

O COMO E O QUÊ NO *ÉDIPO REI*, DE SÓFOCLES

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO

“O mito é o princípio e como que a alma da tragédia.”

(ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 35)*

A base temática da tragédia grega é o mito. O mito heróico imemorial, que já servira de assunto para os autores épicos.

Apesar de ter uma origem diversa — a celebração do deus Dioniso — a tragédia mergulhou muito cedo no caudal das antigas tradições helênicas. A princípio seria ela a representação das glórias de Dioniso, seu assunto mais próprio. A temática dionisíaca vai, porém, pouco a pouco, cedendo lugar a uma temática apolínea, o que teria gerado a conhecida observação de: “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” (nada para Dioniso).

De dionisíaca, a tragédia conservou a forma — o diálogo, e não só como “fôrma” exterior, mas também como forma interior —

* ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo, 1966.

expressa como dialogismo. A estrutura trágica inclui-se mesmo no que hoje se costuma tratar como *carnavalesco*: o carnaval era a própria festa do deus, em que o teatro — enquanto faz-de-conta, máscara, fantasia, ser-e-não-ser — brotou naturalmente. Naturalmente na medida em que, sendo representação, supõe esse jogo de duplos valores. Aquele que representa é ator e personagem (vai-se ao teatro para ver um grande ator viver uma grande personagem — são importantes, pois, os dois). Ou seja, é e não é a um só tempo. O princípio básico da filosofia aristotélica e, conseqüentemente, ocidental é estranho ao drama — o princípio de identidade de si consigo e alteridade de si com o outro. No teatro, tudo é e não é ao mesmo tempo. Essa é a mágica de Dioniso — a magia da máscara, anterior às filosofias racionais, mítica e mística ela própria.

No plano da forma interior, o jogo do ser e não-ser também se manifesta. É primorosa, na *Electra*, de Sófocles, a cena de reconhecimento dos dois irmãos. Orestes está morto e está vivo. Nunca mais virá e já veio. É causa de tristeza e de júbilo para Electra. Como ela própria afirma: “pela astúcia (invenção, imaginação, arte) foi morto, pela astúcia reviveu” (vv. 1228/29). Também no *Édipo Rei* chega o autor à máxima exploração desses recursos. Pela boca de Tirésias é colocado o problema essencial — o dialogismo trágico do ser e não-ser: “este dia te revelará o segredo de teu nasci-

cimento e de tua destruição”. O segredo de Édipo é mesmo essa faca de dois gumes, essa serpente de duas cabeças — nascimento e morte. Édipo não deixa de ser a mais acabada expressão do dialogismo, dentre todas as personagens que o drama grego colocou sobre a cena: filho e marido, pai e irmão, detetive e criminoso, herói e crápula, salvador da cidade e causa de sua desgraça — é a própria encarnação do ser e não-ser simultâneos. Podemos afirmar que o *Édipo Rei* é a máxima manifestação literária de estrutura dialógica, ambígua — por isso extremamente tensa, dramática — que nos deixaram os antigos.

O sentimento do trágico adviria justamente dessa tensão, obtida através do diálogo. Não se trata de uma narrativa, mas de partes dialogadas que se completam, se contrapõem, formando o mosaico da tragédia. O principal recurso, a nosso ver, para criar tal tensão, está em conter a ação no seu desenrolar. Uma história que se desenvolvesse monologicamente, tenderia a distender o espectador. Alguém que conta um caso, longe no tempo e no espaço, geralmente assume atitude despreocupada, justamente em virtude da distância, que permite um domínio completo sobre os fatos.¹ No teatro, pelo contrário, o ir e vir, o jogo contínuo de ação e contenção não permite ao espectador

1. Veja-se WEINRICH, Harald. *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*.

o repouso. A estrutura dialógica, enquanto significa proximidade e abertura, admitindo assim o inesperado, joga o espectador dentro da trama, fazendo com que *viva*, na incerteza das próprias personagens, os fatos *representados*. Tal incerteza se deve justamente à forma como se desenrola a ação — sem continuidade. O ritmo trágico seria justamente o ritmo descontínuo, dialógico, antitético. Quando tudo se enca-minha para uma solução (como ocorre diversas vezes no *Édipo Rei*), lança-se uma dúvida que desvia e *contém* a ação. Esclarecida essa, surge outra, e assim por diante. O que, num monólogo, poderia ser narrado num único parágrafo (um *Argumento*, por exemplo), no teatro se desenrola contraditoriamente — dialogicamente.

Como afirma Heráclito (um “filósofo trágico”, no entender de Nietzsche) que “o divergente consigo mesmo concorda”, assim também o drama se constrói com base em divergências, em lutas — os ἀγῶνες — constituindo a própria consecução da “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira”, a que se refere o mesmo filósofo.² Tal se obtém não pela eliminação do conflito, mas por sua exploração, levada às últimas conseqüências. Enquanto se opõem os contrários se constrói o universo dramático, num jogo intencional de tensão e distensão,

2. HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragments* (tradução de José Cavalcante de Souza) in *Os Pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo, Abril, 1973, p. 84.

3. Veja-se, por exemplo, SÁBATO MAGALDI, *Iniciação ao Teatro*.

como já observamos. Assim, no *Édipo Rei*, a cada fato novo que provoca distensão sobrevém outro, restabelecendo a tensão. Às vezes o jogo é simultâneo, como no episódio do mensageiro que, esclarecendo ser infundado o medo de Édipo, por não ser filho de quem pensa (eliminação da tensão), provoca tensão maior ainda, levando ao reconhecimento final de sua verdadeira identidade.

Sendo pois o diálogo a própria razão de ser do teatro, seu caráter dialógico se manifestará em diferentes níveis, desde o conteúdo até a forma, e não apenas no que diz respeito à forma literária, mas à própria maneira de realização, em que a tensão se estabelece no jogo de três componentes básicos: *autor, ator, público* ou *texto, representação, assistência*. Não entraremos em detalhes quanto a esses aspectos, por fugir do nosso objetivo e por serem tratados por diversos autores.³ Basta dizer aqui que, sem qualquer deles, não se realiza o teatro, sendo todos essenciais.

Trabalhar com um texto dramático supõe assim deixar de tomar o fenômeno em sua totalidade. Significa ficar apenas na potência — a capacidade de ser — sem atingir o ato — a realização de tal capacidade. Embora não se negue a possibilidade de se ler o texto dramático (já Aristóteles, na *Poética*, chamava a atenção para isso), esta não é sua maneira própria de realização. O drama é feito para ser representado

e o dramaturgo tem em mente esse objetivo, ao escrever.

Aqui gostaríamos de discutir a maneira como o texto do *Édipo Rei*, encenado, atingiria os espectadores gregos contemporâneos a ele. Em que se apoiaria o autor para despertar atenção e agradar. Se valeria mais a história contada — *o quê* — ou a forma como era contada — *o como*. Apesar das naturais dificuldades, decorrentes da mudança no ângulo da análise (geralmente se pretende estudar o texto, o autor ou a representação, quase nunca o *público*), cremos ser válida a discussão, ainda que não conduza definitivamente a uma última palavra. Basearemos o raciocínio, naturalmente, no texto, num trabalho de descobrir nele os indícios da intencionalidade do autor e de procurar determinar como tais recursos atingiriam o público. Apesar pois de partirmos do texto, que constitui o único dado realmente válido com que se pode contar ainda hoje, procuramos atingir e compreender o fenômeno em sua totalidade, na medida em que tal seja possível. Daí resulta o nível de complexidade com que nos deparamos, responsável pelas prováveis imperfeições.

O COMO E O QUÊ NO TEATRO GREGO

Uma pergunta tem sido várias vezes formulada: conheceria o público grego os entrecchos a serem representados no teatro? A discussão parece não ter uma solução absoluta, nem pode-

ria, se considerarmos que o teatro constituía um acontecimento de grande amplitude social, reunindo indivíduos de todas as classes e condições. Haveria, decerto, desde os grandes entendedores de mitologia até leigos e mesmo ignorantes no assunto. Não se pode considerar essa platéia como um bloco homogêneo, o que é óbvio.

Mas para que lado penderia a balança? Porque, de acordo com a tendência geral, escreveria o autor. Para um público no qual a maioria conhecesse a história contada, teria ele de descobrir novas formas de tensão e suspense, diferentes da comum, que consiste em guardar para o fim alguma grande revelação. Mais ainda: poderia ele emprestar uma carga de ambigüidade extremamente profunda a cada fala, de modo a permitir diversos entendimentos. Para os ignorantes do mito, não passaria a peça de uma história comum, com princípio, meio e fim surpreendente (a revelação da identidade de Édipo, por exemplo). Os entendidos, por sua vez, sentiriam a ironia amarga do destino, que joga com o homem, incapaz diante dele.

Aristóteles, na *Poética*, afirma que a maioria dos espectadores desconhecia os entrecchos representados. Em que pese a autoridade do filósofo, devemos levar em conta sua posteridade ao momento da tragédia clássica. Pois nada prova esse desconhecimento generalizado. Embora pudessem existir pessoas que ignorassem as narrativas míticas, o público deveria ter notícia pelo menos das mais afamadas, em suas linhas prin-

cipais. Poderíamos argumentar serem narrativas muito antigas, de heróis de um passado muito remoto. Suponhamos que houvesse pelo menos dois mil anos, entre a efabulação dessas histórias e a época dos grandes tragediógrafos. Seria tempo demasiadamente longo para a memória popular coletiva? Cremos que não. Hoje em dia, ou pelo menos até há alguns anos atrás, a maioria das pessoas, no ocidente cristão, conheceria as histórias de São Sebastião ou São Tarcísio, por exemplo, passadas há quase dois mil anos. Parece-nos que a situação não deixa de ser a mesma. Abstraindo as particularidades de cada caso, que não alteram nossa observação, teríamos, como entre nós esse cabedal de tradições heróico-cristãs, entre os gregos uma aluvião de tradições heróico-míticas.

Por outro lado, consideremos ainda que, caso o interesse de uma peça residisse no que se contava, não haveria razão para vários autores escreverem sobre o mesmo tema, em épocas relativamente próximas. Por que três *Electras*, se desde a de Ésquilo o público já conheceria o entredo? Que surpresas poderiam revelar ainda as peças de Sófocles e Eurípedes?

Conviria lembrar que ainda hoje há pessoas que assistem mais de uma vez a um mesmo espetáculo, por muito ter gostado ou para melhor apreciar os detalhes. Um filme de suspense, mesmo depois de conhecido o mistério, guarda certo interesse. Assim como, hoje, o público assiste de novo a uma fita tirada das histórias

de Agatha Christie, por exemplo, não poderia acontecer, na Grécia antiga, ao teatro, uma vez conhecido o enredo, pelos mesmos motivos? Decerto. Embora haja diferenças entre o fato observado nos nossos dias e na era clássica. No primeiro caso, temos a mesma história, de um mesmo autor, numa mesma representação. O assistente deseja presenciá-la uma segunda vez por razões diversas das que motivaram a primeira: de início a curiosidade quanto ao enredo; depois, a vontade de melhor observar os detalhes. Primeiro *o que* se vai contar; em seguida *como* se contou.

Ora, na Grécia, tínhamos a mesma história, pelo menos no que respeita às linhas gerais, mas de autores diversos e em representações diferentes. Logo, o interesse motivador inicial não é a história em si, mas *como* esses autores diferentes a teriam tratado. Por outro lado, não é normal que todos os freqüentadores de nossos cinemas assistam mais de uma vez a todos os filmes. Isso porque interessa em primeiro plano *o que* se conta. Tal não podia acontecer com relação ao teatro grego, uma vez que o público já teria conhecimento da maioria dos entrecchos. Esse conhecimento prévio tomado muitas vezes como mera hipótese, é fato comprovado em alguns casos — como no de *Electra*, já que temos, em poucos anos, três peças sobre o mesmo assunto.

Lembrando mais uma vez Aristóteles, cumpre anotar que existiram peças que modificavam

o mito. Segundo o estagirita, “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos” (IX, 53). Naturalmente o agradar independe do conhecimento prévio, pelo que é possível à tragédia atingir seus fins mesmo quando se afasta do mito. Mas tal não supõe nem justifica o desconhecimento generalizado, que o filósofo toma como dado evidente, baseando-se talvez — conforme já nos referimos e discutiremos adiante — em sua própria época, não na dos grandes tragediógrafos.

Prova disso é que os latinos, quando tomaram para si as formas da cultura grega, inclusive o teatro, buscaram no *Argumentum* um modo de compensar o desconhecimento, da parte do público, das tradições helênicas. É natural que o entrecho das peças não fosse conhecido pelos romanos. Embora assimilassem e adotassem a cultura grega, tinham suas próprias mitologias e tradições. A história a ser contada seria, assim, totalmente inédita. Ora, o *Argumentum*, colocado no princípio da peça e descrevendo, em linhas gerais, sua história, representava a própria destruição do suspense, como a dizer: *o que se vai passar é isso; agora observem como*. O argumento ao *Oedipus*, de Sêneca, destrói toda a possível surpresa com que o autor poderia jogar; narra, de forma claríssima, tudo o que se vai passar. Quem não

lhe conhecesse a história, conheceria a partir daí. Conhecendo-a, estaria apto a assistir a sua representação.

Teriam os romanos acrescentado às peças o *Argumentum* sem propósito? Não visaria tal procedimento a sanar o desconhecimento dos mitos helênicos de sua parte? Uma resposta ao problema tenderia a ser afirmativa, bem se vê.

Mas se tal procedimento era desnecessário entre os gregos, por que o usaram Eurípedes e Aristófanes? O primeiro ajunta uma *hypothesis* inclusive à *Electra*, já anos antes levada a cena por Êsquilo e Sófocles. A única explicação seria o fato de serem os dois primeiros de um período posterior, que corresponderia a uma desvalorização das tradições. Aristófanes investe, em *As Nuvens*, contra Sócrates — o marco da transição do sistema antigo (mítico) para o novo (racionalista e humano). Por outra parte, é sabido como Eurípedes se colocava numa atitude desrespeitosa em face dos deuses e mesmo de seus antecessores — Sófocles e sobretudo Êsquilo. Esses são indícios de que a época de Eurípedes e Aristófanes corresponde a um certo esquecimento das velhas tradições. O espaço entre esses dois e os anteriores é pequeno, sabemos, mas uma geração basta para esquecer. Voltando ao paralelo anteriormente traçado, consideremos quantos, entre os jovens de hoje, conhecerão a história de São Sebastião. Certamente bem poucos. No entanto, há vinte ou trinta anos atrás, seria difícil encontrar, no oci-

dente cristão, quem dela não tivesse sequer pequena notícia.

SÓFOCLES E O PERÍODO DE TRANSIÇÃO

Sófocles não deixa de ser um autor do período antigo ou, pelo menos, apresenta-se como mais preso a ele.

Para bem situar a divisão de épocas, adotemos a teoria spengleriana da História, em cuja terminologia podemos afirmar ser Sófocles o mais alto e último representante da *cultura grega*; em Eurípides teríamos já um autor do período de *civilização*. Examinemos de modo mais detido o problema.

Spengler admite que a história de cada povo se divide em duas etapas principais: uma primeira de florescimento, de juventude — chamada por ele de *cultura* — e uma seguinte de petrificação, de estagnação, de decadência, nomeada como *civilização*. Através de três pontos básicos se pode identificar uma e outra: o relacionamento do homem com o sobrenatural, o humano e o natural. No período de *cultura*, esse relacionamento é simples — tanto do homem com a divindade, quanto com os outros homens e a natureza. É o tempo da crença religiosa natural e doméstica, das relações sociais simples, da vida em harmonia com o meio. A *cultura* se desenvolveria até um apogeu, cristalizando-se então em *civilização*. A *civilização*, como decadência da *cultura*, repre-

senta uma complicação de relacionamento, nos três planos aludidos. Duvida-se do sobrenatural; entra-se em infundáveis atritos no plano social, provocando a criação de um sem número de leis e protocolos; estabelece-se também o conflito com o meio natural. Exemplificando, afirma o historiador que, no ocidente cristão, a Idade Média corresponderia à *cultura*, enquanto a Idade Moderna (do Renascimento até hoje) à *civilização*. Depois do apogeu da primeira, com a *Divina Comédia* e a *Suma Teológica*, nos campos literário e filosófico, inicia-se a segunda — com Descartes, Kant, etc. Nesse sentido, Spengler compara Descartes a Platão, Kant a Aristóteles; os sofistas com os enciclopedistas franceses; Alexandre Magno com Napoleão.

Parece-nos parcial considerar um ou outro período como de apogeu ou decadência, pois tal dependerá do ângulo do observador. Interessa-nos antes sublinhar a *mudança*, a sucessão — de uma era ligada à cultura ancestral, para outra de inovação. Quando afirmamos que Sófocles representaria o fim e o apogeu da *cultura* grega, foi nesse sentido. A dúvida de Eurípides já é própria da *civilização*. Se Aristófanes critica Sócrates, é por pertencerem os dois a *eras* diferentes: o primeiro à velha, o segundo à nova. A morte do pensador, devida a sua curiosidade em investigar e problematizar dogmas geralmente conhecidos e aceitos — o desejo de desvendar o que havia debaixo da terra e acima do céu — manifesta bem esse

choque de culturas. O homem que crê, como Êsquilo, não necessita de provas, nem exhibe tal curiosidade. Sócrates não deixa de ser, assim, o que duvida — e por isso morre, para que não se corrompam os jovens por meio de suas idéias. Contra ele investe Aristófanes, por ser um homem de mentalidade antiga (um homem do período de *cultura*): a moral de *As Nuvens* é que não se deve duvidar dos deuses. Encarados desse ângulo, os fatos manifestados ora no campo social e jurídico — a morte de Sócrates — ora sob roupagens literárias — como em *As Nuvens* ou na crítica ferina de Aristófanes contra Eurípides, ou deste contra os velhos Sófocles e Êsquilo — representam, na verdade, o choque de duas épocas diversas, de duas culturas diferentes, ou, conforme Spengler, da *cultura* versus a incipiente *civilização* grega.

Pertencendo, pois, a um período mais antigo, Sófocles não teria necessidade, como Eurípides, de ajuntar a suas peças uma *hypothesis*, pois seria natural que o povo tivesse conhecimento dos mitos, dos quais não duvidava. Essa mudança de eras seria também a responsável pela provável inexactidão de muitas das afirmações de Aristóteles, um homem do período novo, quando toma por base não a época anterior, mas a própria.

Considerando o exposto, não será descabido admitir que, por ocasião da apresentação do *Édipo Rei*, o público tivesse conhecimento do

entrecho. Cumpre, todavia, analisar o texto em si, a fim de observar nele as intenções do autor — para descobrir se se dirigia a um público previamente sabedor ou não, a quem interessaria, em primeiro plano, o *como* ou o *quê*, respectivamente.

O COMO E O QUE NO *ÉDIPO REI*

A ambigüidade seria a base principal do texto de Sófocles. Desde o princípio, lança o autor certos indícios que, para o espectador ciente da trama, são significativos. Não que o texto, tomado num nível externo ou superficial, não guarde interesse. Mas seu valor precípua está justamente neste jogo de vários níveis, só perceptível na medida em que se conheça previamente o mito.

Passemos pois a sua leitura, atentos ao duplo sentido.

1. *Os dois Édipos*

Logo na primeira fala, no Prólogo, Édipo se apresenta como “o célebre Édipo glorificado por todos”. A sentença permite uma leitura ao nível do texto (Édipo é celebrado e glorificado pelos tebanos por ter vencido a esfinge) e uma extrapolação (Édipo conhecido por *todos* — “*πᾶσι*” — em virtude de suas desventuras). Considerando que o protagonista se dirige aos tebanos (o coro), não deixaria de haver, da parte da platéia, a impressão de que se dirigia

também a ela. Sua fala principia com um vocativo plural — “ὦ τέκνα” (Ó filhos). Nessa pluralidade seria fácil, para o público, inserir-se. Não pode, pois, ser tida como impossível a segunda leitura. Ademais, se o autor quisesse evitar o duplo sentido, poderia ter usado não apenas o termo “πᾶσι” (por todos), mas alguma expressão mais específica, como ‘glorificado por todos os tebanos’, ‘por todos vós’ (dirigindo-se claramente ao coro), etc. Parece, entretanto, que quis ele manter, mais ainda, quis *criar* desde o início essa ambigüidade, opondo dois Édipos, dois tempos:

TEMPO	APARÊNCIA	CARACTERÍSTICA
da peça	Édipo conhecido dos tebanos	o salvador, o glorioso
exterior	Édipo conhecido de todos os gregos	o desafortunado

O verso 47 reforça esse jogo. Diz o corifeu, dirigindo-se ao protagonista:

“Vai, ó melhor dos mortais, reergue
a cidade que tomba;
vai, tua glória está em jogo.”

A oração grifada corresponde, no original, ao verbo “εὐλαβέομαι”, que significa ‘cuidar-se, guardar-se, precaver-se’. Trata-se pois da afirmação de um duelo, um diálogo doloroso que se estabelecerá entre o Édipo passado (o sal-

vador) e o futuro (o crápula). Mais adiante, declara o corifeu:

“Que não se diga que, no teu reinado, nós não fomos elevados senão para tombar de novo”.

A consideração aplica-se não somente ao povo, mas sobretudo ao próprio Édipo. Na fala seguinte ressalta ele tal fato, ao afirmar:

“meu coração geme sobre a cidade, *sobre mim*, sobre ti...”

Édipo, assim identificado com a cidade, assume suas dores. Tudo o que então se disser da cidade, será referência velada ao próprio rei — percebida pelo público que, de antemão, soubesse de seu destino, cuja irrevocabilidade torna cada conceito emitido, cada ato praticado extremamente irônico e trágico.

2. Juiz e Réu

Há, desde o início da peça, um envolvimento grande de Édipo não só com os sofrimentos da cidade, mas também com o próprio crime. Ainda nos versos 76/77, afirma, depois de haver mandado Creonte a Delfos, que traga seu cunhado de lá o que trouxer, “eu serei um criminoso se não executar à risca as instruções do oráculo” — “ἐγὼ κακός...” lê-se no texto grego. E na verdade, o culpado “κακός” é ele próprio.

Daí, a tensão ambígua cresce, sobretudo no diálogo com Creonte. Édipo afirma nunca ter

visto Laio e indaga sobre o lugar onde estaria o criminoso:

“Onde encontrar traços de um crime tão antigo?”
(108/9)

Para um espectador desinformado, a passagem não tem maior importância. Para o sabedor da trama, é profundamente irônico afirmar o filho de Laio nunca ter visto o pai, bem como indagar onde estariam as pistas de um crime tão antigo, quando ele próprio o praticou. Édipo não se acha porque não se conhece. O público pode apreciar tal jogo apenas se conhecer a história. Parece-nos que o autor, em tais passagens, se dirige preferencialmente a esse público sabedor.

O envolvimento de Édipo com as consequências do crime (envolvimento pessoal num problema público) vai sendo reforçado:

“É no meu próprio interesse que castigarei o criminoso; seja ele quem for, *o assassino de Laio já me condenou*; assistir ao defunto é pois defender-me.” (vv. 139/141).

“(dirigindo-se a Tiréias): Afasta o perigo de ti mesmo e da cidade, *afasta-o de mim*” (v. 312)

A partir do primeiro ἀγών (a discussão com Tiréias), Édipo começa a ser acusado diretamente. Interessa, por enquanto, observar que tal fato gera tensão na personagem, que passa

para a defensiva. Durante o próximo ἀγών (entre Édipo e Creonte), ao dizer-lhe o cunhado que tem perguntas a propor, o protagonista precipitadamente ajunta:

“Não serei surpreendido criminoso.” (v. 576)

Trata-se de defesa precipitada, porque o intuito de Creonte não é acusar ninguém, mas justificar-se. A auto-defesa, que parece preparar uma nova acusação, ao ver logrados seus temores, torna-se simplesmente irônica. Parece mesmo não ter sido outro o intento do autor — reforçar o jogo ambíguo de tensão e distensão, de entendimento e ignorância, junto da personagem e do público.

Conhecimento de Édipo	Conhecimento do Público
1. “Eu serei um criminoso se...”	1. <i>Sem dúvida</i> é ele o criminoso.
2. a. “Onde encontrar traços de um crime... b. ... tão antigo?”	2. a. Onde? — em si mesmo. b. Quando? — na sua própria história.
3. “O assassino de Laio já me condenou.”	3. Ele próprio condena e é condenado.
4. “Assistir ao defunto é defender-me.”	4. Assistir-lhe é também condenar-se.
5. “Afasta o perigo de mim.”	5. Afastá-lo, descobrindo o criminoso, é aproximá-lo de si.
6. “Não serei surpreendido criminoso.”	6. É ele o próprio criminoso.

3. *Os laços de sangue*

A família de Laio presta-se bem à expressão da tensão dialógica própria da tragédia, uma vez que as relações de parentesco se tornam intrincadas e flutuantes, dependendo do ponto de vista do observador. A ambigüidade, criadora da tensão e percebida pelo espectador ciente do enredo, chega, no campo das relações de parentesco, ao máximo.

Assim, no verso 105, ao ser informado da exigência do oráculo, afirma Édipo jamais ter visto Laio, quando se sabe que o viu na encruzilhada:

“Édipo : A que vítima o deus se refere?

“Creonte: A Laio, príncipe, o qual governou esta terra antes, e a quem sucedeste.

“Édipo : Ouvi falar dele, não o vi jamais.”

Mais adiante, durante a discussão com Creonte (vv. 551-52), observa Édipo, tomado pela dúvida de que o cunhado conspira contra sua pessoa:

“Se tu pensas que um crime cometido contra um *homem parente* não conhecerá a justiça, tu te enganas.”

Ora, o autor usa o termo grego “συγγενῆ”, que tem sentido bastante amplo, designando qualquer parente. Neste podem incluir-se tanto o cunhado — conforme a leitura superficial indica — quanto o pai que uma leitura em

profundidade, atenta às ambigüidades do texto, revela. Caso buscasse a exatidão, poderia Sófocles ter usado termo mais específico, como “δαήρ” (cunhado). Mais ainda: lê-se no original “ἄνδρα (‘homem’, por oposição a ‘mulher’, não no sentido geral de ‘humanidade’) συγγενῆ”, ou seja, trata-se de um parente homem. Procurou o tragediógrafo definir bem que se refere a pessoa do sexo masculino. Interessa marcar esse detalhe, deixando aberta a interpretação quanto ao tipo de parentesco (o cunhado ou o pai, ou melhor ainda, *ambos*, dependendo do ângulo em que se coloca o espectador).

Ainda outros indícios aproximam Édipo de seu pai, como nos versos 261 e seguintes:

“eu adotaria seus filhos (de Laio) se sua raça tivesse prosperado... eu o defenderia, como se fosse meu pai.”

Sófocles parece querer reforçar o jogo ambíguo, relacionando os pais verdadeiros de Édipo com os supostos. Tal se dá sobretudo a partir do verso 771, no longo monólogo em que conta o rei, a Jocasta, sua história. Principia dizendo-se filho de Políbio e Mérope, e natural de Corinto, onde era considerado o primeiro dos cidadãos. Na verdade, trata-se de uma fala de duplo sentido, em que Políbio, Mérope e Corinto — personagens e lugar ausentes da cena, logo, não materializados, inconsistentes, inexistentes a não ser como ponto de referência para o jogo ambíguo — estão por Laio, Jocasta e Tebas.

Tanto que, em seguida, aparece a descrição da morte de Laio. Os últimos versos do trecho (826 ss) já se referem a “mãe” e “pai”, sem indicar os nomes, como a querer favorecer o duplo entendimento.⁴

No princípio do terceiro episódio, ao indagar o mensageiro sobre o palácio de Édipo, o corifeu indica-lhe Jocasta, como a “mãe dos filhos dele”. Mais uma vez é possível admitir a intenção irônica do autor, reforçando, junto daqueles que conhecem o entrecho, o caráter duplo das relações de parentesco entre Édipo e Jocasta — filho e marido; mãe e mulher; mãe dos filhos de Édipo e mãe de Édipo.

Adiante, como a própria notícia que será a um tempo causa de alegria e sofrimento, o mensageiro, através das informações sobre a filiação apenas adotiva de Édipo, reforça a ambigüidade, tornando mais claro ainda o jogo entre pais supostos e verdadeiros:

pais verdadeiros:

Laio está morto.
Jocasta vive.

pais supostos:

Políbio está morto.
Mérope vive.

O fato de não desejar o protagonista retornar a Corinto, pelo temor do incesto, apesar de se considerar livre de ter assassinado o pai,

4. Isso se não aceitarmos o verso 827, que parece inclusão, como consideram alguns editores. (Cf. SOPHOCLE, *Théâtre*, traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre, Paris, Garnier, 1947).

inverte todo o desenvolvimento da ação, estabelecendo uma oposição frontal entre o que julga Édipo e o que se passa realmente:

está livre de matar o pai
(Políbio);

matou o pai (Laio);

evita a ocasião de incesto (com
relação a Mérope).

vive em estado incestuoso (com
relação a Jocasta).

O momento de alegria (Políbio sofreu morte natural) é o próprio momento do infortúnio, em virtude de saber-se filho adotivo. A tensão, diminuída fugazmente no primeiro instante, cresce de novo a seguir, de forma intensa, conduzindo ao desfecho final.

Extremamente irônica é a crítica de Jocasta aos oráculos — imediatamente anterior à aluvião de dados que porá a nu a verdade. Irônica e amarga a justificativa de Édipo para sua fuga de Corinto, afirmando não *desejar* ser o assassino do pai (v. 1001). O verbo usado — $\chi\rho\acute{\eta}\zeta\omega$ — significa tanto *desejar* quanto *profetizar*: simbolizaria bem a luta entre a vontade humana e o destino. O espectador que conhecesse o enredo poderia apreciar tais conotações, que dão outra dimensão ao texto, além da meramente superficial.

4. *Tensão e Distensão*

Muitas vezes se tem perguntado que interesse teria, para o espectador, uma peça cujo enredo fosse conhecido de antemão. Onde se

concentraria o poder de atrair e prender a atenção, eliminado o elemento surpresa.

A fim de responder a isso, é-nos necessário penetrar no próprio cerne da ação trágica, na forma como se processa. A “purgação das emoções”, de que fala Aristóteles, obtida no desenrolar do drama, será processo lento e gradativo, jamais abrupto.

O realizar-se a purgação num *gran finale*, envolvendo uma surpresa inimaginável, provocaria o efeito contrário, implicando uma sobrecarga de emoção que o espectador levaria para casa, em vez de eliminar no teatro.

Ora, colocando dessa forma o problema, poderíamos mesmo chegar a afirmar que seria recomendável o conhecimento prévio do entrecho, para que ocorresse a catarse, cumprindo a tragédia sua finalidade. Acompanhar passo a passo o ir e vir da ação, num jogo contínuo de tensão e distensão — isso provocaria a “purificação das emoções”, num processo lento, gradual e suportável.

Várias vezes, na encenação do *Édipo Rei*, parece que tudo está a ponto de revelar-se. Logo, todavia, a revelação é contida, pelo surgimento de uma dúvida, que desvia a atenção e o desenrolar dos fatos. A fim de melhor visualizar esse jogo, apresentamos abaixo os seus principais momentos, de forma esquemática:

DÚVIDA	FATO	REVELAÇÃO
2. Quem é o criminoso?	1. A peste.	
	3. Consulta a Tirésias.	4. Édipo é o criminoso.
6. Há uma conspiração?	5. Reação violenta de Édipo, acusando Tirésias e Creonte.	
	7. Jocasta critica os oráculos, contando sua história.	8. A história de Jocasta coincide com a de Édipo.
10. Eram muitos ou poucos acompanhantes?	9. Manda-se buscar o servo que acompanhava Laio.	
	11. Chegada do mensageiro de Corinto.	12. Políbio morreu.
	13. Édipo não matou o pai.	14. Políbio não é o pai verdadeiro de Édipo.
15. Quem são os pais de Édipo?		16. Um dos escravos de Laio entregou-o, menino, ao mensageiro.
	17. Jocasta descobre tudo.	18. Édipo é seu filho.
20. Será Édipo filho de escravos?	19. Reação violenta de Édipo, diante do pedido de Jocasta para que interrompa as investigações.	
	21. Depoimento do servidor de Laio.	22. Revelação final: Édipo descobre quem é.

Vê-se, assim, como desde o primeiro *αγών* já está tudo desvendado. A arte do poeta consiste em lançar dúvidas, jogando com tensão

e distensão, criando, dessa forma, o ritmo dramático. A evidência, já desde o início afirmada por Tirésias, vai sendo reforçada e ocultada sucessivamente, salientando a luta desesperada do protagonista contra essas mesmas evidências. Várias vezes intui ele toda a verdade, fugindo logo, entretanto. No verso 754, por exemplo, declara o rei:

“Ah! isto é já muito *claro* (“διαφανῆ”, isto é, transparente, translúcido, visível);

ao que ajunta mais adiante um *se* (uma dúvida):

“*Se* ele confirma que eram muitos (os acompanhantes de Laio) ... mas *se* ele diz que era apenas um viajante isolado...” (v. 843 ss).

Não será necessário arrolar mais exemplos, mesmo porque o esquema é bastante evidente na obra. Seria a mola motora da ação, num ritmo alternado de avanço e recuo, tensão e distensão, revelação e dúvida, capaz de prender o espectador e interessar, não apenas pelo que se mostrava, mas pelo modo como se fazia; ou seja, não só à parte da assistência que tomava primeiro contato com o mito agradaria a peça, mas sobretudo àqueles que já o conhecessem. Afirmamos que sobretudo a estes, porque lhes seria possível entender não só as linhas, mas também as entrelinhas, onde se oculta a ironia amarga do destino, que o conjunto da obra visa a transmitir.

CONCLUSÃO

Naturalmente, os dados apresentados e considerações feitas tiveram de ser tomados na medida de nosso objetivo: estudar o que seria mais importante no *Édipo Rei*, o *como* ou o *quê*. Cada um dos itens abordados suportaria maior aprofundamento e, inclusive, sugerem eles novos e variados estudos. A peça tratada tem essa formidável capacidade de abrir-se sempre a diferentes ângulos, por envolver muitas variantes, entrecruzadas e intrincadas, de modo a tornar difícil e incompleta qualquer incursão.

Por isso delimitamos bem nosso objeto, a respeito do qual cumpre anotar, sintetizando o exposto:

a) é plausível admitir o conhecimento dos entrecruzados míticos em que se baseavam os trage-diógrafos, da parte do público grego;

b) naturalmente, nem todos conheceriam, nem todos desconheceriam;

c) é necessário considerar a época abordada: a de Eurípides e Aristóteles penderia para o desconhecimento; a de Esquílio e Sófocles, para o conhecimento;

d) o caráter heterogêneo do público não podia deixar de preocupar um autor do porte de Sófocles — o *Édipo Rei* admite várias leituras, além da superficial, certamente por isso;

e) há um número considerável de dados — ironias e indícios quanto ao crime e à identidade de Édipo — que só poderiam ser compreendidos e apreciados pelos conhecedores do entrecho;

f) o autor se preocupa não só em contar a história, mas em prender a atenção dos espectadores previamente informados, através dos diversos jogos ambíguos que procura criar e explorar, sobretudo o jogo de tensão e distensão;

g) embora o entrecho seja apresentado na sua totalidade (inclusive os fatos passados, através de narrativas das personagens) a perícia do autor se faz patente sobretudo na maneira *como* trata esses fatos.

Há, pois, como tudo na peça, várias maneiras de presenciá-la e entendê-la. Agradaria tanto ao público ignorante do mito, quanto àqueles que com ele tivessem familiaridade. Predomina todavia, em termos de qualidade, a apreciação dos últimos. Talvez a eles se dirigisse o autor preferencialmente, por sabê-los capazes de apreciar, de forma integral, *como* se dava o jogo de ambigüidades, o dialogismo irônico de cada episódio, atitude ou fala: enquanto a superfície da linha revela o fio da história contada, a profundidade das entrelinhas desvela a condição amarga e impotente do homem, aqui encarnado na personagem. Édipo, o que decifrou a esfinge, mas sucumbiu diante do próprio enigma. Aquele que reuniu em si todos os con-

trários, como a provar que “o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia”, conforme Heráclito. A provar e a mostrar a natureza trágica do homem: “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”.⁵

5. HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragments*. Trad. de José Cavalcante de Souza, in *Pré-Socráticos*, p. 80 e 84.