer os seus enganos ante ao público. O que é feito de forma intimista por meio de remorso e auto-recriminação. Mesmo que Sófocles coloque em discussão esse aprendizado limitado de Creonte, não se pode negar que ele tratou da questão.

CREONTE

Ai! Infeliz de mim! Tremo de medo!

Por que alguém não me golpeia

no peito com uma espada de dois gumes?
Sou um miserável — coitado de mim! —
abismado em misérias horrorosas!
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv.1445-1450).

Com Antígona, mesmo a partir de outra perspectiva, assume o seu papel trágico ao cumprir os objetivos (sepultar o irmão) que se propôs, mesmo tendo consciência que a atitude de desrespeito ao édito do tirano aliciaria a sua punição, não hesitou em pô-los em prática.

Com ela também não foi diferente, pois Sófocles submeteu a heroína a um aprendizado trágico, na medida em que o sofrimento e a dor levaram à compreensão de que a sabedoria que sustentava as suas ações já não representava efetividade nessa sua nova realidade.

ANTÍGONA

[...] Assim ele me leva agora,
cativa em suas mãos; um leito nupcial
jamais terei, nem ouvirei hinos de bodas,
nem sentirei as alegrias conjugais,
nem filhos amamentarei; hoje, sozinha,
sem um amigo, parto — ai! infeliz de mim! —
ainda viva para onde os mortos moram!
Que mandamentos transgredi das divindades?
De que me valerá — pobre de mim! — erguer
ainda os olhos para os deuses? Que aliado
ainda invocarei se, por ser piedosa,
acusam-me de impiedade? Se isso agrada
aos deuses me conformo, embora sofra muito,
com minha culpa, mas se os outros são culpados,
que provem penas pelo menos tão pesadas
quanto as que injustamente me impuseram hoje!
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 1020-1035).

É na persistência das personagens em assumir os seus papéis na defesa do que acreditavam, portanto, por via outra, assumindo suas historicidades, e as responsabilidades delas decorrentes, é que Sófocles tangencia a educação.

3.2 O embate sofoclano: duas realidades

Ao consagrar o embate entre os personagens centrais: Antígona e Creonte, o enfrentamento entre ambos desencadeado pelo édito do tirano que proibia as honras fúnebres ao cadáver de Polinices, que, para ele, tratava-se de um traidor

que tentara contra Tebas, contra a estrutura de poder e da ordem estabelecida. Qualquer cerimonial fúnebre consagrado pela tradição, além de representar a manutenção de antigos valores que já negados, representariam um sinal de fraqueza do governante e um incentivo a novas manifestações de insubordinação.

Como exemplo, Creonte e Antígona em seus embates em defesa de suas causas; o rei é veemente, impositivo, sempre procurando pela força de sua autoridade de governante impor seu poder sobre a princesa.

Da mesma forma, Antígona se expressa por meio de vocábulos tão impositivos quanto Creonte, de maneira a ser comparada, no que diz respeito ao uso de palavras, a uma personagem masculina.

David Bain (1975, p.23-24) defende que o próprio discurso de lamentação de Antígona é colocado, para o autor, como forma de, por meio das construções sintáticas, atrair o público para a causa que defendeu ao longo de toda a peça.

Sófocles, nesse sentido, se mostra habilidoso para, ao mesmo tempo, convencer o público do sofrimento de sua protagonista, mas de modo algum deixar transparecer qualquer fraqueza ou espírito de rendição que uma mulher, na condição de Antígona, poderia vir a mostrar caso estivesse próxima da morte.

Da mesma forma, o poeta dispõe de trechos veementes e frases autoritárias quando Creonte ordena a punição da heroína dissidente. O que ocorre, pode-se assim pensar, é a fala/diálogo a serviço do convencimento, dando até mais expressividade do que o simples ato em cena (BAIN, 1975).

Com as falas, construídas de acordo com as intencionalidades do poeta, cada personagem exercia um tipo de efeito no público — isso para além do catártico, que ora tendia para a acusação de um ora para a defesa de outro.

Sófocles coloca um problema, cerne das grandes discussões: qual das posições defendidas seria a privilegiada no texto pelo autor? A quem Sófocles investia de verdade, qual dos personagens fora elaborada afinava com suas convicções?

É o desvendar dessa complexidade ensejada por esse enredo e seus personagens que provocaram e continuam provocando os estudiosos de Sófocles no sentido de por a luz a orientação proposta pelo poeta para a sua sociedade em transição: de um lado, a luta pela tradição familiar pretérita, *génos*; do outro, a luta

pela nova organização social, a cidade (WIININGTON-INGRHAM, 1980, p.119-120).

Assim, num exercício pendular, Sofocles ora dignifica a suposta heroína, ora privilegiava o suposto vilão. Situação que aparece já no início da peça: Antígona surge defendendo sua família (no caso, o sepultamento do irmão Polinices, proibido pelo édito de Creonte) por seu turno, a tradição patriarcal, e mostrando-se até mesmo indiferente a cidade.

ANTÍGONA

Mas não foi Zeus o arauto delas para mim,
nem essas são leis ditadas entre os homens
pela Justiça, companheira de morada
dos deuses infernais: e não me pareceu
que tuas determinações tivessem força
para impor aos mortais até a obrigação
de transgredir normas divinas, não escritas,
inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,
é desde os tempos mais remotos que elas vigem,
sem que ninguém possa dizer quando surgiram.
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 511-520, p. 214).

Por sua vez, Creonte levanta sua voz como o porta-voz da cidade, aparentemente defendendo os interesses públicos, o que expressa sua íntima vinculação com a *pólis*.

Antígona, mesmo como mulher, defende que o sepultamento do irmão tido como traidor garantiria não somente a paz de seu clã, mas também a continuidade da sua linha genealógica, posto em período pela força de um tirano que desrespeitava as leis divinas em nome das leis escritas pelos homens.

Na consecução de seus objetivos, Antígona se utiliza de sua Fúria e Convicção, os únicos meios que tinha ao seu favor e sustentava sua vontade. Sófocles coloca, assim, o velho sistema tentando, a todo custo na figura de sua protagonista, tentando não se submeter ao novo representado pela *pólis*.

Nessa relação arquitetada pelo poeta é que, apesar dos esforços bravos de sua heroína, a mesma é submetida e acaba morta, numa tácita alusão sofocliana chamando a atenção para o fato de que a tirania apresentada era uma relação de poder que consolidava e que se sobrepunha ao poder e a religião, embora ainda vigente e evocada pelos seus tiranos quando atendia a seus interesses naquele tempo (FINLEY, 1966, p.4-5).

Dessa maneira, Sófocles retrata na sua peça as dores, sofrimentos e incertezas, conflitos e contradições, resultantes dos confrontos de uma nova ordem social, a cidade em organização, com a antiga ordem social, o *gênos* em decadência. Apesar da sobrevida da última será a primeira que se efetivará.

Ao que parece, esse quadro vivenciado pelo poeta não foi o suficiente para tirar-lhe a visão e a sua percepção da necessidade do aperfeiçoamento das instituições que se organizavam, da necessidade de aparar as arestas que as deixavam imperfeitas. E fora investidos desses referenciais que põe em cena uma proposta de reflexão aos seus concidadãos, e a partir desse pensar reorientar as vidas a partir da busca pela justa-medida, virtude cardeal que levava a uma prática pessoal e pública que tinha como ideal.

Essa forma de tratar a questão faz de Sófocles um formador de opinião, um educador, que orienta que se buscasse nos valores que se perdiam, entre os quais, a justa-medida, passado historicamente produzido pelos gregos, motivo de não desconsiderar os deuses nas ações humanas.

É bem provável que Sófocles, ele, quisesse com a peça *Antígona* denunciar que o sistema sócio-jurídico da democracia carecia de um princípio de justificação, e que tal princípio deveria ser buscado nas leis divinas expressas na tradição oral, presentificada e verificada o tempo todo: a despeito das leis estabelecidas na sociedade ateniense, caracteristicamente escrita (NALLI, 1980, p. 27).

Há de se considerar, conforme já mencionado, que em *Antígona* Sófocles acentua a dramatização da decadência do sistema de *gênos*, expresso na protagonista, motivado pela sua rebeldia contra a *pólis*, na tentativa de dar vigência e perenidade as velhas tradições cultivadas desde os mais remotos ancestrais.

Aqui novo problema se coloca: a heroína representa uma ameaça para a *pólis*? Sua morte poria fim ao perigo que essa remanescente dos *gênos* oferecia a cidade? Com o comportamento assumido por Creonte, pode-se pensar que Sófocles se utilizou de seu personagem para passar a mensagem da necessidade da mediania, nas relações sociais e políticas.

Nessa direção, Sófocles progressivamente vai construindo Creonte entrecortando sua figura de um homem de transição com rompantes tirânicos,

próprios daqueles que detêm a autoridade e poder plenos e que se sente ameaçado com qualquer manifestação que contraria a sua condição no comando.

Assim, em um misto de preocupação com o bem coletivo e defesa de seus interesses, Creonte leva aos extremos as suas decisões. Posições extremadas também são expressas por Antígona, em persistir em lutar por um sepultamento proscrito por lei ditada pelo governante sob a justificativa de uma tradição consagrada pelos seus antepassados.

Comportamentos ao que tudo indica que Sófocles entende como equivocados, e expressos pelas recriminações recebidas por um e outro, por parte de personagens secundários. No caso de Creonte, recebe admoestação do filho Hêmon, do cego adivinho Tirésias, e da mulher Eurídice. Já com Antígona, o chamado a razão feito por sua irmã Ismene, que lembra a heroína a sua condição de mulher ante ao poder representado por Creonte.

Alerta à inflexibilidade do propósito de Antígona em enterrar o irmão foi expresso na surpresa de Ismene, quando toma conhecimento das intenções da irmã. A voz de Ismene, ao contrário, demonstra fragilidade e fraqueza diante de uma situação dada, e traduz um sentimento de clareza em relação a sua condição de mulher, em uma sociedade que apesar dos ares democráticos prometidos, não reconhecia a cidadania feminina.

Portanto, o pretendido pela irmã não chegaria a bom termo. A sua luta seria inglória, condenada ao fracasso. Assim sendo, uma atitude ponderada, consciente seria o melhor caminho a seguir. Isso não quer dizer submeter-se a ordem estabelecida, mas ocupar o seu devido lugar nessa ordem.

Diante da sua ousadia, Ismene tenta convencê-la da impotência de ambas frente ao poder constituído, personificado em Creonte, e quais as consequências que este ato desmedido poderia aliciar. Afinal, o que Antígona pretendia desafiava as leis humanas, quando devia submeter-se a essas (SÓFOCLES, *Antígona*, vv-50-75).

Desafiar o poder de Creonte provocaria inevitavelmente uma severa punição, conforme já havia demonstrado em relação a Polínicos, por considerá-lo como rebelde. O que fica evidente é que esse seria o tratamento a ser dispensado para possíveis futuros rebeldes (TAPLIN; CONNOR, 1971), visto não ter poupado nem seu próprio parente, Polínicos, decisão que para ele estava

legitimada pelas leis humanas. Enquanto Antígona ao se rebelar contra as leis do tirano em defesa daquilo que acreditava, assume intransigência semelhante a de Creonte, para ela, que acreditava estar amparada pelas leis divinas, o que lhe dava o direito de negar as autoridades constituídas e as leis delas emanadas.

Na defesa dessa reivindicação de Antígona, aparece Hêmon, ao que parece também contraditório por sua condição de filho do tirano, seu herdeiro, portanto, como uma formação que lhe dera o pai, quando evoca o querer dos deuses. Mas, suas motivações são outras. Entretanto, é, sobretudo, a Tirésias que Sófocles atribui o conhecimento para explicar o significado das honras fúnebres como exigência divina.

CREONTE

Pois não barganharás com a minha decisão!

TIRÉSIAS

Então fica sabendo, e bem, que não verás
o rápido carro do sol dar muitas voltas
antes de ofereceres um parente morto
como resgate certo de mais gente morta,
pois tu lançaste às profundezas um ser vivo
e ignobilmente o sepultaste, enquanto aqui
reténs um morto sem exéquias, insepulto,
negado aos deuses ínteros. Não tens, nem tu,
nem mesmo os deuses das alturas; tal direito;
isso é violência tua ousada contra os céus!
Estão por isso à tua espreita as vingativas,
terríveis fúrias dos infernos e dos deuses,
para que sejas vítima dos mesmos males.
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 1180-1190).

Dessa decisão de Creonte que o levava a uma atitude extremada, pode-se levantar um duplo sentido: a afirmação de sua autoridade e poder frente aos deuses por desconsiderar as suas leis e negar a um cidadão, principalmente de um familiar, o direito de sua alma ocupar seu lugar devido no mundo dos mortos, por ser privado de uma tumba. Essa orientação assumida pelo governante, nos dizeres de Tirésias, implicaria a punição divina para Creonte (CAMPBELL, 1990).

Nesse sentido, pode-se entender que essa trama construída por Sófocles tem o caráter de pano de fundo para uma discussão maior, qual seja: a necessidade do governante e do cidadão em geral encontrar no equilíbrio das suas ações, a justa-medida. E que os extremos, indistinto de quais sejam as motivações, além de afetarem valores, alguns ainda vigentes por sua perenidade,

outros nascentes, não se coadunavam com a expressão racional e democrática que ganhava espaço dia após dia na *pólis*.

Ao mostrar a intransigência sustentada pelos personagens, apesar dos alertas que receberam dos coadjuvantes, pode-se pensar que a preocupação sofocliana consistia em chamar a atenção para a exigência de se buscar o equilíbrio em sociedade, valor inestimável para a ordem social.

O pretendido era alertar/formar/ensinar o homem da *pólis* a importância da moderação na consolidação da sociedade que se pretendia e na formação do homem a partir de valores hauridos não apenas dos novos tempos, visto toda uma construção histórica realizada pelo grego.

3.3 Intencionalidade de um poeta

A produção trágica sofocliana leva a constantes provocações. E nessa sua arte pendular leva ao questionamento do seu entendimento e da sua proposta de verdade/formação para a *pólis*.

Com essas coordenadas, há de se perguntar: o que pretendia mostrar Sófocles ao por em cena Creonte em suas atitudes ambíguas? E Antígona, em sua aguerrida defesa de uma tradição que ia a contramão de uma ordem que se estabelecia?

Em grande medida, o entendimento para esses comportamentos inconstantes, que oscilam entre as supostas virtudes e supostos vícios, entre a sabedoria e insensatez, a bondade e a maldade, os interesses pessoais e os coletivos, passam pela *phrenes* — “estados de mente” (OPSOPAUS, 1994), que transitam pela desmedida, criando um ambiente de instabilidade tanto de caráter pessoal quanto no âmbito social e emocional da sociedade.

Essa inconstância que traz consigo a *phrenes* não é uma particularidade do enfrentamento entre Creonte e Antígona, posto Sófocles mostrá-la em outras passagens, em que apresenta os protagonistas e coadjuvantes no mesmo nível de estado de mente, a exemplo de Antígona e sua irmã Ismene (prólogo); Creonte e seu filho Hêmon, no verso 835.

Em outras palavras, ao se defender uma posição, indistinta de qual seja o seu caráter, religioso, político, éticos, morais entre outros, o defensor assim

procede por estar fundamentado no conhecimento — sabedoria — que se tem do tema, os quais dão os referenciais necessários a sua argumentação (FRANCISCATO, 2004).

Com isso, tanto para Creonte quanto para Antígona, bem como para os personagens secundários, o saber em relação aos referenciais que defendem investe-lhes da condição de firmarem-se como certo os seus postulados, desconsiderando a possibilidade dos seus enganos/equívocos. Essa convicção, no caso específico das personagens centrais leva-os de forma inconsciente a desmedida, por acreditarem na legitimidade da sabedoria que sustentam.

Sófocles, dessa maneira, em sua preocupação formativa, pelo que se pode pensar, aponta por essa via que o engano em relação ao saberes que sustentam se evidencia quando esses são testados (JAEGER, 1995). Isto é, possível clarividenciá-los, conhecer sua própria natureza, quando são postos à prova.

Nessa direção, situa-se a reação violenta de Creonte quando informado pelo vigia sobre o funeral de Polinices, o que ganha maiores dimensões quando o Corifeu reconhece uma ação divina no ritual proscrito. Nesse sentido, a autoridade de Creonte é duplamente afetada: de um lado, ao ser informado sobre o desrespeito do seu édito; de outro, pelo porta-voz (o Mensageiro) entender o acontecimento como uma recompensa/benefício por parte dos deuses ao príncipe considerado traidor em oposição ao castigo — não ser enterrado — a que fora submetido.

Ou seja, a certeza-sabedoria que sustentava de que as leis escritas pelos homens, sob a batuta da racionalidade e que já contava com a legislação da ordem social que se organizava não poderia ser negada pelos deuses, principalmente para recompensarem um criminoso, que tentara contra a instabilidade do que se buscava firmar.

A partir de suas convicções, algo assim seria inconcebível, por estar em dissonância com o que pretendia. Para Creonte, por ser o homem da cidade que era, e particularmente por ser o seu representante maior, o que importava era aquilo que passava por uma explicação racional (LESKY, 1996), que procurava se afastava de orientações fundadas apenas na tradição.

O que explica, na tentativa de esclarecer o desrespeito às suas determinações de rei, a sua argumentação em atribuir um caráter político ao

evento por parte de opositores que tramavam contra ele. Ou até mesmo aponta a possibilidade de um suborno dos guardas — até aqui não sabia que fora Antígona — por esses que não o queriam na direção da sua *pólis*. Com isso, é colocado em discussão a concepção da natureza corruptível do homem, que age em função do seu interesse pessoal, por não estar em sintonia com os interesses da *pólis*.

CREONTE

Cala-te logo, antes que cresça minha cólera
com tua fala, salvo se queres mostrar
senilidade e insensatez ao mesmo tempo.
É insuportável escutar-se quando dizes
que os deuses podem ter cuidado do cadáver.
Seria por inusitada recompensa
a um benfeitor que lhe dariam sepultura,
a ele, que chegou para queimar seus templos
cercados de colinas e os tesouros sacros
e para aniquilar a sua terra e leis?
Ou vês os deuses distinguirem criminosos?
Jamais! Desde o princípio havia na cidade
homens que murmuravam coisas desse gênero
e meneavam a cabeça contra mim
secretamente; relutavam em curvar-se
e, como súditos, dar a cerviz ao jugo.
Sei muito bem que os guardas foram corrompidos
e subornados para agir assim por eles.
Nunca entre os homens floresceu uma invenção
pior que o ouro; até cidades ele arrasa,
afasta os homens de seus lares, arrebatando
e impele almas honestas ao aviltamento,
à impiedade em tudo. Mas, quem age assim
por interesse, um dia paga o justo preço
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 330-350).

Essa condição de homem da cidade, racional e político, comprometimento que Creonte procurava passar também, permite-lhe por em dúvida a honestidade de religiosos ao acusar os adivinhos de também serem passíveis de subverterem-se pelo dinheiro e, desde que auferissem benefícios de ordem pessoal, poderem ser facilmente manipulados.

Afinal, quem ousara a desafiá-lo? O contrariar as suas certezas, não poderia ter outro resultado a não ser o seu descontrole emocional, cujo resultado também não poderia ser outro a não ser o exercício pleno do seu poder, mesmo que no caso fosse a violência.

Em contraposição a fala do governante, levanta-se em crítica a voz de Tirésias, ao denunciar o exercício de poder tirânico, exercido por Creonte, que para fazer valer a sua autoridade e satisfação pessoal usa de todos os instrumentos, inclusive de por em dúvida aquilo que era sagrado, conforme pode se identificar no diálogo entre esses personagens.

CREONTE

Tu, ancião, e todos vós, fazei-me o alvo
de vossas flechas, como arqueiros; não me poupa
também, agora, o teu poder divinatório.
Há muito tempo a tua confraria explora-me
e faz de mim o seu negócio; prossegui,
lucrai; negociai, se for a vossa vontade,
o electro lá de Sardes ou da Índia o ouro,
mas aquele cadáver não enterrareis;
nem se quiserem as próprias águias de Zeus
levar pedaços de carniça até seu trono,
nem mesmo por temor de tal profanação
concordaria eu com o funeral, pois sei
que homem nenhum consegue profanar os deuses.
Mostram sua vileza os homens mais astutos,
velho Tirésias, ao tentar dissimular
pensamentos indignos com belas palavras,
preocupados tão-somente com mais lucros.

TIRÉSIAS

Ah! Saberá alguém, ou imaginará...

CREONTE

Que dizes? Falas como se todos soubéssemos.

TIRÉSIAS

...que o bom conselho é a riqueza mais preciosa?

CREONTE

Tal como, penso eu, a insânia é o mal pior.

TIRÉSIAS

Estás enfermo, e gravemente, desse mal.

CREONTE

Para não insultar um adivinho, calo-me.

TIRÉSIAS

Mas, já disseste que menti nos vaticínios.

CREONTE

Por ser gananciosa a raça dos profetas.

TIRÉSIAS

E a dos tiranos ama só o ganho sórdido.

(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 1150-1170).

Na construção de Creonte, Sófocles é recorrente em apresentá-lo como uma figura complexa, ora mostrando uma preocupação com o bem-estar do povo e da cidade, ora embevecido pelo poder que lhe atribuía a condição de tirano.

Ao mesmo tempo em que se mostra um homem forte, racional e zeloso pelo público, mostra-se encolerizado, fragilizado e temeroso, utilizando todos os meios para a manutenção do poder que detinha sobre a cidade, inclusive a morte que, na sua perspectiva, assume um sentido disciplinador/exemplificador, não importando a quem essa determinação possa afetar (TAPLIN; CONNOR, 1971).

Exemplo disso pode ser tirado da fala que Sófocles dá a Creonte ao se dirigir a Antígona, quando expõe a dureza da postura do tirano, que se revestia de autoridade inquestionável que desconsiderava a possibilidade de estar enganado, transferindo a responsabilidade do que poderia acontecer a sua opositora que de uma forma ou de outra deveria curvar-se a sua determinação.

CREONTE

(Dirigindo-se a Antígona.)

Fica sabendo que os espíritos mais duros
dobram-se muitas vezes; o ferro mais sólido
endurecido e temperado pelo fogo,
é o que se vê partir-se com maior frequência,
despedaçando-se; sei de potros indóceis
que são domados por um pequenino freio.
Quem deve obediência ao próximo não pode
ter pensamentos arrogantes como os teus
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 540-545).

Essa alegoria tem um sentido didático, ao apresentar a sua interlocutora tendo em vista movê-la da sua decisão não foi o bastante para que evitasse a sua batalha inglória, pois a sua posição enquadrava-se também a daquele que lhe dirigia, por ostentar a mesma contundência em suas decisões. Afinal, a bravata realizada lhe revestia, segundo seu entendimento, de respeitabilidade e glória.

ANTÍGONA

Prendeste-me; desejas mais que a minha morte?

CREONTE

Não quero mais; é tudo quanto pretendia.

ANTÍGONA

Então, por que demoras? Em outras palavras
não há — e nunca haja! — nada de agradável.
Da mesma forma, as minhas devem ser-te odiosas.
E quanto à glória, poderia haver maior
que dar ao meu irmão um funeral condigno?
(Designando o Coro com um gesto.)
Eles me aprovariam, todos, se o temor
não lhes tolhesse a língua, mas a tirania,

entre outros privilégios, dá o de fazer
e o de dizer sem restrições o que se quer.
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv 570-575).

Assim, na defesa daquilo que entendia como o seu direito de autoridade, nem mesmo o pedido do filho tornam-no capaz de demover-se de sua decisão (JAEGER, 1995). Inflexibilidade agravada pelo fato da sua opositora ser uma mulher, que mantinha parentesco, noiva de seu filho, que tem acesso a sua própria casa. Esses referenciais eram o suficiente para não vacilar em suas decisões, o exemplo de obediência a sua autoridade deve partir de sua família.

CREONTE

Deve ser esta, justamente, a diretriz
inquebrantável de teu coração, meu filho:
ser dócil à vontade de teu pai em tudo.
Desejam para isso os homens em seus lares
crianças obedientes que eles engendraram
para mais tarde devolver aos inimigos
dos pais o mal que lhes fizeram, e também
honrar, como seus pais honraram, os amigos.
[...] Existirá, então, ferida mais pungente
que uma esposa má? Deves repudiá-la
como inimiga; deixa a moça desposar
alguém lá no outro mundo. Já que a surpreendi,
só ela na cidade toda, em ostensiva
oposição às minhas ordens, não serei
um mentiroso diante da cidade: mato-a!
[...] Devemos apoiar, portanto, a boa ordem,
não permitindo que nos vença uma mulher.
Se fosse inevitável, mal menor seria
cair vencido por um homem, escapando
à triste fama de mais fraco que as mulheres!
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 720-770).

Isto posto, destaca-se o modo pelo qual Sófocles atribui à fala de Creonte a referência de desconsideração à figura feminina. Ao mostrar que a sua autoridade máxima de governante fora afrontada, e o que era pior: por uma mulher.

A rebeldia de Antígona ante suas determinações alicia a sua ira e assevera que enquanto vida ele tiver mulher alguma questionará e opor-se-á a sua autoridade, determinações e condição reais. Posição que se confrontava com ritos consagrados por uma tradição que, para Creonte, já era pretérita (WINNINGTON-INGRAM, 1980) e que não deveria mais ser cultivada na *pólis* pelas próprias características que a cidade assumia.

CREONTE

Não me governará jamais
mulher alguma enquanto eu conservar a vida!
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 600).

Para o tirano, ver sua autoridade desrespeitada e negada por um ser socialmente inferior, mesmo tratando-se de uma princesa, representava uma perda de autoridade frente aos seus, um descrédito da figura do soberano que pretendia construir para si.

Daí suas determinações extremadas serem não de um governante preocupado com o coletivo, mas de um homem que sente seu poder afetado. Explícita nesse sentido, é a fala que Sófocles dá a Hêmon quando faz a crítica ao governo do pai.

CREONTE

Devo mandar em Tebas com a vontade alheia?

HÊMON

Não há cidade que pertença a um homem só.

CREONTE

Não devem as cidades ser de quem as rege?

HÊMON

Só, mandarias bem apenas num deserto.

(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 835-840).

No entanto, toda inflexibilidade demonstrada por Creonte quer quando diz estar defendendo os interesses da cidade, quer quando luta irrefletidamente na defesa de poder/autoridade pessoal, deixa de se sustentar ao entrar em jogo o destino de seus familiares.

A figura do homem de Estado que procura passar e, que, por sua vez, de alguma forma, dissimula a centralização do poder que procura manter em sua pessoa, é desmontada por sua fragilidade ante a lampejos de racionalidade ao reconhecer os equívocos por ele cometidos no seu exercício de poder. Mas, a sua imagem de governante seguro e confiante em suas decisões não poderia ceder lugar para sentimentos, nem mesmo aos familiares.

Com essas pegadas, entende-se que uma peça como *Antígona*, em que a heroína é subversiva ao Estado, tenha ficado na memória grega e também em outras culturas como uma peça essencialmente anti-estatal, contra a ordem;

soma-se a isso que a personagem da peça sofocliana não mostrou seu apreço e solidariedade em relação aos membros da comunidade que fazia parte, pois, como se sabe, o seu único intento foi sepultar seu irmão, Polinices.

O efeito de rebelião/rebeldia inspirado por essa peça leva a compreensão de que, para além da simples construção artística do poeta, o público apreendia novas formas de comportamentos, seus efeitos, seus impasses, suas consequências, e demais sentimentos que a peça pudesse provocar (GRIFFIN, 1998).

Sófocles, ao expor esse quadro-problema de conflito entre os personagens, mesmo sem ter a intencionalidade, mostrou o estado de conflito que o homem estava sujeito em uma sociedade em transformação para, em seguida, colocar em discussão o que para ele seria o ideal na conduta humana, mesmo que o domínio da sabedoria — bom-senso/sanidade — não fosse algo simples de se conquistar.

Mas essa orientação que Sófocles dá a seu enredo já aparece nos primeiros momentos da peça, quando Creonte faz a sua aparição depois de convocar o conselho de anciãos para comunicar o seu édito sobre a proibição do sepultamento de Polinices, sem, contudo, dispensar um discurso moral e de princípios (WINNINGTON-INGRAM, 1980), próprio do que era esperado de um governante de uma *pólis*. Mas, sob o qual, dissimulava o seu caráter tirânico.

CREONTE

Com semelhantes normas mantereí intacta
a glória da cidade, e pauta-se por elas
o édito que mandei comunicar ao povo
há pouco, relativamente aos filhos de Édipo:
que Etéocles, morto lutando pela pátria,
desça cercado de honras marciais ao túmulo
e leve para o seu repouso eterno tudo
que só aos mortos mais ilustres se oferece;
mas ao irmão, quero dizer, a Polinices,
que regressou do exílio para incendiar
a terra de seus pais e até os santuários
dos deuses venerados por seus ascendentes
e quis provar o sangue dos parentes seus
e escravizá-los, quanto a ele foi ditado
que cidadão algum se atreva a distingui-lo
com ritos fúnebres ou comiseração;
fique insepulto o seu cadáver e o devorem
cães e aves carniceiras em nojenta cena.

São estes os meus sentimentos e jamais
concederei aos homens vis maiores honras
que as merecidas tão-somente pelos justos.
Só quem quiser o bem de Tebas há de ter
a minha estima em vida e mesmo após a morte
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 220-240).

O que é possível levantar nesse pronunciamento é que, durante os governos precedentes (Laio, Édipo e seus filhos) Creonte, embora pertencente a família real, teve pouca visibilidade/expressão.

Com isso, pode-se questionar se o comportamento que ora assumia era algo já próprio, traço de sua personalidade, ou acontecera por força das circunstâncias que o levaram ao trono? De qualquer forma, é esse o momento privilegiado por Sófocles para testar seu personagem, na sua atuação à frente de Tebas.

Em outras palavras, como tirano, Creonte poderia ser avaliado na sua nova condição, não mais como um membro inexpressivo da família reinante, mas agora do governante senhor de todos os poderes da cidade. Destarte, Sófocles em sua dinâmica dramática põe à luz a natureza de seu personagem, criando as condições para se refletir, pelo viés dos extremos, a busca do caminho da temperança, que afastaria o homem, em sua perspectiva, das influências da *hýbris*.

Como contraposição à *hýbris*, no que diz respeito à moderação, encontramos o termo *sophrosýne*. Trata-se de um substantivo com a mesma raiz do verbo *sophronéo* que significa ter a mente sã; ser temperante, adquirir moderação. Daí também o adjetivo *sóphron*, prudente, moderado, aquele que tem controle sobre os apetites e desejos. Esse grupo de palavras é formado a partir do termo *sáos*, “são, salvo”, e de *phrén*, substantivo cujo significado vai desde “diafragma” até “coração” como o lugar das paixões, dos sentimentos e apetites corporais. Também designa a “mente” como sede das percepções e pensamentos. Enfim, *sophrosýne* é, literalmente, o estado de integridade e saúde da mente e pode ser traduzida como moderação, prudência, justa medida, autocontrole, temperança (FRANCISCATO, 2004, p.4).

Mesmo trazendo consigo um caráter tirânico, é preocupação de Creonte em demonstrar aos seus que o seu bem-estar pessoal se submetia ao bem-estar da *pólis*, e para isso, procurava expressar a sua perspectiva de patriotismo e de

fidelidade à pátria, mesmo quando sua *hybris* capitaneava suas decisões. Isso explicaria a não hesitação em penalizar quem se levantou contra Tebas, para ele, um traidor da sua pátria.

Diante dessa situação, o Coro ao tempo em que dignifica a condição humana pelos feitos realizados, nega a soberba do homem embevecido por suas conquistas, que pode, ao mesmo tempo tender-se para o bem ou para mal. Em tal escala, situam aqueles que negam a própria pátria, mas também aqueles que desconsideram as leis divinas e, nesse sentido, à primeira vista, o Coro abstém-se de um juízo de valor explícito.

CORO

Há muitas maravilhas, mas nenhuma
é tão maravilhosa quanto o homem.
Ele atravessa, ousado, o mar grisalho,
impulsionado pelo vento sul
tempestuoso, indiferente às vagas
enormes na iminência de abismá-lo;
e exaure a terra eterna, infatigável,
deusa suprema, abrindo-a com o arado
em sua ida e volta, ano após ano,
auxiliado pela espécie equina.
Ele captura a grei das aves lépidas
e as gerações dos animais selvagens:
e prende a fauna dos profundos mares
nas redes envolventes que produz,
homem de engenho e arte inesgotáveis.
Com suas armadilhas ele prende
a besta agreste nos caminhos íngremes;
e doma o potro de abundante crina,
pondo-lhe na cerviz o mesmo jugo
que amassa o fero touro das montanhas.
Soube aprender sozinho a usar a fala
e o pensamento mais veloz que o vento
e as leis que disciplinam as cidades,
e a proteger-se das nevascas gélidas,
duras de suportar a céu aberto,
e das adversas chuvas fustigantes;
ocorrem-lhe recursos para tudo
e nada o surpreende sem amparo;
somente contra a morte chamará
em vão por um socorro, embora saiba
fugir até de males intratáveis.
Sutil de certo modo na inventiva
além do que seria de esperar,
e na argúcia, que o desvia às vezes
para a maldade, às vezes para o bem,
se é reverente às leis de sua terra

e segue sempre os rumos da justiça
 jurada pelos deuses ele eleva
 à máxima grandeza a sua pátria.
 Nem pátria tem aquele que, ao contrário,
 adere temerariamente ao mal;
 jamais quem age assim seja acolhido
 em minha casa e pense igual a mim!
 (SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 385-425).

Entretanto, o conteúdo do seu canto, pode levar ao entendimento de estar sendo dirigido tanto para Polinices quanto para Creonte. Um que chegou a morte, e fora proscrito por buscar seus direitos por caminhos que ultrajaram a terra dos seus antepassados; o outro, que para manter o *status quo*, justificado na preservação do bem público, não se limitava impor sua autoridade, mesmo quando também desrespeitava a tradição dos seus antepassados.

Creonte, como homem da *pólis*, dera sentido ao rito fúnebre, no caso de Etéocles, apenas como uma homenagem ao cadáver pelos bons serviços prestados a sociedade, enquanto a negação dessa homenagem a Polinices era, em seu entendimento, a punição de um traidor, além do que tal atitude serviria de exemplo para qualquer outro insurreto que tentasse contra o poder instaurado.

Essa decisão colocava Creonte em uma situação de dificuldade, afinal, Polinices era *philia*²¹ (da família), que por ter essa condição, não poderia ter seu direito negado por um parente consanguíneo. Mas nem mesmo isso dissuadiu Creonte de sua decisão, buscando justificá-la na *philia* conquistada à custa do exercício de sua cidadania em prol da cidade e não por um direito garantido por nascimento.

Coordenadas a esse respeito apresenta Alexander Moseley:

Em contraposição ao desejoso e apaixonado anseio do *eros*, *philia* implica em um carinho e apreciação pelo outro. Para os gregos, tal termo não incorporava unicamente amizade, mas, também, lealdade para com a família e sua cidade, trabalho, ou discípulo/mestre (MOSELEY, 2010, p.15-16).

A autoridade e severidade apresentada por Creonte em sua vida pública, referendada na *philia* por mérito, pressupõem conduta semelhante em relação a seus familiares, conforme expressou no diálogo estabelecido com o filho, não

²¹ Amizade.

deixando se curvar diante da sua dor que suplicava-lhe em favor da noiva condenada.

HÊMÓN

Os deuses, pai, implantam no homem a razão
o bem maior de todos. Se falaste certo
acerca dessas coisas, não posso dizer
(jamais em minha vida eu seja capaz disso!).
Mas outros também podem ter boas idéias.
É meu dever notar por ti, naturalmente,
tudo que os outros dizem, fazem e censuram,
pois o teu cenho inspirador de medo impede
os homens simples de pronunciar palavras
que firam teus ouvidos. Eu, porém, na sombra,
ouço o murmúrio, escuto as queixas da cidade
por causa dessa moça: “Nenhuma mulher”,
comentam, “mereceu jamais menos que ela
“essa condenação — nenhuma, em tempo algum,
“terá por feitos tão gloriosos quanto os dela
“sofrido morte mais ignóbil; ela que,
“quando em sangrento embate seu irmão morreu
“não o deixou sem sepultura, para pasto
“de carniceiros cães e aves de rapina,
“não merece, ao contrário, um áureo galardão?”
Este é o rumor obscuro ouvido pelas ruas.
Com relação a mim, meu pai, nenhum dos bens
é mais precioso que a tua satisfação.
Existiria para os filhos ornamento
mais enobrecedor que a fama gloriosa
de um pai feliz, ou para um pai a de seus filhos?
Não tenhas, pois, um sentimento só, nem penses
que só tua palavra e mais nenhuma outra
é certa, pois se um homem julga que só ele
é ponderado e sem rival no pensamento
e nas palavras, em seu íntimo é um fútil.
Não há vergonha alguma, mesmo sendo sábio,
em aprender cada vez mais, sem presunções.
Não vês, ao lado das torrentes engrossadas
pelas tormentas, como as árvores flexíveis
salvam-se inteiras, e as que não podem dobrar-se
são arrancadas com a raiz? Da mesma forma,
aquele que mantém as cordas do velame
sempre esticadas, sem às vezes afrouxá-las,
faz emborcar a nau e finaliza a viagem
com a quilha para cima. Exorto-te: recua
em tua ira e deixa-te mudar! E se eu,
embora jovem, posso dar-te opiniões,
afirmo já saturados de toda a ciência,
mas, se não é assim, devemos aprender
com qualquer um que fale para nosso bem
(SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 780-820).

Sendo assim, Creonte, além de não conceder a indulgência à sobrinha desqualifica o sentimento que seu filho nutre por ela, ao ponto de considerá-lo um “escravo” de uma mulher tida por ele como a pior das criaturas.

HÊMOM
 Tu mesmo o desrespeitas ultrajando os deuses.
 CREONTE
 Caráter sórdido, submisso a uma mulher!
 HÊMOM
 Não me verás submisso diante de baixezas!
 CREONTE
 A tua fala toda, ao menos, é por ela!
 HÊMOM
 Por ti, por mim e pelos deuses dos finados!
 CREONTE
 Jamais te casarás com ela ainda viva!
 HÊMOM
 Pois ela morrerá levando alguém na morte!
 CREONTE
 O atrevimento leva-te a tais ameaças?
 HÊMOM
 É atrevimento refutar idéias vãs?
 (SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 845-850).

A respeito da presença quase que majoritariamente feminina em algumas peças, Griffin (1998) coloca que, sendo as mulheres não consideradas cidadãs na sociedade grega, elas se tornaram, pode-se assim dizer, um elemento de expiação das próprias fraquezas masculinas que os homens do público poderiam purificar.

Em outras palavras, o autor aponta para o fato de que as imperfeições trágicas, a exemplo de *Antígona*, funcionavam para chamar a atenção dos homens no sentido de precavê-los, caso pensassem em incorrer nos mesmos erros que aquele ser socialmente inferior incorrera na peça.

Essa discussão de Griffin permite compreender a mulher grega colocada a margem, concebida como ardilosa, passível de provocar a queda de um homem, Creonte — caso tivesse o rei sucumbido a seus apelos e, por extensão, a queda da própria sociedade na qual, mesmo que indiretamente, atuava.

Nessa linha de raciocínio, novamente Sófocles põe em destaque a contradição de seu antagonista, o pretendido por ele é mostrar que o caráter de

sua ação era em favor da cidade, em detrimento dos seus interesses pessoais, pois o interesse público era o ordenador geral das suas ações. No entanto, o comportamento e a fala de Creonte demonstra o ressentimento daquele que tem sua autoridade desconsiderada, o que atinge a sua dimensão pessoal, agravando ainda mais o desrespeito de uma mulher.

CREONTE
 Chorando aprenderás que vão é o teu saber!
 HÊMOM
 Queres falar apenas, sem ouvir respostas?
 CREONTE
 Não tagareles tanto, escravo de mulher!
 HÊMOM
 Não fosses tu meu pai, dir-te-ia um insensato!
 CREONTE
 Isto é verdade? Pelos céus, fica sabendo:
 essas censuras torpes não te alegrarão!
 (*Dirigindo-se a um servo.*)
 Vai já buscar essa insuportável
 para que morra logo ao lado de seu noivo
 aqui presente, diante de seus próprios olhos!
 (SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 855-865).

Sófocles atribui incoerência na fala creontina em relação ao a sua postura de homem de Estado que se diz velar pelo bem público, pela cidade, mas quando sente a dor pela tragédia que se abatera sobre sua família. Com isso, o dramata desconstroi a argumentação de seu personagem, quando a sua esfera familiar é abalada pelo quadro trágico por ele criado (ADKINS, 1996).

Nessa feita, a dimensão pública tão prezada por Creonte cai por terra em função de seu interesse pessoal, fazendo que sua cidadania, a sua disposição a lutar pelo interesse público acima de qualquer outra coisa, se esvazie quando as dificuldades chegam a sua casa.

Em suma, toda a autoridade e severidade demonstrada por Creonte em relação a sua vida pública e privada se esvai ao defrontar-se com a tragédia que provocou em sua família ao ser informado pelo mensageiro sobre a morte de Hêmon.

Que pese a sua condição de pai e sua sensibilidade diante da tragédia que lhe abate, pela postura que assumia até então, o esperado, ainda que abalado, era que Creonte se mantivesse firme em suas intransigências de homem de

Estado que acreditava estar acima de todas as forças em sociedade. Entrementes, a sua certeza foi surpreendida por um lampejo de racionalidade ao perceber que suas atitudes não foram capitaneadas pela mediania, mas, sim, pela *hýbris*, que lhe atribuiu o poder ilimitado da condição de governante.

O que Sófocles procura mostrar é que Creonte é um homem representativo do período de transição por que passava a sociedade grega. Enfim, um homem que tinha como característica as incertezas, o sofrimento, as dores e as contradições próprias daqueles tempos.

Sófocles expressa em Creonte o poder democrático se impondo a todo custo. Para tanto, o discurso de louvor do rei em *Antígona* aparece como um aviso, uma defesa pública de que nada pode aplacar o que está instituído pelas mãos do homem que governa, que rege com o devido pulso firme os rumos de uma cidade.

E é a essa postura que *Antígona* se revolta, a certeza inquebrantável que o rei coloca nas mãos humanas, um desrespeito franco aos deuses na perspectiva da princesa.

Para o rei, o bom governo precisava de homens disciplinados, ensinados a obedecer as leis, a pensar em um todo e buscar o bem desse todo, de modo a ter que conter seus arroubos íntimos, respeitar os limites impostos pelo sistema que, segundo o tirano, nada mais faria do que garantir a felicidade daqueles a quem devia lealdade: os cidadãos (FINLEY, 1966, p.5).

Antígona e Creonte aparentemente defendem ideias políticas completamente opostas. Entretanto, tanto para a princesa quanto para o rei há um certo tom de ironia sofocliana que precisam ser levados em consideração.

Por um lado, porque *Antígona*, apesar de não declarar isso em momento algum em cena, parece reconhecer que os novos tempos em sua sociedade requisitavam uma posição de seus cidadãos.

Para isso, a própria personagem de Sófocles assume uma postura de defesa, talvez nunca tomada caso seu irmão tivesse sido sepultado. *Antígona* luta, busca, faz com que os seus direitos, ainda que direitos religiosos da tradição, sejam respeitados. Por isso, sua luta constante em agir em favor da memória do irmão.

O que está implícito em seu ato é a tomada de postura cidadina que se fazia necessária para aquele momento; o que acontece é que a princesa, ironicamente, luta pelo viés reverso, buscando na sua tradição a justificação da sua piedade e comportamento.

Por outro lado, Creonte, também de forma implícita, há um reconhecimento de que, apesar da desobediência de Antígona, o rei reconhece a justificação do ato dela: a piedade familiar, a luta pelo outro e, principalmente, a luta ferrenha em defesa de um todo maior: a religião patriarcal. O rei, embora contrariado, também compartilha de uma defesa, a defesa do Estado.

Em suma, ambas as personagens encerram em si dois ideários: o novo e o velho, contudo, Sófocles as elaborou no sentido de rivalizá-las em polos opostos para, dessa forma, mostrar a inutilidade de uma luta descabida contra o Estado, e a ineficácia de uma lei autoritária que, no caso de Creonte, só serviu para destruir sua família (FINLEY, 1966, p. 10).

Ao expor esse quadro em sua peça, Sófocles encontra na dor trágica um sentido formativo, posto que a dor ser imanente do seu tempo, e que a superação desse quadro passava pela busca de uma mediania, um equilíbrio próprio que busca na reflexão um referencial para o bem viver, ao que parece, não ser o ordenador geral das personagens centrais.

Sófocles se utilizou do mito para colocar um ideário de sociedade em discussão. Procurou em sua arte representar, não por meio de ideias filosóficas como Platão explicou, seu tempo e, particularmente, o modo com que o homem de então se relacionava consigo mesmo e com os outros, em suas decisões morais, éticas e políticas, quanto na maneira com que conduzia a sua vida, desvinculando-se paulatinamente da influência dos oráculos e buscando, cada vez mais, uma emancipação da mente, num processo de auto-conhecimento.

Seus personagens, nesse sentido, simbolizavam esse auto-conhecimento processual que ganhava corpo para o homem daquele tempo, cada vez mais próximo do que Platão considerou uma libertação mental.

Sófocles, na ótica hegeliana, estabelece limites a seus personagens que estão colocados nas tramas unicamente para não serem respeitados. É a visão de um homem em plena busca pela transformação do seu real, mesmo que tal mudança lhe traga indesejáveis consequências (HEGEL, 1993).

É necessariamente essa experiência de choque com uma força maior que na tragédia, acaba por identificar o protagonista com o público. O herói, assim, segue para a aniquilação de suas contradições. Esse mergulho na contradição inerente à existência humana acaba, segundo Hegel (1993), por oferecer a possibilidade de uma libertação, uma experiência única de vida. Uma experiência incomparável e significativa para os membros da *pólis*, que deveriam viver nela e para ela, excluindo sua individualidade. Os indivíduos se enxergam como universais, todavia, ao mesmo tempo, acabam por se alienar de sua sociedade.

O herói grego, que age, se vê enfrentando uma situação ambivalente. Há um caminho traçado a perseguir, conhecido e, por que não, seguro; e há um caminho desconhecido, cujas sendas poderão leva-lo a enfrentar o desconhecido. Isto posto, a tragédia grega, para Hegel, marca um abalo da substância que compõe o homem, uma vez que, ao agir em sociedade e diante das forças adversas do destino, o homem ético desvenda o mundo e o próprio destino. Partindo para um processo de interiorização, o espírito pode mergulhar nos resquícios de lembrança/memória de modo a conquistar a sua consciência de si mesmo. O que se entende, nesse sentido, é o aspecto fenomenológico da contradição/dialética do Ser, e esse aspecto se constitui em história.

Sófocles dominava a arte do teatro e todas essas potencialidades de discussão/reflexão. E foi imbuído desta habilidade que representou personagens que incitassem dor e pena, conforme fica explícito em muitos de seus principais enredos. A obra sofocliana goza de vasto reconhecimento e prestígio até os dias de hoje. De sua produção prolífica, destacam-se as principais peças que sobreviveram ao tempo e são hoje reconhecidas pela crítica literária.

O período dos séculos VIII e VII a.C. e sua antiga maneira de organização da vida em comunidade, respaldada na religião patriarcal, deixou de responder as demandas/exigências das comunidades gentílicas gregas.

O poder que estava todo concentrado nas mãos do patriarca não conseguia garantir mais a submissão dos integrantes do *génos*, obedecendo suas ordens e comandos. Acrescente-se a isso que a vida de subsistência na agricultura familiar não conseguia mais garantir todas as exigências da comunidade, fato este que levou o homem a buscar novas maneiras de sobrevivência, como as trocas de produtos com membros de outras comunidades. Foi o início do comércio grego.

Ainda que a transição do *génos* para a *pólis* não tenha se dado de maneira abrupta, as mudanças oriundas dessa transição foram, de certa forma, traumáticas para o homem. O seu modo de vida, outrora sustentado na estrutura da família, o impeliu a buscar outra forma de se organizar em sociedade, o que o levou a pensar na cidade como forma de aliviar esse problema.

Com a cidade, houve uma mudança na forma de se conduzir a vida. O poder do patriarca teve diminuído sua influência na direção da comunidade. Para além dessa perda de prestígio, a religião doméstica deixou de ser o orientador geral da vida grega, com seus ritos e celebrações.

Houve, então, a substituição de antigos hábitos/tradições da religião familiar para a religião da cidade, das leis domésticas pelas leis que foram pensadas com o intuito de garantir a imposição de uma ordem social que garantisse as novas e diferenciadas relações político-comerciais que fariam parte da então inédita forma de organização grega: a Cidade-Estado. Esta seria orientada pela democracia, filosofia e a racionalidade. Entretanto, a mudança acabou por promover um conflito para o homem, uma vez que ceder espaço ao “novo/desconhecido” trouxe à luz contradições para uma sociedade em plena transição.

Tais contradições tiveram um tempo longo para serem vencidas por gerações seguintes, ou que, de certa forma, buscaram formas e meios de superá-

las. Destarte, o cenário da *pólis* ainda guardava resquícios das antigas tradições, da velha ordem; vestígios estes que refletiam ainda na forma de agir, de pensar e de portar-se frente ao mundo e ao outro.

Essa sociedade que não se encontrava totalmente liberada da sua herança patriarcal passou por um processo de adaptação para se ajustarem à nova estrutura de sociedade. Exemplo dessa adaptação pode ser encontrado no fato de que a religião, do período clássico, perder um pouco da importância e prestígio que desfrutava no *gênos*. Por se tratar de uma sociedade que se fundamentava na reflexão e nas discussões políticas, o aspecto religioso tão caro aos gregos acabou sendo reutilizado para servir como mais uma forma de se manter a ordem social.

Importa lembrar que a religião foi tomada por legisladores e administradores da Cidade-Estado como um instrumento para manter os cidadãos unidos em um culto da cidade.

Por isso, a religiosidade passou a ser um dever mais cívico do que propriamente religioso. Importa aqui destacar que a própria construção dos templos da época refletiam essa religiosidade cívica, o que fazia com que cada cidadão se comprometesse a participar das festividades públicas que a *pólis* promovia em tributo a seus deuses. O que pode explicar essa não dependência é o fato de que, por terem na filosofia e na discussão política a base da organização daquela sociedade, o grego foi estimulado a pensar em diferenciadas maneiras, revendo o seu lugar no mundo, o quanto poderia fazer por si mesmo e, também, cresceu novos contornos a sua visão de mundo.

A estrutura da *pólis* foi uma possibilitadora para o homem grego de se desprender das antigas tradições e costumes gentílicos. No entanto, para que o homem fosse totalmente enquadrado nessa nova organização social, os dirigentes da cidade buscaram meios para efetivarem a ordem que se instaurava, tais como os códigos de “leis escritas”, a instituição das tribunas e assembleias. Para além desses recursos, o teatro foi utilizado como uma tentativa de resolver o conflito vivenciado pelo homem naquele momento de transição e contradições.

Partindo ainda de um resquício da velha ordem (o mito), o teatro grego foi tido como pedra angular para a formação de novos conceitos e orientações para a Cidade-Estado. Os legisladores e administradores não somente se encarregaram

de tornar oficial a festa ao deus Dionísio, mas, também, foram patrocinadores dos poetas que precisavam se manter para comporem suas peças e encená-las.

Assim, foi nos espetáculos cênicos financiados pelo Estado que o homem do período clássico foi deparado com seres fictícios e enredos míticos que buscavam representar os conflitos inerentes a vida humana, em particular, a vida na cidade. Foi, então, mediante os espetáculos do teatro que os dramatas expunham ao homem daquele tempo as dores, mazelas, sofrimentos que eram resultantes das transformações econômicas, políticas e sociais que a todos afetava.

As tragédias, encenadas no palco da cidade, pode-se assim inferir, possuíam um caráter pedagógico, pois buscavam, por este viés educativo, auxiliar na formação dos cidadãos da *pólis*.

Apesar de tal preocupação com a formação do homem, o teatro, servindo aos setores dominantes da sociedade que o patrocinava, acabou por mostrar com suas personagens algumas das virtudes tidas como modelares e essenciais para ser um bom cidadão naquele cenário cívico. Essas virtudes – honestidade, honradez, bravura, sabedoria – entendidas como qualidades/atributos elevados acabaram por refletir na manutenção e organização da cidade.

Nesse sentido de formação de um homem exemplar, a obra de Sófocles também cooperou. O dramata procurou ilustrar, com suas personagens, qual seria o homem ideal a atender as necessidades da sociedade do seu tempo.

Os enredos sofoclianos dispunham de homens e mulheres com características moralizantes que se preocupavam com a formação humana, posto que tentavam chamar a atenção para a necessidade que suas personagens tinham de buscar as virtudes modelares/elevadas; essa era, de certa maneira, uma tentativa de se garantir a orientação/manutenção do ordenamento social de uma sociedade em conflito. Paralelamente a isso, Sófocles mostrava qual seria os castigos e infortúnios que aqueles que cometiam erros e vícios de conduta poderiam incorrer, numa alusão aos cidadãos que não se coadunassem com o sistema vigente.

A tragédia sofocliana pôde, nesse sentido, orientar o homem de modo a formá-lo para se adequar aos novos tempos, fato de grande interesse para quem patrocinava suas peças. Para cumprir esse fim, a tragédia de Sófocles se utilizou

do poder emocional que as peças exerciam sobre o público, buscando, com isso, sensibilizá-los e moldá-los.

Ao discutir as crises vividas pela sociedade grega, a tragédia de Sófocles teve por preocupação orientar e situar o cidadão no processo confuso e complexo de mudanças. A tragédia, em razão da força dramática que lhe dá características distintas das dos demais gêneros literários, tornou-se instrumento por excelência para se representar e discutir esse processo e, em consequência, refletir sobre o homem requisitado pela ordem social que se implantava.

Mesmo que não se possa precisamente afirmar que as tragédias foram escritas com finalidade formadora para o seu público, pois o propósito era o de serem elas obras de arte com finalidade cênica, deve-se considerar que essa condição não dispensou seus enredos de estar em sintonia com os interesses da *pólis*, de discutir um modelo de homem para aquele contexto histórico.

Importante aqui é destacar o fato de que, dentre outros aspectos culturais, políticos e sociais, a Grécia continua se fazendo notória também em sua história educacional. Tal notoriedade se explica pela maneira com que a pedagogia helênica concebeu o educar/moldar do homem/cidadão.

Assim, por meio de suas personagens, o poeta assumia uma função social, qual seja: a de ser o educador dos homens livres, que, nesse momento, já reivindicavam papel mais ativo na vida em sociedade. Isto era um fragante indicativo de que o mundo grego passava por transformações tão profundas que resultariam em um novo tempo para a Grécia.

A obra de Sófocles ganha, assim, relevância para a História da Educação no sentido de que nela é possível apontar o processo transformador por que passou a Grécia e, principalmente, por neste processo haver a necessidade de se pensar na educação de um homem voltada para as necessidades da sociedade, pondo em destaque virtudes e posicionamentos a serem buscados e aperfeiçoados pelo homem que se pretendia ser cidadão ativo nos rumos de sua própria vida e, por extensão, da sociedade que fazia parte.

O drama sofocliano traz em seu bojo os movimentos da alma, alma do cidadão que sofria com as transformações de sua sociedade. Sófocles buscou na figura humana, com suas imperfeições e contradições, potencializar a discussão e apontar um caminho para o homem em transição. O perfil humano elaborado por

Sófocles em sua peça corresponde a esse novo homem que lutava pela sua representatividade social, que tinha na vida pública ativa seu ideal de vida.

Dessa maneira e com essa postura, o homem grego delineado por Sófocles compreendia, pode-se assim pensar, o que era fundamental para se buscar para o bom ordenamento da sociedade. As personagens do palco sofocliano não eram seres imaginários aquém da realidade grega, pelo contrário, apresentavam-se como verdadeiros espelhos do que o homem era e precisava.

É dessa forma que o poeta cumpre o seu papel de educador do homem livre. Como parte integrante daquela sociedade e artista da palavra, Sófocles pôde não somente viver a experiência da mudança e do conflito inerente a ela, mas, também, expor em sua arte o seu posicionamento no sentido do homem começar a assumir a sua historicidade.

Essa dinâmica ainda permite a conclusão de que a educação se apresenta como algo multifacetado, que ultrapassa os bancos escolares e ocorre de formas diferenciadas, no caso aqui, por meio da arte trágica. Para além do mero entretenimento, a poética sofocliana encaminhava discussões, repensar valores, colocava em tela um estado de coisas conflituoso para o seu público e, assim, potencializava tomadas de posição por parte do homem grego.

A expressividade de Sófocles neste exercício de pôr em seu palco os dramas de seus personagens dando a eles direcionamentos que garantem-lhe espaço de destaque na História da Educação na Antiguidade. Situando-o também na gênese da tradição pedagógica ocidental, herança da cultura grega. A sua inserção na esfera educacional sugere um pensar da possibilidade de suas contribuições para o homem contemporâneo, na medida em que ele faz parte do processo formativo do homem helênico de seu período. Reforça essa linha de raciocínio a presença de conteúdos dessa educação nos currículos dos cursos voltados para a formação pedagógica, uma vez que se pode situar o poeta nos pensares relativos à educação.

Ainda que a educação, na atualidade, se desenvolva e seja privilegiada na esfera escolar, num ambiente sistematizado, com regras e disciplinas, não se pode desconsiderar o caráter informal que a educação assumiu na Grécia, no caso específico, na dramaturgia sofocliana, visto ter cumprido o papel que lhe fora

destinado. Isso evidencia a complexidade desse processo, que pode se manifestar de maneiras não-previstas e criativas, a exemplo das artísticas.

Isto posto, entender a sociedade grega quando da produção trágica sofocliana é o primeiro passo para a compreensão da educação por meio da arte cênica de Sófocles.

Portanto, o estudo das tragédias de Sófocles pode proporcionar um meio de refletirmos a educação de nossos dias, conforme atesta a preocupação do seu estudo na atualidade, assim como a sua presença entre os conteúdos das disciplinas específicas que constituem as grades curriculares que fundamentam outras disciplinas da área para a formação de professores.

FONTE

SÓFOCLES. Antígona. IN: . Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ADKINS, S.M. **Sophocles the playwright**. Toronto: Blue Print, 1996.
- ANDERY, Maria Amália Pie Abib e outros. **Para compreender a ciência**. São Paulo: Educ, 1996.
- ANDERSON, Greg. **The Athenian Experiment: Building an Imagined Political Community in Ancient Attica, 508-490 B.C.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre. Globo, 1966.
- ARNOTT, P.D. **Public and Performance in the Greek Theatre**. London: Cambridge Press, 1989.
- AULT, B.A. **Ancient Greek Houses and Households: Chronological, Regional, and Social Diversity**. Philadelphia: Journal of Attic Studies, 2005.
- AUSTIN, M.M. **The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest**. Cambridge: Cambridge Press, 1981.
- BAIN, David. **Audience address in Greek Tragedy**. The Classical Quarterly. Cambridge University Press, 1975, p. 13-25.
- BENNET, S. **Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception**. Second Edition. New York: Yorkish Press, 1997.
- BONNARD, André. **Civilização grega: de Antígona a Sócrates**. Trad. José Saramago. Lisboa: Estudios Cor, 1968. v. II.
- BORGERS, O. **Religious Citizenship in Classical Athens**. Bulletin antieke Beschaving 83: p.73-97.
- BOWRA, C.M. **Historia de la literatura griega**. Trad. Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 6 ed. Petrópolis: vozes, 1985.
- BUSHNELL, Rebecca. **A Companion to Tragedy**. Oxford England: Blackwell, 2005.
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- CAMPBELL, Paral. London: Cambridge Press, 1990.

- CARTER, L.B. **The Quiet Athenian**. England: Oxford University Press, 1986.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.
- CAVANAGH, W. **Continuity and Change in a Greek rural landscape**. The Laconia Survey. London: Cambridge Press, 1996.
- CONNOR, W.R. **City Dionysia and Athenian Democracy**. *Classica et Medievalia* 40: p.7-32, 1989.
- COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma**. Trad. Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. São Paulo: HUMES, 1975.
- FERREIRA, José Ribeiro. **A Grécia antiga: Sociedade e política**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- FINLEY, J.H. **Politics and early tragedy**. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1966, Harvard University Press p. 1-13.
- FRANCISCATO, Cristina Rodrigues. **Hýbris e Sophrosýne: transgressões e justa medida entre os gregos**. São Paulo: USP, 2004. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br>. Acesso em: 09/02/2013.
- FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2004.
- GALLANT, T.W. **Risk and Survival in Ancient Greece**. England: Cambridge Press, 1991.
- GALINO, M. A. **Historia de la educación**. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- GARVIE, A.F. **The Plays of Sophocles**. London: Bristol Classical Press, 2005.
- GILL, Christopher. **Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy**. England: Oxford University Press, 1996.
- GLOTZ, Gustave. **A cidade grega**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1988.
- GOLDHILL, Simon. **Reading Greek Tragedy**. England: Cambridge University Press, 1986.
- GRIFFIN, Jasper. **The Social Function of Attic Tragedy**. *Classical Quarterly* 48: 1998, p.39-61.
- GRIMAL, Pierre. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- HANSEN, Mogens Herman. **Pólis, an introduction to the ancient Greek City-State**. England: Oxford University Press, 2006.
- HAVELOCK, Eric A. **A Revolução da Escrita na Grécia e suas conseqüências**. São Paulo: UNESP, 1982.
- HEGEL, G.W.F. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HESTER, David. **Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone***. Mnemosyne 24: 1971, p.11-59.
- HOPKINS, K. Introduction. In: GARNSEY, K. Hopkins and C.R. Whittaker (eds.). **Trade in the Ancient Economy**. London: Blue Print, 1983, p.ix-xxv.
- JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Parreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JARDÉ, Auguste. **A Grécia Antiga e a vida grega**. Trad. Gilda Maria Reali Starzynsky. São Paulo: EPU, 1977.
- KOSMA, Maria. *Herod Atticus Odeon*. The Hellenic Ministry of Culture Website.
- KURY, Mário Gama. Introdução. In: SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Trad. Mario da Gama Kury. 9 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LARA, Tiago Adão. **A filosofia nas suas origens gregas**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989.
- LEGON, R. Megara: **The Political History of a Greek City-State to 336 B.C.** New York: Ithaca, 1981.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MALKIN, I. **Religion and Colonization in Ancient Greece**. Leiden: 1987.
- MARROU, Henri-Irénée. **História da educação na Antiguidade**. 4 ed. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária Ltda, 1975.
- MEIGGS, R. **The Athenian Empire**. Oxford: Oxford Press, 1972.
- MORGAN, C. **The Origins of Pan-Hellenism**. London: Cambridge Press, 1993, p.18-44.
- MORRIS, I. **The Use and Abuse of Homer**. Classical Antiquity, 5: 1986, p.81-138.
- MOSELEY, Alexander. **Philosophy of love: an overview**. A Peer-reviewed Academic Resource, United Kingdom, 2010.
- MOSSÉ, Claude. Trad. João Batista da

Costa. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

NAGEL, Lizia Helena. **Dançando com os Textos Gregos: a intimidade da literatura com a educação**. Maringá: EDUEM, 2006.

NALLI, Marcos Alexandre Gomes. **A tragédia com arte política: Antígona e Sófocles**: Londrina: Boletim/Centro de Letras; Ciências Humanas da Universidade de Londrina, 1980, V.1, p. 17-30.

OPSOPAUS, John. **The Parts of the Soul. A Greek System of Chakras**. Michigan State University: Michigan Press, 1994.

PEREIRA MELO, José Joaquim. FERNANDES GOMES, Renan Willian. **A dramaturgia sofocliana e seus aspectos formativos**. Revista da Faculdade de Educação (Universidade do Estado de Mato Grosso), v. 1, p. 133-148, 2012.

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.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Sapienza, 2005.

PORTER, John. **The Archaic Age and the Rise of the Pólis**. University of Saskatchewan, S/D. Disponível em: <http://homepage.usask.ca>. Acesso em: 08/03/2013.

RAMOS, Márcia Elisa Teté. **Discussão sobre a perspectiva educacional grega: séculos V e IV a. C.** Maringá, 1995. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá.

ROBERT, F. **A literatura grega**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROCHA, Alessandro Santos da. **A formação do homem grego na perspectiva da Trilogia Tebana de Sófocles**. Maringá: 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá.

ROMILLY, Jacqueline. **Fundamentos de Literatura Grega**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

ROSELLI, David Kawalko. **The Theater of the People. Spectators and Society** Austin: University of Texas Press, 2011.

ROSSI, Ednéia R. **Tragédia: da morte do homem coletivo ao nascimento do homem privado**. Maringá, 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá.

ROSTOVTZEFF, Michael. **História da Grécia**. 3 ed. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In. VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego**. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, 1994, p. 173-198.

SCODEL, Ruth. **An introduction to Greek Tragedy**. England: Cambridge University Press, 2010.

SOURVINOU-INWOOD, C. **What is Polis Religion?** England: Oxford Press, 1990.

SOUZA, Paulo Rogério de. **O ideal de homem e de sociedade na obra de Sófocles**. Maringá: 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá.

STANLEY, A.S. **Early Theater Structures in Ancient Greece: A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 338 B.C.** Phd Dissertation, University of California, Berkeley, 1971.

STEARNS, K. **The Times They Are A' Changing: Developments in Fifth-Century Funerary Sculpture**. Liverpool: Studies in the History and Society of Greece, p.25-80.

TAPLIN, O.; CONNOR, W.R. **The new politicians of fifth-century Athens**. Princeton: N.J, 1971.

TYRREL, Blake. **The Suda's life of Sophocles**. Michigan State University, S/D. Disponível em: <http://www.scholar.lib.vt.edu>. Acesso em: 17/11/2012.

VEGETTI, Mario. O homem e os deuses. In. VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego**. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, 1994, p. 229-254.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Edusp, 2002a.

_____. . Trad: Cristina Murachco. 2ed. São Paulo: Edusp, 2002b.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. **Sophocles an interpretation.** England: Cambridge University Press, 1980.

ZEITLIN, F. **Thebes:** Chicago:
University of Chicago Press, 1990.

FONTE

Trilogia Tebana

REFERÊNCIAS

Dicionário de filosofia.

Sophocles the playwright.

Para compreender a ciência.

**The Athenian Experiment: Building an Imagined Political
Community in Ancient Attica, 508-490 B.C.**

Poética

Public and Performance in the Greek Theatre.

**Ancient Greek Houses and Households: Chronological, Regional,
and Social Diversity.**

The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest.

Audience address in Greek Tragedy.

Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.

Civilização grega: de Antígona a Sócrates.

Religious Citizenship in Classical Athens.

Historia de la literatura griega.

Teatro Grego: tragédia e comédia.

A Companion to Tragedy.

Mito e mitologia.

Sophocles in depth.

The Quiet Athenian.

História da literatura ocidental.

Continuity and Change in a Greek rural landscape.

City Dionysia and Athenian Democracy.

A tragédia:

A cidade antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma.

A Grécia antiga: Sociedade e política.

Politics and early tragedy.

o limite entre a ordem e a desordem: transgressões e justa medida entre os gregos.

Grécia e Roma.

Risk and Survival in Ancient Greece.

Historia de la educación.

The Plays of Sophocles.

Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy.

A cidade grega

Reading Greek Tragedy.

The Social Function of Attic Tragedy.

A mitologia grega.

Pólis, an introduction to the ancient Greek City-State.

A Revolução da Escrita na Grécia e suas consequências.

Estética.

Sophocles the Unphilosophical: A Study in the

Trade in the Ancient Economy.

Paidéia: a formação do homem grego.

A Grécia Antiga e a vida grega

A Trilogia Tebana.

A filosofia nas suas origens gregas

The Political History of a Greek City-State to 336 B.C.

A tragédia grega

Religion and Colonization in Ancient Greece

História da educação na Antiguidade.

The Athenian Empire.

The Origins of Pan-Hellenism.

The Use and Abuse of Homer.

Philosophy of love: an overview.

Atenas: A história de uma democracia.

Dançando com os Textos Gregos: a intimidade da literatura com a educação.

A tragédia com arte política

The Parts of the Soul. A Greek System of Chakras.

A

dramaturgia sofocliana e seus aspectos formativos.

Estudos de história da cultura clássica.

Introducción al estudio de Grecia.

A república.

The Archaic Age and the Rise of the Pólis.

Discussão sobre a perspectiva educacional grega: séculos V e IV a. C.

A literatura grega.

A formação do homem grego na perspectiva da Trilogia Tebana de Sófocles.

Fundamentos de Literatura Grega.

The Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens.

Tragédia: da morte do homem coletivo ao nascimento do homem privado.

História da Grécia.



homem grego

An introduction to Greek Tragedy.

What is Polis Religion?

O ideal de homem e de sociedade na obra de Sófocles.

Early Theater Structures in Ancient Greece: A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 338 B.C.

The Times They Are A' Changing: Developments in Fifth-Century Funerary Sculpture.

The new politicians of fifth-century Athens.

The Suda's life of Sophocles.



homem grego

Mito e tragédia na Grécia

Antiga.

As origens do pensamento grego

Entre mito e política

Sophocles an interpretation.

Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama.