

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

ÉDIPO

Edmundo de Novaes Gomes

Belo Horizonte
2006

Edmundo de Novaes Gomes

**ÉDIPO:
acasos de uma leitura heterodoxa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientação: Audemaro Taranto Goulart.

Belo Horizonte
2006

***Para João, Lu, Manoel e Coeli.
Para Cristina Vilaça e Dulcejane Vaz.***

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Doutor Audemaro Tarando Goulart.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, aqui representado pela secretária Berenice Viana de Faria e pela Doutora Suely Maria de Paula e Silva Lobo.

A Bernadete Bittencourt, Carlos Alberto de Carvalho, Denise Gomes, Johnny José Mafra, Márcia Marques de Moraes e Vinícius Passos.

A UMA MULHER

*Não tendo podido te criar
Nem tendo sido criado por ti
Eu me vingo do destino enxertando-me no teu ser.
Jamais conseguirás te libertar de mim
Porque eu te sítiei com a chama do amor,
Porque rondei durante dias e noites o Coração de Deus
A fim de extrair dele o segredo da ternura.
Todos os que te olham pensam logo em mim,
Todos os que me olham pensam súbito em ti.
Eu sou tua cicatriz que nunca se há de fechar.
Eu te perseguirei até depois da minha morte
E virei a ti no murmúrio dos ventos, no lamento das ondas,
Na angústia e na alegria dos poetas meus sucessores,
Nas almas grandes limitadas pelo físico.
Sentado nas nuvens esternas eu te esperarei
E me nutrirei através dos tempos da nostalgia de ti.*

Murilo Mendes – A Poesia em pânico

RESUMO

Édipo – Acasos de uma leitura heterodoxa é um trabalho dissertativo que tem como objeto principal de estudo a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. A análise realizada busca marcar uma revisão bibliográfica em torno de hermenêuticas que possam ser consideradas orto e heterodoxas sobre o assunto. Depois da leitura teórica do tema, foram também produzidos dois estudos interpretativos. O primeiro, sobre o drama *Um Édipo*, do português Armando Nascimento Rosa. O outro, sobre *Jocasta Tirana*, situação dramática especialmente criada no sentido de procurar demonstrar, de modo prático, as análises teóricas desta mesma dissertação.

Palavras-Chave: Jocasta, Édipo, Sófocles, tragédia.

RÉSUMÉ

Oedipe – Une Lecture Hétérodoxe est une dissertation qui a comme objet principal d'étude la tragédie *Oedipe Roi*, de Sophocles. L'analyse réalisée recherche marquer une révision bibliographique autour des herméneutiques qui puissent être considérées orto et hétérodoxes sur cette thématique. Après la lecture théorique, aussi ont été produites deux études interprétatives. Premier, sur le drame *Un Oedipe*, du portugais Armando Nascimento Rosa. L'autre, sur *Jocaste Tyrannique*, situation dramatique spécialement créée dans le but de chercher à démontrer, de manière pratique, les analyses théoriques de cette même dissertation.

Mots-Clé: Jocaste, Oedipe, Sophocles, tragédie.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A COSMOGONIA PARRICIDA.....	20
2.1. HOMENS, DEUSES E PODER.....	24
2.2. ÉDIPO E AS MARCAS DO DESTINO.....	28
2.3. CÓDIGOS PARA UM MITO.....	34
3. MEDIDA E DESMEDIDA.....	42
3.1. TRAGÉDIA E AMBIGÜIDADE.....	49
3.2. ERRO, HONRA E DESTINO.....	53
4. MARCAS DO GÊNERO.....	66
4.1. MARCAS ESTRUTURAIS.....	76
4.2. MARCAS DO DESEJO.....	81
5. CAMINHOS PARA A HETERODOXIA.....	87
5.1. UM ÉDIPO SEM COMPLEXO.....	88
5.2. ÉDIPO, JOCASTA E CULPA.....	94
5.3. SABER E PODER.....	99
5.4. APOLO E DIONÍSIO.....	109

6. DUAS LEITURAS HETERODOXAS.....	117
6.1. ESPELHO DE FANTASMAS.....	120
6.2. MIRANDO JOCASTA.....	129
7. CONCLUSÃO.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140
BIBLIOGRAFIA.....	143
APÊNDICE A – JOCASTA TIRANA.....	145
ANEXO A – VASILHA COM FIGURAS VERMELHAS.....	173

1. INTRODUÇÃO

Qualquer leitura que se faça do mito de Édipo não é capaz de trazer, a princípio, novidades surpreendentes para o meio acadêmico. De Freud (1981) a Deleuze (1966), de Hélio Pelegrino (1987) a Marilena Chauí (1991), passando sempre por Sófocles, estão aí os mais diversos enfoques que se centram num mito essencial do viver humano para descobrir e desvelar possibilidades, sempre em busca de explicar o que é de certo inexplicável: a própria existência.

Enquanto as primeiras leituras vão se preocupar com a análise e demonstração deste mito, a de Sófocles irá, de maneira exemplar e através da tragédia, nomear a cosmogonia parricida que atravessa a própria mitologia grega. Desde o *Édipo Rei* de Sófocles, o mito do qual queremos tratar permeia a criação literária através das mais diversas interpretações. A título de exemplo, poderíamos citar, em gêneros distintos, o conto “A casa do girassol vermelho” (RUBIÃO, 1980), e o drama teatral *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, de Bernardo Santareno (SANTARENO, 2004).

Na mesma medida em que cada um dos autores acima citados, além de outros, trouxe luz inextinguível com sua leitura do mito, também arrastou, a reboque dessas mesmas interpretações, dúvidas e questionamentos permanentes. Ou seja: o que se pretende dizer é o óbvio de que as lacunas estão sempre abertas quando se trata de ler um mito, uma vez que os espaços seguem sempre vazios, como se exigissem um preenchimento eterno, possibilitado aqui pelo trabalho disjuntivo e analítico da razão.

No entanto, como esta mesma razão possui ordem inerentemente lingüística, também ela não pode querer esgotar as possibilidades hermenêuticas.

E é exatamente tal capacidade inesgotável de proposição de renovadas hipóteses interpretativas para o mito e o gênero que o veicula - Édipo que mata seu pai, casa-se com sua mãe e com ela gera quatro filhos -, que me fez pensar numa leitura que o enxergue desde uma perspectiva heterodoxa, centrando-se em questões como o gênero literário e jogando o foco sobre partes menos ressaltadas nas interpretações mais conhecidas e consagradas, tais como a de Sófocles, com sua tragédia incomparável, e a de Freud, com sua abordagem psicanalítica.

Tanto na leitura de Sófocles como na freudiana, o mito de Édipo, é o que me parece, é lido a partir de uma tradição hermenêutica ortodoxa. No dramaturgo grego, a escritura segue os preceitos estabelecidos na *Poética* de Aristóteles(1993), não exatamente porque por eles foi influenciada, mas porque, poder-se-ia dizer, ela mesma os inspirou. Isto quer dizer que o *Édipo Rei*, que é uma das obras que inspira a leitura teórica que Aristóteles faz do gênero dramático, é, nesse sentido, mais do que um reflexo de tal gênero, mas aquilo mesmo que lhe deu a luz.

Além dos aspectos acima mencionados, Sófocles realiza em *Édipo Rei*, assim creio, leitura e transfiguração de mitos de fundação anteriores, constituintes da tradição mitológica grega. A exemplo, poderíamos lembrar a deposição de Urano, contada por Hesíodo (2003) em sua *Teogonia*, em que já se nota a tradição parricida que assombra o imaginário grego. Outro estudioso, Mircea Eliade (1949), refere-se à figura similar de Cronos, que padeceria do mesmo oráculo.

Se estes mitos anteriores tratam da genealogia olímpica, Sófocles terreniza-os, por assim dizer, e os particulariza na composição da personagem de Édipo. No caso

freudiano, a tradução do mito edípico atravessa-se pelo estudo do gênero, em que ele considera a figura do herói:

O herói é, a princípio, um rebelde contra Deus e o divino. É do sentimento de miséria que a débil criatura sente-se enfrentada com o poderio divino; sendo daí que o prazer pode considerar-se derivado, através da satisfação masoquista e do gozo direto da personagem, cuja grandeza o drama tende, contudo, a destacar. (FREUD; TOGNOLA, 1981, p.137)

Nota-se que a questão anterior a estas abordagens do mito parricida tem como alvo barrar a potência paterna e/ou apropriar-se dela, como Freud indicou em outros estudos, a exemplo do seminal *Totem e Tabu* (FREUD, 1987a) e em *Dostoiévski e o parricídio* (FREUD, 1996). Desse prisma, tanto no universo mitológico quanto no freudiano, lutar contra o pai é lutar pelo poder e pela posse de suas prerrogativas. As prerrogativas do pai são as do poder, desejado por todos. Édipo não seria o tirano de Tebas se não tivesse vencido o pai, violentando, portanto, a ordem patriarcal sob a qual a sociedade se estrutura.

Assim, a maneira de enxergar o mito está fundada na ortodoxia, e por ela é explicada. Como quer Aristóteles, e Sófocles, é claro, a tragédia segue seu ritmo tradicional: a ação acontece no transcorrer de um dia, reconhecimento e peripécia estão em seus lugares exatos, a verossimilhança existe, o mito é preenchido e transmitido pela ação. Além disso, o solo no qual o dramaturgo grego pisa é patriarcal, referendado pelo protagonismo da figura masculina de Édipo.

A leitura freudiana do mito, ao que parece, também segue na tentativa de justificar, como é sabido, não apenas a passagem da natureza à cultura, do mito à razão, mas em busca de estabelecer um conceito capaz de influenciar ou provocar

quase tudo aquilo que se refere à psicanálise: o Complexo de Édipo. Tal conceito, por também estar fincado no mesmo solo patriarcal da tragédia de Sófocles, poderia ser enquadrado na mesma tradição hermenêutica de leitura do mito à qual estamos mais amplamente acostumados. Isto é: uma interpretação centrada no masculino.

Esta tradição, vale observar, não se encontra apenas nas duas obras citadas como exemplos de leitura de Édipo, a de Freud e Sófocles. Todos os estudos ou textos literários mencionados anteriormente nesta dissertação também se inspiram em idéias centradas no masculino. Cada um deles projeta seu foco principal numa maneira de ver o mundo pautada pela tradição patriarcal, por uma razão que se delinea a partir de uma luz diurna, como Aristóteles afirma dever ser. Uma razão em que a mulher e aquilo que a noite esconde estão colocados como coadjuvantes.

A idéia de partir para uma leitura que busque a heterodoxia da noite e da mulher, colocando-as como protagonistas de uma interpretação do mito, surgiu e foi tomando corpo na tentativa de enxergar as relações existentes entre o próprio mito e o gênero dramático que lhe é intrínseco. Nesse sentido, o que se procurou primeiro fazer foi sistematizar alegoricamente textos que tratam do tema. E o trabalho de alegoria que aqui aconteceu poder-se-ia dizer semelhante ao que pré-socráticos e estóicos fizeram em seu tempo, procurando descobrir idéias embutidas figurativamente nas narrativas mitológicas definidas nos textos homéricos.

E foi exatamente isso o que aconteceu: procurou-se ler as interpretações do Édipo de maneira que, num momento posterior, se pudesse criar uma outra que, na mesma medida em que tomasse para si os preceitos aristotélicos sobre o gênero, procurasse também invertê-los. A idéia foi mais simples do que pode parecer: primeiro, ler as análises consagradas que envolvessem de maneira particular o mito do tirano de

Tebas; depois, e a partir de tais leituras, propor uma interpretação distinta para o mito, centrada na figura de Jocasta; por último, criar uma situação literária que, seguindo os contornos essenciais definidos para o gênero por Aristóteles, propusesse uma projeção que transformasse estes mesmos conceitos.

Foi então escrita uma peça teatral que ganhou o nome de *Jocasta Tirana* (Apêndice A). A partir de então, o que se busca é registrar uma outra leitura, tentando mostrar quais foram os parâmetros, modelos e fugas que conduziram a uma interpretação heterodoxa do mito. Assim, o que aqui se chama de heterodoxia é o tentar enxergar a noite que antecede o dia em que o mito, enquanto gênero, deve durar. É tentar iluminar a figura de Jocasta, jogando nela uma luz que, em geral, está centrada em seu filho e esposo. É tentar, sobretudo, ver este mito enquanto uma linguagem consagrada pelo gênero literário e, desde este mesmo gênero, eternizada em novas e distintas perspectivas.

Nesse sentido, o objetivo geral da dissertação é realizar uma leitura do mito de Édipo que possa, além de ser enxergada a partir de um gênero literário, transformar os preceitos desenvolvidos por Aristóteles para a composição da tragédia de maneira a tentar ensejar uma interpretação que fuja da ortodoxia centrada na figura masculina a partir da qual tal mito costuma ser analisado. O que se pretende é mesmo dissertar comparativamente em torno do *corpus* artístico estabelecido sobre a heterodoxia a partir do caminho inusitado, com relação à tradição acadêmica, de tentar captar que método, quais caminhos e de que maneiras a leitura teórica de textos que tratam do

mito de Édipo, somada à análise de suas frestas e arestas, permitiram, por projeção, a escritura da tragédia (anti-tragédia?) *Jocasta Tirana*¹.

De maneira mais específica, buscar-se-á delinear a paráfrase e a própria discussão do mito de Édipo, a partir de duas referências bastante concretas. A primeira tem suas raízes na própria mitologia grega, através de uma análise que busca o ulterior a Édipo, com referências a relatos como o de Urano, Cronos e Zeus. A compreensão de conceitos que envolvem a *Moirá* é essencial para ensejar aquilo que é também objetivo desta dissertação: perceber que pressupostos (o destino, por exemplo) conferem caráter ortodoxo à leitura do mito.

A outra referência é *Totem e Tabu*, de Freud (FREUD, 1987a). A partir dela, o que será tentado é uma análise mais detalhada sobre a própria questão do gênero, uma vez que tal texto freudiano coloca de maneira exemplar como a hermenêutica clássica percebe a passagem que acontece entre o mito e o estado de conhecimento (logos).

Outro objetivo específico deste trabalho é a percepção mais aprofundada da questão do gênero. A abordagem conceitual da *Moirá* será então novamente feita na tentativa de defini-la como linguagem mesmo: o destino que está escrito: o Édipo que não pode deixar de matar seu pai e casar-se com sua mãe. Em contrapartida, como motivo de já introduzir uma perspectiva heterodoxa, procurar-se-á contrapor ao ideário da *Moirá* a personificação da *Hýbris*, e discutir a questão do gênero também a partir da desmedida que ela mesma pode oferecer. Neste ponto - como diz Johnny Mafra, lembrando Antônio Freire (1969) -, “o trágico deve ser entendido como a luta do homem

¹ Este texto - lançado em livro no dia 30 agosto de 2006, pela Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (RS) - irá figurar como apêndice da dissertação.

contra o Destino” (MAFRA; 1980, p.72). E o destino é a própria *Moir*a, dona de fios que, se por um lado não dependem da poesia humana para serem tecidos, por outro já existem aquém e além do próprio ser inacabado que esse próprio homem é.

A poesia não criou o Destino. Ele existe na mentalidade popular. Entra na tragédia como elemento que se contrapõe à finitude humana. (MAFRA; 1980, p.76)

Também presente na tragédia está o conceito de *Hýbris*. Segundo o Dicionário de Mitologia Grega e Romana (KURY, 2001), o princípio é “a *personificação da arrogância e insolência*” (KURY, 2001, p.197). Oposto da lei divina, inimiga da justiça, a própria desmedida. Nada menos ortodoxo, nada mais humano. A Jocasta que dorme com seu filho e com ele gera outros filhos, o Édipo parricida e provocador de sua própria cegueira estão condenados a revelá-la para, a partir daí, serem perseguidos furiosa e implacavelmente. Poesia trágica que busca hereticamente alguma transformação, mesmo que esta seja só a possível, precária. Destino x ruptura. Ortodoxo x heterodoxo. Apolo x Dionísio. *Moir*a x *Hýbris*. É esse também o embate que esta dissertação irá arriscar expor.

Também procurarei dissertar brevemente sobre o *Édipo Rei*, de Sófocles. O que será almejado é a percepção do porquê esta obra é considerada um exemplo legítimo daquilo que se define, do ponto de vista mais ortodoxo, como tragédia. Em vários momentos de sua *Poética*, Aristóteles (1993) cita *Édipo Rei* de maneira a considerá-lo uma obra em que o gênero trágico se expressa em completude exemplar. Nesse sentido, vale atentar para o que diz Mário da Gama Kury (2002) em sua introdução à “Trilogia Tebana”:

O Édipo Rei de Sófocles é, portanto, a mais típica das tragédias gregas, e por isso é uma das mais citadas por Aristóteles em apoio a suas definições e concepções. (KURY, 2002, p.11)

Depois de passar por Sófocles, a análise do mito acontecerá com textos mais provocativos no que se refere à sua abordagem. O entendimento de Audemaro Taranto Goulart (1997) em “Leituras do mito de Édipo”, Marilena Chauí (1991) e Hélio Pellegrino (1987) são fundamentais para tal. Vale lembrar que os três autores citados expõem interpretações do mito que buscam a discussão da heterodoxia. Pellegrino (1987), em análise à teoria freudiana e lacaniana, e já propondo uma leitura diversa, afirma de maneira bastante heterodoxa:

Édipo, herói da legenda tebana, ao assassinar o pai e ao casar-se com a mãe, não se enquadra no esquema estrutural e conceitual do complexo de Édipo, tal como o descreve Freud. Édipo, portanto, não padecia do complexo de Édipo freudiano, tendo sucumbido a vicissitudes de natureza pré-edípicas. (PELLEGRINO, 1987, p.309)

Goulart (1997), em texto analítico de leituras de Édipo, depois de discorrer sobre o estruturalismo de Lévi-Strauss (1973) e também sobre Freud, entre outros, conclui:

O mito poderia ser visto, então, como um elemento que explicita dois sistemas de relacionamento humano: o que obedece aos princípios da regência feminina e o que se submete ao domínio masculino. Dentro dos mecanismos que propiciam a articulação dialética, ambos estariam se insinuando mas, claramente, o mito como que acena na direção de um deles. E faz isso através da sutileza com que se percebe que o Édipo vitorioso é aquele que se liga aos elementos femininos. Pelo menos essa é uma leitura possível, ainda que para operacionalizá-la o leitor tenha que transitar da perplexidade à ousadia, pois, parodiando o próprio Nietzsche, é preciso incidir na sublime e terrível coluna de Memnon do mito para que ele, subitamente, ressoe e cante. (GOULART, 1997, p.26)

Ressoar e cantar foi a proposta já executada quando se leram as interpretações do Édipo em busca de uma nova medida. Buscar a perplexidade de trepar a coluna de Mêmnon é um dos objetivos específicos desta dissertação. Quem sabe, será possível fazê-lo, escutando a música que saúda uma aurora que vem logo após o conhecimento daquilo que a noite pode ter a dizer e daquilo que a mulher (Gaia?, a que nasceu logo após o Caos e, sozinha, engendrou o próprio Urano) certamente tem a revelar.

Além disso, buscarei finalmente encontrar meios para que seja feita uma leitura heterodoxa do mito. O que dizem dele autores como Nietzsche (1992) irá permear tal análise. É aqui também que a situação literária criada será avaliada em uma perspectiva comparativa com o que se definiu como ortodoxo e heterodoxo, procurando apontar nela aspectos relevantes para uma interpretação que busca querer se fazer enxergar a partir de uma hermenêutica não tradicional.

Já em seu “A origem da tragédia” (NIETZSCHE, 1992), o filósofo alemão parece assinalar o caminho para uma leitura que aponte a desconstrução do tradicional. É pelo que Nietzsche diz logo no primeiro parágrafo desse seu livro que pretendo me deixar conduzir:

Teremos dado um grande passo, e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos não só à indução lógica, mas também à certeza imediata, deste pensamento: a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e de aproximações que são periódicas. (NIETZSCHE, 1992, p.35)

Como já se disse reiteradamente, equilibrar-se entre “*a profecia como verdade do sonho*” e “*a desmedida como verdade da embriaguez*” (DELEUZE, 2001, p.51),

como diz Deleuze (2001) em nota de seu livro sobre Nietzsche, é o objetivo central deste trabalho.

A metodologia geral a ser empreendida neste estudo coloca leitura, interpretação, seleção e citação de fontes primárias e secundárias em primeiro plano. Contudo, além de recorrer à pesquisa bibliográfica dos textos teóricos que possibilitaram, de um ou outro modo, a escritura da situação literária, também será analisado detidamente o *Édipo Rei*, de Sófocles.

Nesse sentido, as fontes primárias serão a incomparável obra de Sófocles, a situação literária criada e um outro drama intitulado *Um Édipo* (ROSA, 2003), escrito pelo português Armando Nascimento Rosa, produzida a partir das leituras e interpretações encontradas nos textos teóricos sobre o mito de Édipo. Assim, a análise da obra de Sófocles, além de assegurar permanência e transmissão do próprio mito de Édipo, figura como arquétipo capaz de definir toda uma ortodoxia clássica da própria tragédia, como se pode observar a partir da leitura da *Poética* de Aristóteles. *Jocasta Tirana* será, então, exemplo produzido especificamente com a finalidade de buscar uma outra abordagem, figurando como texto a partir do qual tentar-se-á vislumbrar uma leitura heterodoxa do mito.

Ressalte-se que, neste trabalho, se a proposta de análise de uma produção ficcional de minha própria lavra, cotejando-a com o “texto sagrado” de Sófocles, puder sugerir a *desmedida*, tão condenada pelos gregos, esta aparente pretensão foi estimulada pela devoção confessa ao mito helênico e a quase tudo que a ele diga respeito. Assim, *Jocasta Tirana*, também como releitura, servirá como espécie de espelho fosco, pano de fundo, do qual se extrairão subsídios teóricos sobre os quais é preciso centrar a atenção, verificando suas implicações e analisando-os, em processo

de alegoria, já que constituem os nós que pretendemos desatar para erigirmos *esta outra perspectiva de leitura* que se quer cerne desta proposta.

2. A COSMOGONIA PARRICIDA

Céu e terra. Urano e Gaia. Neste mito de fundação da tradição grega, este casal de deuses é quem dará origem a toda uma teogonia. São eles os pais dos seis Titãs, das seis Titânidas, dos três Ciclopes e dos três gigantes Hecatonquiros. Mas é o filho mais jovem, Cronos, o único que aceita atender ao pedido da mãe. Cansada de procriar, Gaia pede a todos eles que a protejam da voracidade sexual do pai, Urano. O titã Cronos, pertencente à primeira geração divina, é, como já se disse, o único que a ajuda. É ele quem corta os testículos do pai e os atira ao mar, destronando-o em seguida.

Não temos ainda aqui o parricídio, mas algo que dele se aproxima: a castração. Aproxima-se porque a castração é o fato que, de uma ou outra maneira, conduzirá ao próprio parricídio, como veremos adiante. Em consequência de rebelar-se e castrar o próprio pai, Cronos detém para si o poder. Deus soberano e senhor do mundo, ele casa com sua irmã, Rea. Insaciável também, gera vários filhos, mas, temendo que aquilo que ocorreu a seu pai aconteça também com ele, devora cada um de seus filhos logo após o nascimento.

O único com o qual isso não acontece é Zeus, uma vez que Rea engana o marido e, depois de colocar uma pedra no manto que cobria seu último filho, entrega-a ao esposo, que a engole sem se dar pelo embuste. Zeus, então, respira livre e, logo, em sua idade adulta, é ele quem irá rebelar-se contra o pai. Primeiro, dando-lhe uma bebida que fará com que este vomite os filhos; depois, com a ajuda de seus irmãos e

dos gigantes Hecatonquiros por ele libertados, guerreando contra o pai, vencendo-o e assumindo o poder.

Contra Zeus também, entretanto, paira também a sombra do parricídio. É o que anunciou Gaia, ao profetizar que ele, que havia encarcerado os Titãs no inferno, seria destronado por um seu descendente. É por isso que, seguindo o exemplo que vem mais uma vez do pai, Zeus engole sua esposa Métis, já que, na profecia de Gaia, seria ela quem daria à luz uma deusa cujo filho o destronaria.

Segundo André Virel, assim como citado no *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 922), podemos dividir a mitologia grega em três distintas fases da evolução criadora. A primeira é a chamada cosmogênese, em que está Urano, efervescência caótica e diferenciada; em seguida, há a esquizogênese, na qual temos a presença decisiva de Cronos; finalmente, vem a autogênese, com Zeus e seu reino. A cosmogênese representa caos e inércia; a esquizogênese, corte e divisão, com o fim das secreções indefinidas do pai; a terceira fase tem a marca de um novo começo ordenado, organizado, controlado.

Urano é o símbolo do início de toda e qualquer ação, com seu revezamento de exaltação e repressão, impulso e queda, vida e morte, expressão do ciclo dos desenvolvimentos. É o próprio Céu e representa a sexualidade devastadora, sem limite, que destrói. As genealogias se misturam: para a teogonia órfica, ele é irmão de Gaia; para outras, Gaia, que simboliza a terra, é também sua mãe e esposa. Como já se disse, ela, cansada de tanto conceber, pede a seus filhos que a protejam de Urano e de sua insaciabilidade sexual. Segundo conta a tradição mitológica mais antiga, depois que Cronos castra o pai e joga seus testículos ao mar, da espuma sangrenta das águas do oceano nasce Afrodite. Com a mutilação do membro gerador de Urano, desaparece

do mundo a fecundidade estéril e desordenada e surge, com a deusa que comumente é identificada ao amor e à fertilidade, a ordem, a procriação comedida e a continuidade das espécies.

Interessante, no caso de Cronos, é perceber que, com o nome alterado para Khronos, esta divindade costuma também ser personificada como o tempo. E, nesse sentido, uma e outra personificação também se aproximam enquanto símbolos de uma fome devoradora, de desejo insaciável, que mata as fontes de vida. Se o primeiro é incapaz de se adaptar à evolução da vida e da sociedade, o outro não permite que essa evolução aconteça alheia à sua vontade. Ambos são senhores e donos de suas criaturas e não lhes permitem que a vida aconteça independente de suas ordens e determinações. Não concebem sucessão e sucessores. Cronos mata seus filhos para não ter descendentes, o outro consome os humanos com sua foice.

Cronos corta os testículos do pai: derrota-o. Urano perde o poder de gerar e de se perpetuar. Mas Cronos também teme que seus filhos façam com ele o mesmo que fizera a seu pai e, por isso, engole-os um a um. Talvez receie que, assumindo a paternidade de sua prole, perca a divindade, transformando-se em humano e, em consequência, tornando-se presa de Khronos. Por isso, nega sua geração.

No que se refere a este episódio da castração, valeria também recordar que Cibele, a deusa-mãe da Frígia, Ásia Menor, foi a primeira a quem foi dedicado tal ritual. Confundida na Grécia com Rea, esposa de Cronos, Cibele, considerada mãe de todos os deuses, não queria ceder aos desejos de seu filho e amante Átis, casando-se com ele. Num acesso de loucura, Átis se castra antes de suicidar-se. Assim, o que se poderia inferir é que a castração também deriva em morte. Morte de um tipo de poder para a construção de outro.

Castrar Urano parece ser a única alternativa para destituir um deus, um imortal, de seu poder, uma vez que cometer o parricídio é impossível. Nesse sentido, castração e morte se equivalem quando o que buscamos é derrubar poderes para erigir outros. Fosse humano, como Édipo, e tudo poderia ser distinto. Ou seja: o que aqui se pretende afirmar é que o parricídio está para os humanos Édipo e Laio assim como a castração está para os deuses Cronos e Urano. O que interessa, nos dois casos, é que o poder seja transferido, que ele mude, mesmo que temporariamente, de mãos.

Zeus, no entanto, não castra, pelo menos no sentido concreto. Para ter o poder para si, ele tem antes que buscar aliados. Outra vez, o alvo é o mesmo: o pai e tudo aquilo que este simboliza. E é para derrotar tal pai que ele faz com que este vomite seus filhos. A luta, então, pode começar. E será vencida pelo filho que irá, em seguida, dividir com seus irmãos os poderes. O filho que, mesmo sendo um deus, busca nos humanos uma de suas prerrogativas: a negociação.

O que aqui temos, como já foi mencionado através de André Virel (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998), é a autogênese caracterizada pela ordem. Os filhos vitoriosos repartem entre si o universo. A Hades, cabe o inferno; a Poseidon, os mares; Zeus fica com o céu e a proeminência sobre os demais deuses e sobre o universo. Para Cronos, o pai que não sabia dividir e que representava a ameaça da indefinição, a castração está no cárcere, que é guardado por seus próprios filhos, os gigantes Hecatonquiros. Um deus aprisionado, sem poder. A castração, portanto, não se realiza no sentido concreto, mas no simbólico.

2.1. HOMENS, DEUSES E PODER

Se para os deuses os fatos possuem tal dimensão, para os homens humanos as definições não são tão diferentes. Buscando dar a seu Complexo de Édipo uma significação universal, Freud publica, entre 1912 e 1913, seu livro *Totem e Tabu* (FREUD, 1987a). Segundo o *Dicionário de Psicanálise* “no prefácio de 1913, ele apresenta *Totem e Tabu* como uma aplicação da psicanálise a ‘problemas não esclarecidos da psicologia dos povos’”. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.757).

Vale crer que a história narrada pelo livro – capaz de misturar componentes literários e antropológicos em seu interior, na tentativa de explicar a um só tempo temas como a origem da humanidade, a questão do monoteísmo e a própria angústia gerada pelo poder –, possui aspectos que a ligam de maneira interessante ao que se disse até agora sobre as disputas entre os deuses gregos. Freud conta que, num tempo primitivo, os homens viviam em pequenas hordas. Tais hordas estavam, cada qual à sua vez, submetidas ao poder arbitrário de um macho. Os demais lhe deviam obediência; as fêmeas, todas e cada uma delas, lhe pertenciam.

Um dia, os filhos da tribo se rebelaram contra esse pai déspota e tirano, interrompendo o reino da horda selvagem. Em uma ação de violência coletiva, mataram o pai e comeram seu cadáver. Depois do assassinato, no entanto, arrependidos, repudiaram o parricídio para, em seguida, criar uma nova ordem social. Esta nova norma instaurava, ao mesmo tempo, a exogamia e o totemismo. Com este, proibiam o assassinato do substituto do pai, ou seja, do próprio totem; com aquela, renunciavam à posse das mulheres do clã do totem.

No prefácio que faz a seu *Dicionário da Mitologia grega*, Ruth Guimarães (2004) explica didaticamente o que ela mesma chama “idade do mito na civilização”. Em alguns pontos se aproximando daquilo que diz Virel, a autora afirma que os mitos mais antigos, cosmogônicos, tratam de fenômenos naturais, como a própria morte e a origem do mundo. Não é sem mais que divindades como Urano e Gaia, que personificam respectivamente céu e terra, fazem parte de tal grupo.

Numa segunda fase, Ruth Guimarães aponta para o mito que conta a história dos deuses e que já é fruto de uma religião organizada, longe de suas origens. É aqui que encontramos Cronos e seus embates com outros deuses. O grupo final é o que se refere aos heróis civilizadores. Os deuses seguem a seu lado, não importa se contra ou a seu favor, mas o que é mais determinante é a ação humana na transformação do mundo. A biografia de Édipo é, decididamente, um mito pertencente a esta fase.

Ao narrar uma história como a de *Totem e Tabu*, Freud compara seu selvagem à criança. E o faz “*para provar a adequação entre a neurose infantil e a condição humana de uma maneira geral, assim erigindo o Complexo de Édipo num modelo universal*” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 759). A criança, portanto, poderia ser tomada como o filho. O filho que mata o pai, que guerreia contra ele, que assume seu lugar. Deuses ou humanos, estamos também falando de Urano, Cronos, Zeus, Laio, Édipo: castrados e castradores, mortos e assassinos, poderosos e cativos.

Já que o que se quer neste momento é dar um caráter equivalente entre castrar e matar, seria interessante ver o que Lacan elabora no que se refere à castração, em releitura que faz das idéias de Freud sobre o tema. Para Lacan, a castração seria uma representação simbólica da ameaça do desaparecimento. Ou seja: a castração não se limita ao objeto real pênis, mas se refere ao objeto imaginário falo. Se com Lacan

estamos falando do imaginário, poderíamos, por conseguinte, e tendo este mesmo falo como representação simbólica, estar falando do poder que este mesmo falo significa. É que, para Lacan, o simbólico se transforma em lei. Segundo ele, é no Nome do Pai que acontece o reconhecimento para a função simbólica que identifica sua pessoa à figura da lei.

Ainda acompanhando Lacan, podemos ver que, para ele, a interdição do pai equivale à castração, numa mesma etapa do desenvolvimento infantil. Assim, o pai que proíbe, que detém para si o poder, que castra, também deve ser morto, castrado. Nesse sentido, castrar o falo quer dizer castrar o poder. O que querem Cronos, Zeus e os selvagens da horda primitiva de *Totem e Tabu* é, em última instância, tomar para si o poder do pai, a fim de constituir uma nova ordem. E, para isso, é necessário matar, castrar, arrancar o comando de quem o tem. O princípio parece ser o mesmo: castrar imaginando não ser castrado; encarcerar para não se tornar cativo; matar para não ser morto.

No entanto, tais ações preventivas entre deuses e homens resultam inócuas: o Urano que procria insaciavelmente em breve será castrado; o Cronos que devora os filhos logo será por eles enclausurado; o Laio que manda matar o filho será por ele assassinado na encruzilhada de três caminhos. Então, a pergunta que talvez caiba ser feita é aquela que indaga que poderes podem existir que sejam maiores e mais eficazes que o dos próprios deuses e o dos homens poderosos. Quem sabe os da *Moirá*, tecendo seus fios?

O mito de Édipo parece ser, portanto, o momento em que a tradição parricida e castradora da mitologia grega chega ao humano. Antes, tal noção estava circunscrita aos deuses, aos imortais. Eram estes que lutavam pelo poder. Com Édipo e tudo aquilo

que a ele está circunscrito, ainda que os deuses guardem no Olimpo seus lugares apropriados, o trágico passa a comandar a vida dos homens. No entanto, tais sujeitos são mortais, inexoravelmente mortais, como lembra Nicole Loraux quando afirma que, como diz Aristóteles (1993) em sua *Poética*, o homem é, na tragédia grega, “criatura de um dia” e, portanto, “efêmera”.

E esse ser, uma criatura de apenas um dia, deve ser encarado por aquilo que a estrutura do gênero define para a tragédia, e não porque a vida desse mesmo sujeito possa ser resumida a esse único dia. Segundo Loraux, na cena trágica, o homem se enuncia a partir de três termos decisivos:

Brotós, ou o homem enquanto mortal (diz-se também, a partir de uma outra raiz que significa “morrer”, thnētós); ánthrōpos, o homem em sua humanidade de ser social; anēr, o homem viril. (LORAUX *apud* NOVAES, 2000, p.20)

O Édipo trágico reúne em seu mito esses três tipos de homem: mortal em suas angústias; social naquilo que deve negociar para que sua cidade prospere; viril, quando mata, quando decifra, quando, casando-se com a própria mãe, tem com ela quatro filhos. Reunindo tais condições, temos um homem cuja dor o levará a cegar-se, um contumaz herói grego, ainda que atípico, como pretendo explicar mais à frente. Mas um herói, uma vez que mesmo sua cegueira é produto do conhecimento.

Entretanto, aparentemente de maneira contraditória, o Édipo homem é aquele que reúne algumas das prerrogativas dos deuses: luta, decifra, mata, procria incestuosamente. Ou seja: como Cronos e como Zeus, ele tomou o poder de seu pai; como Átis e como o próprio Urano, dormiu com sua mãe; ainda como Átis ele, atormentado, se mutilou; como os homens e como os deuses, não pode evitar o

destino. À imagem e semelhança. É com esta idéia que André Virel (CHEVALIER, 1998) faz coro, quando compara a história dos deuses à história dos homens: “A *história mitológica dos deuses esclarece (então) a história dos homens*”. (VIREL *apud* CHEVALIER, 1998, p.922)

Não é desta maneira que também reza a tradição judaico-cristã? Temos aqui, portanto, um homem grego, um herói ocidental, também bastante semelhante aos deuses que cultua. Criadores e criaturas que parecem se aproximar em suas angústias terríveis, quase insuportáveis, alucinantes.

2.2. ÉDIPO E AS MARCAS DO DESTINO

O mito de Édipo é marcado por essa angústia delirante. Uma expiação que começa ainda antes de seu nascimento, quando Laio, rei de Tebas, ouve de um oráculo a maldição que lhe está destinada: a de que ele será assassinado por seu filho que, em seguida, o sucederá no trono, depois de se casar com a própria mãe. Audemaro Taranto Goulart (1997), em texto esclarecedor sobre o tema, conta a trama que se segue:

Laio tentou, de todas as formas, fugir do destino que os deuses lhe reservaram. Evitou, o quanto pôde, o contato sexual com Jocasta, sua mulher, mas uma noite, embriagado, acaba gerando o filho indesejado. Assim, nasce Édipo. Imediatamente após, o recém-nascido é entregue a um escravo, com a recomendação de que fosse exposto no alto do monte Citerão, onde morreria e seria consumido pelos abutres. Entretanto, uma caravana de Corinto passa pelo lugar, toma a criança e a leva para aquela cidade, onde acaba indo parar nas mãos de Pólibo e de Mérope (nome de Peribéia, na tragédia de Sófocles),

rei e rainha de Corinto. Criado como filho pelos governantes, Édipo, já adulto, certa vez, ouve num banquete, de um conviva embriagado, que ele era um *plastós*, ou seja, um filho postiço. Intrigado, Édipo consulta a Pítia, sacerdotisa de Apolo no templo de Delfos, dela recebendo a terrível informação de que ele estava condenado a matar o pai e a casar-se com a mãe. (GOULART, 1997)

Nesse sentido, a profecia que Laio escuta é a mesma que Cronos e Zeus escutaram: eles perderão o poder que têm a partir de uma ofensiva de suas descendências. A alternativa para que isso não aconteça é, para deuses e homens, usar das prerrogativas que o próprio poder lhes confere. Cronos engole os filhos; Zeus engole a mulher, Métis; Laio manda matar. Deuses e homens utilizando-se dos mesmos artifícios na tentativa de enganar o destino e manter a posse daquilo que julgam lhes pertencer.

Mas o que parece é mesmo que a *Moira*, personificação do destino, não pode ser iludida. Édipo, a criança cujos tornozelos foram atravessados por uma argola de ferro a mando do próprio pai, e por isso tem os pés inchados², antes que fosse abandonado, este mesmo Édipo já sabe agora de seu próprio destino e, como Laio, Cronos e Zeus, também tentará esquivar-se do que lhe foi reservado. É por isso que ele, para não matar Pólibo e casar-se com Mérope, de quem julga ser filho, foge em direção a Tebas.

No caminho, numa encruzilhada do estreito e efêmero caminho que sói ser aquele de todos os *brotós*, Édipo encontra Laio, que vem acompanhado de cinco homens. Por uma disputa acerca de quem teria a precedência em passar pela tal estradinha, uns e outro acabam se altercando e o resultado da disputa é a morte de Laio e de três de seus seguidores.

² *Oídipous*: pés inchados.

Édipo, então, continua uma caminhada que vai dar à entrada de Tebas, onde uma esfinge, monstro com corpo, garras e cauda de leão, cabeça de mulher, asas de águia e unhas de harpia, propõe enigmas a quem encontra e, caso o passante não decifre o mistério, o devora. Ao nosso angustiado, ela propõe a seguinte charada: “Que animal, possuindo voz, pela manhã anda em quatro pés, ao meio-dia, com dois e, à tarde, com três?” Talvez não seja por acaso que a pergunta feita leva ao encontro, mais uma vez, do *brotós*, do ser que tragicamente é definido como efêmero, como afirma Nicole Loraux. Édipo acerta a resposta: é o homem. Assim, tentando escapar, o fugitivo se encontra novamente com seu destino à entrada da cidade de Tebas. Derrotada, a esfinge se atira do alto de um rochedo e morre. Como recompensa por sua proeza, Édipo é aclamado em Tebas como herói e recebe sua recompensa: o trono e a mão da rainha viúva Jocasta. Com ela, nosso herói terá quatro filhos: Polinice, Etéocles, Antígona e Ismene.

E é aqui que cabe fazer uma pausa para que se possa pensar a estrutura dessa família que se constitui. Sim: um pai, uma mãe e quatro filhos. Ou uma mãe e seus cinco filhos. Um pai, sua esposa e seus quatro filhos. Ou um pai, sua mãe e seus quatro irmãos. Um esposo e sua esposa. Ou um filho e sua mãe. Juntas, todas essas alternativas constituem, a uma só vez, tudo aquilo que a transgressão do incesto, assim como colocado em *Totem e Tabu*, é capaz de nos expor. Uma verdadeira horda. E, a partir de um raciocínio simples, levado mesmo pelo senso comum, o que se pode perceber é que tal união durou o tempo suficiente para que quatro filhos fossem gerados e se tornassem jovens adultos. E para que, depois que o mistério da origem de Édipo fosse revelado, dois deles se matassem um ao outro e uma delas, Antígona, servisse de guia para o próprio pai, cego, em sua caminhada andarilha. Assim, o que se

pode vislumbrar, apenas vislumbrar, é uma Jocasta que envelhece inexoravelmente ao lado de seu filho e esposo, parindo como uma deusa e sofrendo como uma mulher. Deuses e mortais sinalizando condições ambíguas, a partir de enredos femininos nos quais a fertilidade e a capacidade de gerar são cruéis e servem a propósitos ocultos e escusos. A geração de vida é poder.

Exatamente isto: Jocasta parteja como uma Gaia ou como uma Métis e sofre como a mulher que entregou seu primeiro filho, aquele que agora é o pai de seus outros rebentos, nas mãos de um escravo para que este o matasse e, de tal maneira, o destino de Laio, seu primeiro esposo, e o seu próprio, pudessem ser ludibriados. Por isso, ao mandar matar o filho, Jocasta também acaba ordenando o assassinato, sem saber, do próprio pai, daquele que irá gerar seus outros quatro filhos. O que se quer levantar aqui é apenas uma hipótese. Uma hipótese que construa a cena – se quisermos, podemos até mesmo imaginá-la! –, de um filho que, inocente, mas já sedutor, sorri para a mãe que logo o entregará ao carrasco. Como Rea, não poderia embrulhar uma pedra em seu lugar e entregá-la ao algoz? Lacan, quando discute em um de seus seminários o Complexo de Édipo freudiano, nos diz:

Deixamos a criança na posição de engodo em que ela se insinua junto à mãe. Este não é, como eu lhes disse, um simples logro em que ela estaria completamente implicada, no sentido etológico. No jogo da exibição sexual, podemos – nós que estamos de fora – perceber elementos imaginários, aparências que cativam o parceiro. Não sabemos até que ponto os sujeitos utilizam isso como um engodo, ainda que saibamos que poderíamos fazê-lo ocasionalmente, por exemplo, apresentando ao desejo do simples adversário um simples brasão. O engodo de que se trata aqui é bastante manifesto nas ações e mesmo nas atividades que observamos no menino, e, por exemplo, em suas atividades sedutoras com relação à mãe, que existe como um terceiro. (LACAN; MILLER, 1995, p.205)

O engodo aqui talvez esteja sendo arquitetado pela *Moira*. Édipo, como já se sabe, não será morto e, quando, com apenas o elucidar de uma adivinha, salvar a cidade da peste que a consome, ele ganhará seu trono, uma esposa e terá de volta sua mãe, para que, com tempo, possa seduzi-la nas artes amorosas e com ela engendrar quatro outros filhos. Ele já matou seu verdadeiro pai, mas ainda não colocou um totem em seu lugar. O engodo, portanto, ainda não foi desfeito, e é preciso aperfeiçoá-lo com toda uma vida de poderes e tiranias. Édipo, afinal, tornou-se o rei de Tebas. Agora, ele é o *Oidípus Týrannos*, como anuncia Sófocles em sua tragédia.

No entanto, a peste irá visitar de novo a cidade. E será também um oráculo, o de Delfos, consagrado a Apolo, deus da claridade e da perfeição, que anunciará que, para que o flagelo desapareça, é preciso conhecer. Sim, é necessário conhecer, descobrindo, finalmente, quem foi o assassino de Laio. Édipo manda chamar Tirésias, um adivinho. Um áuspice cego! Tão cego quanto o próprio Édipo um dia será. Tirésias, um mortal que pode ver além e aquém das aparências, sabe de tudo e tenta, ao invés de demonstrar, ocultar a verdade, tergiversando. Édipo chega mesmo a desconfiar de Creonte, irmão de Jocasta e aquele que ocupava o trono de Tebas antes de Édipo e após a morte de Laio. Nesse sentido, é oportuno observar, mais uma vez, a paráfrase que faz Audemaro Taranto Goulart (1997) a propósito do tema:

Édipo inicia, então, a busca do assassino de Laio e, nessa caçada de si mesmo, quanto mais age mais se aproxima da evidência de que ele era o responsável pela morte do rei, o que, aliás, já lhe havia sido dito por um adivinho, o cego Tirésias. Édipo negava-se a aceitar a palavra do adivinho, justificando-se com uma trama que ele e Creonte lhe armavam para tomar-lhe o poder. (GOULART, 1997, p.13)

Às desconfianças de Édipo, soma-se a certeza de Jocasta de que é aconselhável não dar ouvidos a mortais que julgam possuir dons divinatórios. É precisamente nesse momento que se intensifica a peripécia no *Édipo Rei*, de Sófocles. Para justificar esta sua crença, a rainha conta a seu rei a história que ocorrera com ela, Laio e o filho que julga morto: a criança que assassinaria o pai teve os tornozelos amarrados, foi entregue a estranhos e lançada “*em precipícios de montanha inacessível*” (SÓFOCLES, 2002, p.54). Um precipício, pode-se mesmo pensar, tão inacessível como a verdade que se escondeu à espera da *Moira* que viesse lhe cortar o fio. As palavras a seguir, que pretendem afirmar a certeza de que os oráculos também se enganam, são ditas pela própria Jocasta, em tradução de Mário da Gama Kury da incomparável obra de Sófocles.

Naquele tempo Apolo não realizou
as predições: o único filho de Laio
não se tornou o matador do próprio pai;
não se concretizaram as apreensões do rei
que tanto receava terminar seus dias
golpeado pelo ser que lhe devia a vida.
Falharam-lhe os oráculos; o próprio deus
Evidencia seus desígnios quando quer,
Sem recorrer a intérpretes, somente ele. (SÓFOCLES, 2002, p.54-55)

A partir deste momento, as luzes lançadas por Apolo vêm decisivamente para esclarecer a trama. Tirésias, o cego, foi o único a enxergar a verdade e, agora, com Édipo e Jocasta tomando a consciência inaudita, é preciso encarar o clarão de Apolo. E ele vem através de dois escravos: o primeiro, aquele que recebeu de Jocasta a criança a ser morta; o outro, o mesmo pastor que entregou a criança que não foi morta a pais de Corinto, que a criaram como um príncipe.

Nem mesmo a notícia da morte de Pólipo, o homem que, de fato, criou a criança que devia ser morta, é capaz de aplacar a verdade que Édipo deve agora enxergar. De nada valeram as tentativas de uma e outra parte para que o destino prefigurado pelos oráculos não se concretizasse. Ou seja: o filho que devia ser morto não morreu e, assim, o totem foi destruído e o tabu estilhaçado à sombra de outros quatro filhos e uma vida. Jocasta agora pende na forca que para ela estava reservada, suspensa como, conta uma versão do mito, esteve seu primeiro filho, atado pelos pés ao galho de uma árvore. Édipo será cegado pela verdade e errará pelo mundo grego, este nosso mundo ocidental, de deuses cada vez mais humanos e de homens que cada vez se julgam mais deuses. Um Édipo cego, mas que, depois de vislumbrar todas as trágicas angústias de um ordinário *brotós*, será capaz de enxergar coisas e fazer com que outros enxerguem através dele, ao longo do tempo. Assim, o mito: esvaziado para ser preenchido. Preenchido, para que possamos outra vez despejá-lo. Linguagem.

2.3. CÓDIGOS PARA UM MITO

Quando dizemos que mito é linguagem, o que estamos fazendo é mesmo nos reportar à definição de Claude Lévi-Strauss (1973). O antropólogo utiliza-se dos mitos como base de seus estudos que conduzem ao estruturalismo.

Mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando. (LEVI-STRAUSS, 1973, p.242)

Neste trabalho, quando concordamos com a definição de Lévi-Strauss, e tomando como objeto de estudo central o mito de Édipo, o que queremos propor é uma interpretação distinta para tal mito. Se mito é linguagem, a estrutura a partir da qual estamos acostumados a ler a história de Édipo possui códigos bastante definidos. Um desses códigos, talvez o mais importante deles, está em fazer-se a leitura de Édipo a partir de uma centralização na figura masculina. O que se quer dizer é que já fomos acostumados a buscar neste mito específico uma prerrogativa que se insere na ordem do masculino. Lemos sempre o *mito de Édipo*, e nunca o *mito de Édipo e Jocasta*, ou apenas de *Jocasta*, muito embora o trágico esteja inserido na história desta mulher em medidas semelhantes às em que está inserido na história daquele homem.

Quando Freud se propõe a criar a psicanálise, cometendo a reboque uma espécie de parricídio ao desvinculá-la da psiquiatria, ele o faz também por meio de uma leitura centrada nessa mesma ordem do masculino. O saber da psicanálise derivou de algum lugar teórico/simbólico que se contestou depois. Aqui, a primeira criança a ser estudada é o menino. Também em *Totem e Tabu* tal aspecto fica claro em muitos sentidos. Primeiro, na identificação que Freud faz do totem com o pai. Depois, ao dizer que a luta pelo poder só ocorre na esfera do masculino. Ou seja: são os filhos, homens, aqueles que matam o pai para tomar-lhe o poder. As mulheres são apenas divididas entre eles, da mesma maneira que Zeus dividiu o universo com seus irmãos. A partilha se dá, portanto, entre aqueles que compartilhem o poder. Valeria até mesmo lembrar, portanto, que a situação edípica da menina não possui a mesma força de convencimento que a do menino.

Nesse tipo de leitura que, quer-se crer, está pautada por uma ortodoxia da linguagem, o mito é sempre visto por um viés patriarcal. Cabe sempre ao homem o se rebelar e, à mulher, de uma ou outra maneira, aceitar. O primeiro a ser enxergado é o homem. Os complexos predominantes nascem dele e por meio dele. Os poderes só podem ser alcançados por ele. À mulher, diz também esta linguagem, cabe um papel coadjuvante, de aceitação daquilo que lhe é imposto. Talvez por isso caiba sempre ao homem, ao *anēr* (um dos termos empregados na tragédia grega para significar o humano e que nunca é empregado para identificar uma mulher³), a virilidade de se rebelar contra o destino, contra a *Moira*. É o que fazem Cronos, Zeus, Laio e Édipo ao não aceitarem aquilo que lhes foi reservado.

Assim, essa linguagem centrada no masculino nos insere sempre em sua própria ordem, fazendo com que qualquer outro tipo de leitura possa parecer incongruente com uma realidade que estamos acostumados a enxergar a partir da luz do dia e dos feitos dos homens viris. Mais uma vez o poder se manifesta. Do mesmo modo que nos acostumamos, por exemplo, a enxergar os acontecimentos a partir de uma historiografia dos vencedores, e quase nunca dos vencidos, aqui também o real que avistamos ganha sempre a luz e os códigos de quem detém o poder. E talvez seja mesmo desnecessário explicar que, nesse nosso mundo ocidental, helênico e latino, a tradição informa que a canoa da realidade é feita, também quase sempre, com os paus dos homens, ainda que imaginários. Trata-se da casa dos homens.

Tal linguagem que procuramos demonstrar existir tem suas origens no sistema político-jurídico do patriarcado que se instaurou sobretudo nas sociedades ocidentais.

³ A esse propósito ver texto de Nicole Loraux publicado em: NOVAES, Aduino (org.) **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Em sua definição mais pura, este sistema coloca os direitos sobre bens e pessoas concentrados nas mãos do homem, que detém também a posição de pai fundador. A respeito desse sistema, Freud faz uma reflexão estrutural que conduz ao complexo de Édipo. Nesse sentido, se é o pai aquele que detém o poder, é também o pai que deve ser enfrentado, a fim de que seu poder seja destituído e, conseqüentemente, transferido. Parece que o complexo de Édipo freudiano está estabelecido sobre este princípio. Assim, vejamos o que diz o próprio Freud quando, em seu *Totem e Tabu* (FREUD, 1987a), lembra passagens significativas de seu *Análise de uma Fobia num Menino de Cinco Anos*:

Mas qualquer leitor atento da história do pequeno Hans encontrará provas abundantes de que ele também admirava o pai por possuir um pênis grande e temia-o por ameaçar o seu. O mesmo papel é desempenhado pelo pai tanto no complexo de Édipo quanto no complexo de castração, ou seja, o papel de um inimigo terrível dos interesses sexuais da infância. O castigo com que ele ameaça é a castração, ou o seu substituto, a cegueira. (FREUD, 1987a, p.157)

O castigo que é ameaça é também aquele que será imposto quando os irmãos se rebelarem. Assim com Urano castrado, com Cronos aprisionado, com Laio morto e com o próprio Édipo que se cega. O objetivo é sempre um poder que está em mãos masculinas e deve ir para outras mãos masculinas. Mais uma vez em *Totem e Tabu*, Freud evoca a refeição totêmica para explicar a “*organização social, das restrições morais e da religião*” (FREUD, 1987a, p.170). Depois de se unirem e assassinares o pai, eles o devoram. Na verdade, este pai primevo que foi devorado foi também modelo para cada um de seus filhos. E, segundo Freud, devorar tal pai é também se identificar com ele, na medida em que cada um dos irmãos, depois de fazê-lo, adquire uma parte

da força do pai devorado. O motivo da refeição totêmica é, mais uma vez, a conquista de poder:

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável a seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem se livrado dele, satisfeito o ódio e postos em prática os desejos de se identificarem com ele, a refeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma do remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo – pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta freqüência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje. O que até então fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos (...). Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram a seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. (FREUD, 1987a, p.171-172)

No entanto, no caso de Édipo, o castigo é diferente ao que é imposto a Urano e Cronos. A cegueira de Édipo é voluntária, fruto daquilo que o próprio Freud define como “sentimento de culpa filial”. O mesmo sentimento de culpa que fez com que os irmãos que se rebelaram ante a horda patriarcal erigissem para o pai um totem simbólico e presumidamente indestrutível.

Este totem erigido é também a base do complexo de Édipo freudiano na medida em que reúne em sua essência os dois tabus que lhe são referentes: não tirar a vida do animal totêmico e manter a exogamia como referência natural e permanente. Também é a edificação deste totem, quero acreditar, aquilo que solidifica a linguagem do masculino. Ou seja: a refeição totêmica, que acontece para que a horda patriarcal seja destruída, é também aquilo que garante sua permanência. E esta linguagem do masculino se reinstaura sem nunca ter perdido seus poderes reais: quem continua definindo normas e padrões, contando a história, castrando, matando e cegando são os poderosos. E os poderosos são homens: o mesmo Urano que procria desvairadamente

e depois será mutilado, o mesmo Cronos que engole seus filhos e depois será encarcerado, o mesmo Édipo que matará seu pai e logo ficará cego por suas próprias mãos.

Mas, na mesma medida em que falar de uma linguagem do masculino aponta para o poder dos homens, também aponta para a passividade masculina, o que talvez nos mostre uma condição análoga à da mulher. Em outro de seus textos, *Dostoiévski e o parricídio*, Freud (1996) nos incita a perceber como esta relação entre o poder e aquilo que dele deriva possui, nos bastidores dessa trama, a interferência do inesperado. E este inesperado, desvendado na tragédia através daquilo que Aristóteles chama peripécia, vem para nos mostrar o ideário inexorável da *Moira*, do destino. Freud, no texto anteriormente citado e a partir de sua teoria psicanalítica, mostra como a culpa do parricídio e a idéia da castração se misturam de modo complexo e a partir de relações que são inerentes ao próprio humano:

Uma grande necessidade de punição se desenvolve no ego, que em parte se oferece como vítima ao destino e em parte encontra satisfação nos maus tratos que lhe são dados pelo superego (isto é, no sentimento de culpa), pois toda punição é, em última análise, uma castração e, como tal, realização da antiga atitude passiva para com o pai. Mesmo o Destino, em última instância, não passa de uma projeção tardia do pai. (FREUD, 1996, p.190)

Nesse sentido, é possível que exista, nas ações desses homens poderosos, nesta linguagem que instaura o patriarcado, algo que esteja sempre em evidência e que diga respeito a deuses e *ánthrōpos*: o rebelar-se contra aquilo que foi estabelecido. É que, para conquistar o poder, é necessário insurgir-se contra o poder. Trata-se de mais um código dessa linguagem patriarcal: o homem não deve aceitar aquilo que lhe é imposto. Talvez por isso Cronos castra Urano, Zeus combate e aprisiona Cronos, e

Édipo, mesmo de modo involuntário, diferente da cegueira que provoca em si mesmo, mata Laio na encruzilhada de três caminhos. Por trás de cada uma destas rebeldias, está a tentativa de iludir o destino, de enganar a *Moira*. E desafiar aquilo que já foi prefigurado também pode ser considerado uma prerrogativa dos homens. Contudo, o que distingue os atos divinos das ações humanas na busca do poder é aquela mesma involuntariedade que surge nos resultados desta procura. É ela que torna o Édipo trágico, distanciando sua história da de seus deuses. Afinal, embora sejam feitos à imagem e semelhança um do outro, há entre os dois uma diferença singular: os deuses criaram seus homens mortais e efêmeros; os homens fizeram de seus deuses permanentes e imortais.

Voltando à não aceitação do próprio destino, o que se pode perceber, no mito de Édipo, assim como nos outros evocados nesta dissertação, é que este impulso masculino em não aceitar e, assim, ludibriar o fadário, é sempre decisivo. Para tal, basta recordar o que conta o mito: para não matar o pai e casar-se com a mãe, Édipo foge de Corinto, não aceitando as prerrogativas do oráculo. Trata-se da linguagem do masculino sendo constituída na mesma tradição que fez com que Cronos engolissem seus filhos e que Zeus fizesse o mesmo com sua própria esposa.

No entanto, há, nessa ordem do masculino, um elemento que poderia ser dito intangível: o próprio feminino. Ou a Gaia que, como Jocasta, é mãe de seu próprio esposo, também não é a mulher, a terra que só espera a chuva de seu filho Urano para conceber toda a primeira geração de deuses? Como Gaia e Jocasta, também a *Moira* – e, junto com ela, seu equivalente *Aîsa*, na voz árcado-cipriota, um dos dialetos usados por Homero – define-se a partir do gênero feminino (BRANDÃO, 2004a, p.140-141).

E a *Moir*, como já se viu, não pode ser enganada. Na mesma medida em que ela está escrita, também está inscrita na ordem do masculino. De que maneira e a partir de quais pressupostos esta *Moir* se insere nesta ordem, assim como que papéis são conferidos ao feminino dentro dessa perspectiva, é o que se pretende investigar no próximo capítulo.

3. MEDIDA E DESMEDIDA

Trata-se de uma ânfora de cerâmica, datada de 440 a.C. (ver Anexo A). Neste vaso grego, que se encontra no Museu Municipal de San Gimignano (Siena, Itália), sobre uma base negra, a pintura coruscante em vermelho mostra um homem apoiado num bastão. À sua frente, a esfinge parece esperar uma resposta para a pergunta que foi feita ao sujeito. Se este homem, que mais se assemelha a um velho se escorando numa vareta em busca de equilíbrio, solucionar a adivinha que lhe foi proposta pelo monstro que tem diante de si, as recompensas podem ser enormes.

Um desses prêmios se encontra aqui mesmo, neste vaso de 440 a.C. Trata-se de uma mulher que vem logo atrás da esfinge, no mesmo matiz vermelho que se destaca sobre a base negra. Se o homem acertar a resposta, esta mulher que vemos no jarro será sua e, com ela, o poder que advém de ser o rei, o tirano de uma importante *pólis* grega. Além disso, ele será querido pelo povo desta cidade, uma vez que a solução do enigma significa também acabar com a peste que os deuses mandaram sobre o lugar.

E tirano aqui, como lembra Michel Foucault (2002) em conferência pronunciada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e que foram transformadas no livro *A verdade e as formas jurídicas*, não deve ser entendido no sentido mais estrito. De acordo com Foucault, “*tirano era aquele que depois de ter conhecido várias aventuras e chegado ao auge do poder estava sempre ameaçado de perdê-lo*” (FOUCAULT, 2002, p.44). Assim, pode-se dizer, junto com o filósofo francês, que a

irregularidade do destino seria, portanto, uma característica do personagem do tirano, assim como ele é descrito nos textos gregos do fim do século VI e início do V.

Mas será mesmo que tudo depende apenas de uma resposta certa? Talvez seja preciso mirar o vaso com maior atenção, tentando enxergar naquilo que se vê o que não é para ser visto. Com efeito, se a ânfora for observada com melhor empenho, o que se poderá notar é que a tinta negra não recebeu, de fato, nenhum outro tipo de pigmento sobre ela. Na verdade, a técnica adotada neste artesanato fino consiste em cobrir a superfície da ânfora com um verniz negro, deixando o espaço da figura com o mesmo tom escarlate da argila.

Então, os arabescos que encimam o jarro, o homem que se sustenta na vareta, o monstro poderoso que espera a resposta e a mulher que alguma coisa parece esperar são, é o que agora se pode jurar, não o preenchimento, mas a própria falta do verniz escuro. É a partir da ausência da tinta negra, pelas lacunas que ela deixou na argila vermelha, que vislumbramos encontrar as figuras que simbolizam um dos mitos mais caros da antigüidade grega. Uma lenda cujos espaços, vazios ou não, foram se preenchendo ao longo de mais de três mil anos, chegando ao século XXI de nossa história tão consistente e viva como aparenta estar a ânfora que podemos observar virtualmente, pela internet, e, de perto, num museu de uma cidade italiana. Assim, poder-se-ia mesmo afirmar que é pela falta que talvez possamos vislumbrar o dito, o próprio mito.

As figuras que, por meio da ausência de tinta, encontram-se presentes no jarro são significantes básicos do mito de Édipo. E se a esfinge, Jocasta e o próprio Édipo possuem atualmente um vigor semelhante, ou talvez maior, do que no dia mesmo em

que o vaso foi manufaturado, isto se deve certamente a uma obra literária: o *Oidípous Týrannos*, de Sófocles.

...nas primeiras versões do mito não há, no conteúdo legendário, o menor traço de autopunição, porque Édipo morre tranqüilamente instalado no trono de Tebas, sem ao menos ter furado seus olhos. É precisamente Sófocles que, conforme a necessidade do gênero, dá ao mito sua versão propriamente trágica – a única que Freud, que não é mitólogo, pôde conhecer, a única que, conseqüentemente, nós discutiremos aqui. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.56-57)

A citação anterior, além de chamar a atenção para o fato de que é a versão que Sófocles constrói com seu discurso trágico aquela que serve de princípio para Freud construir a base de sua teoria, nos coloca mais uma vez frente à ânfora do Museu de San Gimignano. Ao propor para a lenda uma interpretação em que Édipo não chega ao fim de sua vida como o *ánthrōpos* trágico de Sófocles, Vernant parece se referir à passagem da *Odisséia* em que Homero nos dá seu conhecimento deste mito. Um conhecimento que, levando-se em consideração a data provável da escritura homérica, século VIII a.C., conta-nos uma variação da lenda produzida cerca de três séculos antes que o dramaturgo de Colono escrevesse sua obra, assim como nos lembra Junito Brandão.

Vi também a mãe de Édipo, a bela Epicasta.
Ela, sem o saber, cometeu um grande crime,
casando-se com o filho, que a desposou após matar e despojar o pai.
Os deuses rapidamente fizeram com que a notícia circulasse entre os homens.
Édipo, todavia, apesar de tantos sofrimentos por funestos desígnios dos
deuses,
continuou a reinar sobre os Cadmeus, na muito amada Tebas. (BRANDÃO, 2000, p.303)

Muito embora a versão de Homero, é o que se acredita, não traga nada que não pudesse ter inspirado a teoria freudiana, ela sem dúvida é menos intensa que a de Sófocles no sentido de criar um Édipo com a tragicidade que lhe reconhecemos hoje. Isto vem corroborar o conceito de Lévi-Strauss, segundo o qual mito é linguagem e, como tal, algo que é permanentemente esvaziado e preenchido.

É por isso que voltamos novamente à ânfora de San Gimignano, para nos apropriarmos dela no momento em que foi produzida, segundo a técnica das figuras vermelhas, difundida por Exéquias a partir do século VI a. C. Como já se disse, tais figuras, que em geral mostravam cenas cotidianas ao lado de representações heróicas, eram então deixadas na cor natural da argila para contrastar com o fundo pintado de negro.

Estamos, de acordo com as informações do Museu Municipal de San Gimignano, em 440 a. C., e podemos adquirir uma vasilha cerâmica como essa, com seu par de asas simétricas que facilita o transporte, para guardar vinho, azeite ou água, além de conservar cereais. A data em que o vaso vem dar a nossas mãos é anterior em aproximadamente dez anos àquela em que o *Édipo Rei*, de Sófocles, foi encenado pela primeira vez (KURY, 2002, p.7).

Como se sabe, a tragédia grega, enquanto gênero literário, acontece em um período decisivo da Grécia antiga: o século V a.C. Entre a data da primeira provável encenação de *Os Persas*, de Ésquilo (472 a.C.), e a montagem de *As Bacantes*, de Eurípides, possivelmente em 405 a.C., a tragédia grega vive seu auge e declínio. Trata-se, como lembra Vernant, de um gênero reconhecido em um momento histórico bastante circunscrito, e datado com precisão: "*Vêmo-la crescer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século.*" (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2005, p.2)

Um paralelo imaginário que poderia ser traçado com esse nascimento, apogeu e morte da tragédia grega seria imaginar-se o mesmo para a arte cinematográfica. Ou seja, que, tendo sido apresentado ao público pela primeira vez em 1895, pelos irmãos Lumière, em Paris, o cinema vivesse nos dias de hoje sua decadência mais completa, estando fadado ao desaparecimento.

Mas, agora, estamos no século de Péricles. A ânfora que hoje pode ser apreciada no Museu de San Gimignano é encontrada, então, em mercados de cidades bem organizadas, as chamadas *pólis*. Antes de Péricles, sob o comando de Clístenes, Atenas conheceu o fim da tirania, a partir de uma série de reformas que possibilitaram que, pouco mais tarde, contássemos com o advento da chamada “democracia ateniense”. Mais uma vez, vale recorrer a Vernant para lembrar a importância dessa “Cidade-Estado” e de suas formas jurídicas, filosóficas e organizacionais para que este gênero literário se desenvolvesse em plenitude.

A matéria da tragédia não é mais então o sonho, posto como uma realidade humana estranha à história, mas o pensamento social próprio da cidade no século V, com as tensões, as contradições que surgem nela, quando a chegada do direito e as instituições da vida política questionam, no plano religioso e moral, os antigos valores tradicionais: estes mesmos que a lenda heróica exaltava, donde a tragédia toma seus temas e suas personagens, não mais para glorificá-los, como o fazia ainda a poesia lírica, mas para discuti-los publicamente, em nome de um ideal cívico, diante dessa espécie de assembléia ou de tribunal populares que é um teatro grego. (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2005, p.55)

É entre 461 e 429 a.C., no período conhecido como a “Idade de Ouro de Atenas”, que Péricles consolida a prosperidade grega em aspectos como a economia, através de empreendimentos e do expansionismo proposto pela denominada Liga de Delos, e a

cultura. Neste último aspecto, Sófocles, ele próprio um estrategista militar de Péricles, produz uma obra que irá marcar o período de maneira incontestável.

O monumento perene do espírito ático na época da sua maturidade é constituído pela tragédia de Sófocles e pela escultura de Fídias. Ambos representam a arte do tempo de Péricles. (JAEGER, 2003, p.320)

Mas o que talvez seja mais notável na era de Péricles é o fato de que ela se caracteriza por ser o tempo formador da base de um tópico que, certamente, é a maior herança deixada pela antigüidade grega no que se refere ao conhecimento. Trata-se da filosofia, uma matéria que, um século mais tarde, quando Platão anunciar que a medida de todas as coisas é Deus, tentará não deixar mais lugar para que o homem seja esta referência.

Antes, no entanto, é a fórmula do sofista Protágoras – segundo a qual, em oposição direta à filosofia antitrágica platônica, o parâmetro das coisas é o homem – a maneira de enxergar o mundo que irá oferecer a possibilidade para que o próprio Sófocles veja seu Édipo com um olhar trágico e, sobretudo, humano. É com o dramaturgo de Colono que este humano encara o trágico de maneira decisiva. O objeto da tragédia é o homem em si mesmo, que, como afirma Vernant (2005), “*é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco*” (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2005, p.3).

Dos três autores trágicos gregos cuja obra chegou a nosso conhecimento, talvez seja Sófocles aquele em que a exposição da dor humana assume seu caráter mais educativo, no sentido de que é o homem o agente a interessar de fato. O que o autor de *Édipo Rei* faz é, seguindo uma tendência formadora de seu tempo, dirigir-se ao homem

de maneira a expor-lhe a dor. Assim, Sófocles se envolveu decisivamente na vida de sua época. À organização e às metas expansionistas da *pólis*, serviu como tesoureiro-geral de Atenas em 443/2 a. C. Foi também eleito, no mínimo duas vezes, comandante do exército em expedições militares. Mas foi como tragediógrafo, sabe-se, que alcançou a fama. Escreveu cerca de 123 peças teatrais e obteve nada menos que 24 prêmios em concursos trágicos que eram tradição em seu tempo (KURY, 2002, p.7).

Tais concursos, instituídos pela Cidade-Estado, fazem parte da realidade social desta Grécia contemporânea não apenas de Sófocles e Péricles, mas de pensadores como Protágoras, citado anteriormente, e o historiador Heródoto. Como afirma Werner Jaeger (2003), *“a arte com que Sófocles cria os seus caracteres é constantemente inspirada pelo ideal de conduta humana que foi a criação peculiar da cultura e da sociedade do tempo de Péricles”* (JAEGER, 2003, p.321). O que se tem, portanto, é o fato de que, neste século V a. C. que marca o apogeu e o declínio da tragédia, tudo parece caminhar em sintonia: a democracia que se institui; um processo de educação humana que se instaura através de projeções artístico-culturais; a invenção de um homem grego que, mais tarde, irá dar origem ao que se pode mesmo chamar “homem ocidental”.

E é neste contexto que Sófocles insere seu texto trágico, de maneira que o viver humano, ao não se submeter à vontade dos deuses, escancara a dor que é inerente a este ser ao mesmo tempo social, heróico e efêmero. Nesse sentido, a sintonia que o tempo de Péricles parece anunciar não é garantida pela serenidade. Antes, traz a incerteza de um momento em que valores se confrontam e normas são questionadas, em que este *brótós* luta entre a culpa e a inocência, a lucidez e a cegueira, o poder e o fracasso. Contudo, pouco haveria de novo em todas essas contradições se Sófocles

não soubesse mostrar, com a ação dramática trepidante que caracteriza suas obras, que esta dor humana é um sentimento inexorável, do qual não se pode fugir. Como afirma Jaeger, “o que em Sófocles é trágico é a impossibilidade de evitar a dor. É esse o rosto inevitável do destino, do ponto de vista humano” (JAEGER, 2003, p.329).

3.1. TRAGÉDIA E AMBIGÜIDADE

A inexorabilidade do sentimento da dor trágica que caracteriza a obra de Sófocles será tratada um pouco mais à frente nesta dissertação, de maneira a tentar perceber em que sentido esta dor é influenciada e influenciadora daquilo que pretendemos expor aqui: a medida e a desmedida no mito de Édipo. Antes, contudo, seria interessante tentar perceber qual é a lógica deste *páthos* trágico. Para isto, voltamos à ânfora exposta no museu da cidadezinha italiana a fim de tentar entender porque somos levados a imaginar, depois de correr os olhos pelo objeto que se mostra na tela de um computador, que as figuras é que foram pintadas sobre o verniz, e não algo diferente.

Se o devaneio na comparação não é demasiado, seria interessante lembrar os princípios básicos do que chamamos linguagem cinematográfica, como foi feito há pouco ao compararmos o nascimento, apogeu e decadência da tragédia grega a um fato semelhante que pudesse acontecer com o próprio cinema. Esta arte fundada no século XIX de nossa era tem no *plano*, ou no *enquadramento*, um de seus eixos principais. Poder-se-ia dizer que a gramática do cinema se move em função do *plano*. É

o enquadramento que dá, para aquilo que é mostrado na tela, um sentido próprio e preciso.

Utilizando um exemplo bastante simples, o beijo mostrado a partir de um *plano* muito aberto, em que um casal aparece apenas como um pontinho numa praia deserta, quer dizer algo muito diferente do que este mesmo beijo se mostrado bem de perto, em *close*. Portanto, entender a linguagem proposta pelo *plano* cinematográfico quer dizer usar o enquadramento acertado para aquilo que se quer dizer: se esperamos dar a idéia de que quem beija é um casal arrebatado pela paixão, utilizaremos o *close*; mas, para conotar alguma espécie de solidão vivida pelas mesmas duas pessoas, será melhor usar o *plano* mais aberto.

A lógica desta linguagem está no fato de que o enquadramento só contém aquilo que é para ser visto. Assim também uma pessoa frente a um quadro afixado num museu. Se perguntamos a ela o que vê quando olha em direção à obra de arte, certamente descreverá a própria obra que tem diante de si. É extremamente provável que ela não diga nunca que vê também uma parede. Isto porque, dentro de tal lógica, a parede não é para ser vista. (PEREIRA, 1984)

Na ânfora de San Gimignano, a lógica parece ser a mesma. Ao enxergar o vaso pela primeira vez, somos levados a crer que os desenhos é que foram pintados sobre o verniz negro. Para perceber que o processo é o inverso, que a não-pintura é que revela os desenhos, deve-se estar mais atento. Pode-se dizer que há, aí, uma lógica a ser desconstruída. E, para descobrir o processo, é necessário entender os caminhos de tal processo.

Isto acontece porque esta lógica joga com o que se poderia chamar ambigüidade: aquilo que *parece que é* e aquilo que *é de fato*. A linguagem trágica

também se comporta da mesma maneira. O Édipo que caça é, na verdade, o sujeito que é caçado. A Jocasta que encontra seu esposo está realmente reencontrando seu filho. Mas nós, para que a linguagem do gênero obtenha êxito, somos levados a vislumbrar apenas os arabescos e as figuras de Édipo, da esfinge e de Jocasta na ânfora que enchemos ou esvaziamos de vinho. Não enxergamos a parede porque a parede não é para ser vista. Só podemos ver aquilo que o *plano* nos mostra na tela cinematográfica.

...a lógica da tragédia consiste em "jogar nos dois tabuleiros", em deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambigüidade ingênua que ainda não se questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano a outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinha as contradições. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.15)

Na tragédia grega, esse jogo segue até o final do drama. Só então é que será permitido perceber o verdadeiro rosto dos agentes da trama, depois que os fatos assumirem seu verdadeiro significado. Antes disso, mesmo que esteja inteira à nossa frente, a parede não será vista. Assim também o jogo da criação literária: elaborado em suas minúcias e trágico na invenção de suas possibilidades, uma vez que elas nunca se esgotam, que não têm nunca fim, que nada é, realmente, impossível.

É por isso que, mesmo que o mito já haja revelado que o Édipo esposo é, na verdade, o Édipo filho, isto só será reconhecido no final. A platéia que sabe finge que de nada sabe, uma vez que ela também é parceira. Daí, então, a necessidade de estar sempre a olhar com outros e melhores olhos para a ânfora e seu verniz e seus desenhos. Para também participar do jogo. Para ver se alguma coisa escapou à nossa

atenção, mesmo que esta seja uma atenção possibilitada apenas pela época em que o olhar é colocado.

E o fato de a platéia participar do jogo acontece, acredita-se, não pelo motivo que quer Freud em uma de suas conferências sobre o conteúdo latente da tragédia edipiana. Nesta dissertação, o que se quer pensar é que a ação do público vem, antes, a partir das condições inerentes ao próprio gênero, dos valores estabelecidos pela tragédia grega, do tecido ambíguo construído por Sófocles que, depois de brincar com seus contemporâneos, seguiu fazendo o mesmo com os homens futuros – Freud, um deles.

Se os antigos as admiravam, se o público moderno é por algumas delas perturbado, como pelo Édipo-Rei, é porque a tragédia não está ligada a um tipo particular de sonho, porque o efeito trágico não reside em uma matéria, mesmo onírica, mas na maneira de dar forma à matéria, para fazer sentir as contradições que dilaceram o mundo divino, o universo social e político, o domínio dos valores, e fazer assim aparecer o homem como um *thaûma*, um *deinón*, uma espécie de monstro incompreensível e desconcertante, ao mesmo tempo agente e paciente, culpado e inocente, dominando toda a natureza por seu espírito industrioso e incapaz de governar-se, lúcido e cegado por um delírio enviado pelos deuses. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.57)

Se a questão do gênero é determinante para esconder e revelar aquilo que deve ser revelado ou escondido, possibilitando leituras múltiplas de uma mesma obra, é necessário também tentar enxergar aquilo que, por trás dela e dentro de uma perspectiva ao mesmo tempo autoral e temporal, permitiu uma visão de mundo pautada por essa ambigüidade construtora da tragédia grega.

Como há pouco se disse, Sófocles insere seu texto trágico num contexto de duplicidades pautado por um viver humano que, embora a considere inexorável, não se submete à vontade dos deuses e é capaz de escancarar sua própria dor. Ainda se

afirmou que aquilo que torna ímpar o tecido de Sófocles, uma escrita fundadora de todo um gênero literário, é o fato desta dor ser algo também inexorável, determinada mesmo pelo que hoje poderíamos chamar destino. Assim, o que se quer acreditar é que a ambigüidade que constrói o texto trágico grego é definida pela noção de medida e desmedida que está presente de modo decisivo no *Édipo Rei*, em outras tragédias gregas e, como não poderia deixar de ser, na maneira helênica de ver o mundo.

3.2. ERRO, HONRA E DESTINO

Para entender melhor tal questão, é preciso buscar sentidos em palavras como *Hamartía* e *Hýbris*. Ao lado destes conceitos, também cumpre tentar compreender os significados da *Moirá* na Grécia antiga. Através da noção desses termos é que se pode entrar numa questão que, como lembra Johnny José Mafra (1980), é essencial para que o trágico seja avaliado enquanto gênero literário e como maneira de enxergar o próprio mundo.

O elemento possibilitador do trágico, aquilo que torna o homem trágico, é a separação ontológica, isto é, a oposição homem/finitude-contigência-imperfeição. (MAFRA, 1980, p.66)

Quando nomeamos a relação homem/finitude, o que estamos fazendo é nomear também aquilo que é inerente a esta mesma relação: a ambigüidade, a contradição. Para Albin Lesky (1971), como citado por Mafra (1980), “*todo trágico se baseia em uma*

contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (LESKY, 1971, p.25). Nesse sentido, como lembra a seguir o próprio Lesky ao perceber como estudiosos modernos se debruçaram sobre o tema, para que a tragédia exista é necessário que não haja solução, mesmo que possamos enxergar finais conciliadores em determinados textos trágicos do século V a. C.

A absoluta falta de solução para o conflito trágico foi convertida, precisamente por algumas teorias modernas, em ponto central e em requisito primordial para a realização da autêntica tragédia. (LESKY, 2001, p.35)

No sentido de perceber porque a contradição trágica é irreconciliável, é que se torna necessário buscar o entendimento para os conceitos de *Hamartía* e *Hýbris*, fazendo o mesmo a seguir com a *Moira*. Em seu *Dicionário Mítico-Etimológico*, Junito Brandão (2000) aponta o seguinte significado para *Hýbris*: “*tudo quanto ultrapassa a medida, o excesso, o descomedimento, a démesure*” (BRANDÃO, 2000, p.558). Ainda segundo Brandão, em termos religiosos, matéria em que esta palavra é mais freqüentemente usada, a *Hýbris* “*é uma violência, uma insolência, uma ultrapassagem do métron (na medida em que o homem quer competir com o divino)*” (BRANDÃO, 2000, p.558). Para Johnny Mafra, “*a tragédia existe no momento em que a Hýbris ou desmedida entra em conflito com a justiça ou a medida*” (MAFRA, 1980, p.71).

No que se refere à definição de *Hamartía*, o próprio Mafra lembra o capítulo XIII da *Poética*, de Aristóteles. No entender do estagirita, a causa do trágico é a *Hamartía*, isto é, a falha, o erro. E não se trata, na maior parte das vezes, do erro indiscriminado e proposital. Na tragédia grega, o erro tem uma dimensão intelectual, não moral. A falha, portanto, acontece em função de uma incompetência humana no sentido de distinguir o

que é certo daquilo que não é. Um dos exemplos que Aristóteles dá neste mesmo capítulo é o do próprio Édipo.

Realmente, quando consideramos o *Édipo Rei*, somos levados pela trama trágica de Sófocles a não reconhecer no tirano de Tebas uma culpa moral. Sua *Hamartía* parece se dever a uma falha de julgamento, de discernimento a respeito das situações que vive. Um erro que, se levamos em consideração o pensamento trágico do século V a. C., poderia até mesmo contar com um componente atávico, mas que não é devido ao caráter do herói em si mesmo. Édipo mata Laio porque não sabe que ele é seu pai, e desposa Jocasta porque não tem conhecimento de que ela é sua mãe. Assim, tudo ocorre porque a falha está no juízo que o herói faz: julgando matar um qualquer, assassina o pai que ordenou que matassem o próprio filho – ele mesmo, Édipo; pensando estar se casando com a rainha de Tebas, desposa realmente a rainha de Tebas e, junto com ela, a mulher que lhe deu à luz. Isto, pelo menos, é o que reza uma leitura ortodoxa desse mito.

Contudo, se a culpa moral não está no herói, ela talvez esteja em sua ascendência. No Laio e na Jocasta que, temendo que o poder escapasse de suas mãos, ordenaram, deliberadamente, o filicídio. E, antes mesmo, seguindo a tradição mitológica e caminhando além do que nos diz o texto trágico de Sófocles, a *Hamartía* pode ser encontrada também no amor *contra naturam* de Laio por Crisipo, provocador da “*culpa primordial*” da casa dos labdácidas, à qual pertence Édipo (BRANDÃO, 2004c). Daí se afirmar que há na *Hamartía* um elemento atávico, já que a herança de um é a *Hýbris* pretérita de outros, e a culpa que será carregada a partir dela. Aqui, então, a transgressão é capaz de imputar a uma determinada geração o castigo que deveria pertencer à outra. Como lembra Hegel (1964), “o indivíduo heróico não

estabelece qualquer separação entre si e o Todo moral de que faz parte, mas antes se considera como formando uma unidade substancial com o Todo” (HEGEL, 1964, p.70).

Ainda no que se refere a Sófocles (2002), pode-se encontrar, em cada uma de suas tragédias, um coro que, ele mesmo ou através do Corifeu, está sempre avisando sobre o perigo e os danos provocados por *Hýbris* e *Hamartía*. No *Édipo Rei*, isto acontece quando o rei de Tebas, que apenas começa a desconfiar de sua verdadeira origem, põe em dúvida, estimulado por Jocasta, os vaticínios do oráculo de Delfos. O que está sugerido, aqui, é que a desmedida e o erro não se encontram nos atos em si, mas, e sobretudo, no orgulho humano que faz com que Édipo questione a predição dos deuses.

Mas o homem que nos atos e palavras
se deixa dominar por vão orgulho
sem rezear a obra da justiça
e não cultua propriamente os deuses
está fadado a doloroso fim,
vítima de arrogância criminosa,
que o induziu a desmedidos ganhos,
e sacrilégios, à loucura máxima
de profanar até as coisas santas. (SÓFOCLES, 2002, p.62)

Se *Hýbris* e *Hamartía* pendem para o lado da transgressão, do dionisíaco (naquilo que este vocábulo nos traz de mais consensual), a parte apolínea, luminosa e equilibrada, joga com outros dois: *Areté* e *Timé*. A primeira é definida como a excelência. A outra, como a honra. De acordo com Junito Brandão (2004), a *Areté* é atribuída pelo próprio Zeus. A *Timé*, conseqüência natural desta última, é a recompensa que o herói recebe por aquilo de notável que contabiliza ao longo de suas guerras e discursos. É o próprio Brandão (2004) quem mostra como o devaneio dionisíaco convive, de maneira ortodoxa, com a harmonia apolínea:

A areté, no entanto, é uma outorga de Zeus: é diminuída, quando se cai na escravatura, ou é severamente castigada, quando o herói comete uma *hýbris*, uma violência, um excesso, ultrapassando sua medida, o *métron*, e desejando igualar-se aos Deuses. (BRANDÃO, 2004a, p.143)

No entanto, se os conceitos de *Hýbris* e *Hamartía* são indispensáveis para o entendimento de como o trágico se configura a partir do humano, não menos essencial é compreender o significado de *Moira* para os gregos antigos. Para isso vale, de início e mais uma vez, recorrer ao mesmo Junito Brandão (2000) e a seu *Dicionário Mítico-Etimológico*:

Moira, em grego Μοῖρα (Moira), que provém do verbo *μεφείσθαι* (meíresthai), obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde Moira é a parte, o lote, o quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, o destino. Associada à Moira tem-se, como seu sinônimo, nos poemas homéricos, a voz árcado-cipriota Aísa, em grego Αἴσα (Aísa), da mesma família etimológica do verbo *αἰσύναν* (aisymnân), reinar sobre, ter o comando de. O grego homérico tem a forma *οἴτος* (oítos), sorte, destino. Uma aproximação com o osco aeteis, parte, não é de todo desprezível. De qualquer forma, não se possui ainda uma etimologia segura para Aísa que significa, como Moira, lote, quinhão, a parte que toca a cada um. Nota-se, de saída, o gênero feminino de ambos os vocábulos, o que remete a idéia de fiar, ocupação própria da mulher e das Moiras ou Queres. De outro lado, Moira e Aísa aparecem no singular e só uma vez na *Ilíada*, XXIV, 49, a primeira surge no plural, o que mais tarde, diga-se logo, se repetirá muitas vezes. O destino só tardiamente foi personificado e, em conseqüência, Moira e Aísa não foram antropomorfizadas: pairam soberanas acima dos deuses e dos homens, sem terem sido elevadas à categoria de divindades distintas. A Moira, o destino cego, em tese, é fixo, imutável, não podendo ser alterado nem pelos próprios deuses. Há, no entanto, os que fazem sérias restrições a esta assertiva, sobretudo em relação a Zeus. (BRANDÃO, 2000, p.140-141)

Em seu sentido mais direto, portanto, poder-se-ia dizer que a *Moira*, conotativamente, significa o destino. Trata-se de uma entidade que, identificando-se com o próprio Zeus, guarda em si a expressão da essência divina, na medida em que também é reconhecida a partir da *Ananké* (necessidade) e de *Nêmesis* (justiça). Como se pode ver pela análise mítica e etimológica anteriormente citada, *Moira* é o lote, a parte que cabe a cada um. E, aqui, estamos falando de deuses e de homens.

Por outro lado, é certamente no fato da *Moira* igualar esses dois seres tão distintos que se encontra, acredita-se, a ambigüidade mais decisiva do pensamento trágico. Esta talvez seja a razão de tanta polêmica no que se refere à caracterização dessa entidade. No entanto, as variações em torno deste último tema, que são parte essencial daquilo que esta dissertação pretende discutir, serão explicitadas mais à frente. Cumpre, antes, compreender com maior e melhor exatidão porque esta *Moira* é encarada como a personificação do próprio destino. Para fazê-lo, é necessário discorrer sobre pontos que parecem fundamentais.

Em outubro de 1967, o jesuíta português Antônio Freire (1969), helenista conceituado, defendeu sua dissertação de doutoramento na Faculdade Pontifícia de Filosofia de Braga. O estudo, que apenas dois anos depois da defesa já estaria no prelo, ganhou o nome de *Conceito de Moira na Tragédia Grega* (FREIRE, 1969). De modo genérico, a obra pretende discutir a questão do fatalismo nos autores trágicos do século V a. C. e, nesse sentido, no próprio prólogo, Freire já diz a que veio:

O objetivo primordial dessa Dissertação é formular uma resposta clara e decisiva à pergunta com que poderíamos intitulá-la:

-Fatalista a tragédia grega?

A esta pergunta respondemos categórica e convictamente:

-Não. (FREIRE, 1969, p.5)

Em sua dissertação, o sacerdote helenista realiza um estudo de inegável erudição ao procurar estabelecer o conceito do fatalismo sob as perspectivas da mitologia, da filosofia e da teologia. Num apanhado rigoroso que vai do pensamento da antigüidade a algumas idéias contemporâneas, Freire (1969) investiga também como os três autores trágicos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – tratam em sua obra o

significado de *Moirá*. Tudo isto sem perder de vista a questão da inexorabilidade do destino e concluindo da maneira que já no início da dissertação era antecipada: -“A *tragédia grega não é fatalista*”. (FREIRE, 1969, p.293)

O que se quer chamar fatalismo na tragédia grega é exatamente o fato de o homem trágico, Édipo um deles, estar submetido ao destino. Em tese, a *Moirá* é imutável e não pode ser transformada nem mesmo pelos próprios deuses. É aqui, portanto, que se instaura o debate proposto por Freire: o jesuíta, com base na crença de que nada pode estar acima de Zeus, rechaça a idéia da inalterabilidade da *Moirá*. Para ele, tal crença é primitiva e, apoiando-se em citações que vão de Homero a Hesíodo, Antônio Freire acredita que é mesmo Zeus quem fixa o destino de todos os seres.

Sem perder de vista a erudição e o detalhamento do trabalho de Freire (1969), capaz de iluminar inúmeros aspectos relativos ao caráter trágico inerente ao pensamento helênico e à obra dos três dramaturgos gregos, em que se quer apostar aqui é mesmo numa suposta inalterabilidade da *Moirá*. Na verdade, o que parece é que Freire, ao se colocar neste ponto contra o fatalismo na tragédia grega, assume uma perspectiva decididamente fundamentada numa ortodoxia teológica, menos helenista que sacerdotal, e, por isto mesmo, mais mítica que católica. Tal traço pode ser percebido quando o jesuíta analisa aspectos em que, inevitavelmente, a vontade da *Moirá* está acima da de Zeus.

Quando o conceito de moira é expresso pelo vocábulo ἀνάγκη (necessidade), ou equivalente (τό χρεών), traduz a lei moral que rege o próprio Zeus, com cuja vontade se confunde, como em sã teologia se identifica a essência divina com os seus atributos. (FREIRE, 1969, p.300-301)

Tal debate, ao introduzir em parte aquilo que é o objetivo básico desta dissertação, qual seja, as perspectivas ortodoxas e heterodoxas no Édipo, o que faz é chamar a atenção para um dado decisivo: o lugar de quem faz a leitura de uma determinada obra. Não apenas de quem faz a leitura, como já se viu, mas também de quem a produz⁴. Mas isto, como já foi dito, veremos mais adiante. Vale, antes de qualquer coisa, observar o que diz Junito Brandão (2004a), a propósito dessa discussão proposta por Antônio Freire.

Os exemplos poderiam multiplicar-se tanto em defesa da identidade de Zeus com a Moira quanto, e eles são em número muitíssimo mais elevado, da total independência de Aísa face a todos os imortais.
O que se pode concluir, salvo engano, é que, por vezes, Zeus se transforma em executor das decisões da Moira, parecendo confundir-se com a mesma.
(BRANDÃO, 2004a, p.142)

Nesse sentido, seria oportuno lembrar as palavras do próprio *Prometeu* quando, acorrentado ao rochedo, depois de haver sido castigado por Zeus ao roubar o fogo de Hefesto e entregá-lo aos homens, conta ao coro da tragédia escrita por Ésquilo sobre a força que caracteriza a *Moira*: “O poder da *Moira* é superior ao de Zeus; ele não escapará ao seu *Destino*” (MAFRA, 1980, p.74). Vale, assim, atentar para o diálogo entre Prometeu e o Corifeu, nas palavras de Ésquilo:

CORIFEU
E por quem o destino é governado? Dize!

PROMETEU
Pelas três Parcas e também pelas três Fúrias,
cujas memória jamais esquece os erros.

⁴ A distinção que se quer aqui fazer é entre aqueles que produzem teoria (aqui, no caso, Freire) e aqueles que produzem com objetivos literários ou dramaturgicos (no caso, Sófocles).

CORIFEU
Os poderes de Zeus, então, cedem aos delas?

PROMETEU
Nem mesmo ele pode fugir ao Destino. (ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES, 1999, p.37)

Na mesma medida, a *Moirá* mostra sua primazia, como lembra Junito Brandão (2004a), quando, em trecho da *Ilíada*, de Homero (1970), Hera responde a um Zeus que quer livrar seu filho Sarpédon do perigo da batalha:

Crônida terrível, que palavras disseste? Um homem mortal, há muito tempo marcado pela Aísa e queres livrá-lo da morte nefasta? Podes fazê-lo, mas nós, os outros deuses todos, não te aprovamos. (BRANDÃO, 2004a, p.141)

Respeitada pelos próprios deuses, a *Moirá* parece mesmo ter a prerrogativa sobre o destino dos homens. Dos homens e dos deuses. Nesse sentido, se não compartilhamos da idéia do jesuíta Antônio Freire e concedemos à *Moirá* o privilégio de pairar sobre deuses e homens, estamos, neste ponto decisivo, igualando uns e outros, colocando-os no mesmo terreno de um caminho que conduz ao trágico e às impossibilidades que lhe são inerentes.

Mas, outra vez, vale indagar que instância é essa à qual o humano e o divino se submetem? Como o destino foi apenas tardiamente personificado, a *Moirá*, por sua vez, também não foi antropomorfizada. Não se trata, conseqüentemente, de chamá-las divindades. Contudo, é imutável, e feminina. Após as epopéias homéricas, a *Moirá* se projetou em três entidades, as quais, costumeiramente, podem ser chamadas *Queres*. São elas *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos*. Três mulheres, três fiandeiras, urdindo o tempo de uma existência que foi antecipadamente estabelecido. Cloto é a que segura o fio da vida e vai puxando o fuso. Láquesis, aquela que enrola o mesmo fio e sorteia quem irá

morrer. Átropos, a que não volta atrás, mostrando-se inflexível em sua função de cortar o fio que é tecido.

Assim, o destino divino e humano está entregue à *Moiras*. Para os homens, o resultado inexorável, heróico ou não, é mesmo a morte. Para os deuses, a derrota, a castração, o esquecimento. Igualados na submissão, os fios de homens e de deuses se entrelaçam. E esse emaranhar-se está presente, talvez se possa dizer, em toda a tragédia e mitologia grega. Nesse sentido, há aqueles que, humanos, entregam-se à *Hýbris* e devem então ser punidos porque se colocaram no lugar do divino. E também há os que, deuses, rendem-se a *Ftonos* – ou seja, à inveja e ao ciúme – e, mesmo olhando de cima do Olimpo, invejam até a mortalidade dos que vivem cá embaixo. Trata-se do destino. E, quando o fio se emaranha, trata-se mesmo de um destino trágico. E é aqui, neste chão universal escrito por caminhos áticos, que homens que se crêem deuses e deuses que se passam por homens pagamos por tudo. Ou quase tudo.

Em Sófocles, como lembra Werner Jaeger (2003), o trágico se encontra no fato desse homem, mesmo após ver sua *Areté* atropelada pela adversidade, desafiando esfinges e deuses, manter de maneira contumaz a altivez que lhe é inerente. É porque enxergou e para continuar enxergando que Édipo se cega. E é também por isto que ele peregrina pela Hélade: para, convertido em homem sofredor, sumir depois pela floresta e só ser encontrado novamente no imaginário dos que virão.

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, 2003, p.332)

Talvez agora se possa compreender um pouco melhor a figura do Édipo na ânfora de San Gimignano. Diante da esfinge, o rei de Tebas não parece ter o vigor heróico do momento em que, conta o mito, enfrentou o monstro e respondeu à pergunta fatal. Sim! Aquele que de manhã anda de quatro, ao meio-dia se sustenta em dois pés e, ao entardecer, apóia-se também em um bastão é o próprio homem, este ser cansado que aqui está, no lugar exato em que o verniz negro não foi pintado. Um ser reconhecido pela falta, que, nesta vasilha de cerâmica, sustenta-se talvez no mesmo pau com que deu na cabeça do próprio pai até matá-lo e cometer sua *Hýbris* inicial, sua primeira *Hamartía*.

Desmedida e erro, involuntários que sejam, que farão com que percebam – o personagem de Sófocles e o discípulo de Exéquias que mergulha o pincel no verniz e começa a pintar a vasilha – que o Édipo que se posta à frente do monstro fabuloso é, ao mesmo tempo, o *anēr* vigoroso que decifra o enigma e o *brotós* extenuado que some no bosque. São vários e é, só, um: homem trágico, definido pela falta, irrevogável pela *Moirá*. Uma *Moirá* que, no contexto da tragédia e do mito grego, define-se mesmo como uma espécie de linguagem soberana. O destino que está escrito.

Mas, talvez, esse Édipo que acerta na resposta que dá à esfinge tenha convencido o monstro mas não tenha se convencido. Então, ele deve buscar mais: cometer mais *Hamartías*, cegar-se, afundar-se na floresta em busca de si mesmo e, depois, desaparecer. E não será de todo improvável imaginar que ele sumiu porque, nas brenhas, encontrou-se a si próprio. Efêmero como um homem e permanente como um deus, este ser que se encontra consigo mesmo talvez tenha conseguido também se esvaziar do mito. Assim, como afirma Jaeger (2003), “*nem o destino nem Édipo são absolvidos ou condenados*”. (JAEGER, 2003, p.333)

Mas, para que a pintura do vaso se complete e a *Moira* cumpra seu papel inexorável, ainda falta que Édipo se case com Jocasta e que, com ela, tenha quatro filhos. Assim, Édipo, mesmo não querendo se igualar aos deuses, terá feito isto. É isto também o que diz, de uma ou de outra maneira e por outros e mais elaborados caminhos, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1992), quando afirma que “os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodicéia que sozinha se basta!” (NIETZSCHE, 1992, p.37) Casando-se com sua mãe e com ela gerando, ele será como Urano. A desmedida involuntária será cometida. Lá está Jocasta, no canto esquerdo do vaso, esperando o filho que perdeu e pelo esposo que perderá. Também ela efêmera, definida pela falta do verniz na cerâmica. Nietzsche (1992), em seu *O Nascimento da Tragédia*, nos oferece uma espécie de definição do herói, cujo ambiente suscita decisivamente o preenchimento pela falta que buscamos na ânfora de San Gimignano:

Se abstrairmos, todavia, do caráter do herói, tal como aparece à superfície e se torna visível - o qual no fundo nada mais é senão uma imagem luminosa lançada sobre uma parede escura, isto é, uma aparência de uma ponta a outra -, se penetrarmos bem mais no mito que se projeta nesses espelhamentos luminescentes, perceberemos então, de repente, um fenômeno que tem uma relação inversa com um conhecido fenômeno óptico. Quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. (NIETZSCHE, 1992, p.63)

No entanto, a tragédia de Jocasta é distinta, subalterna de uma linguagem que tem sua ortodoxia marcada na figura do masculino. Homens que dominam, que decidem, que dormem com suas mães, matam seus próprios filhos, que escrevem obras para o teatro, guerreiam, tentam enganar os deuses, são por eles invejados. À

mulher cabe um papel, como já se disse, subalterno. Sófocles, contudo, talvez pela primeira vez na trajetória da cultura grega, também dá a ela, à mulher, como lembra Werner Jaeger (2003), a representatividade do humano. Trata-se de Antígonas, Electras, Dejaniras, Tecmesas, Jocastas. Cada uma tão efêmera como os homens que caminham a seu lado. Humanas e divinas, lutando contra a brevidade e o esquecimento que tornam trágico o destino de cada um. Este destino que é tirano e que também é *Moira*. E, como *Moira*, feminino, linguagem. Jocasta.

4. MARCAS DO GÊNERO

Ao ler o mito de Édipo, Sófocles, como já se tentou mostrar, sublinhou características que eram, ao mesmo tempo, determinantes de sua época e do gênero ao qual se consagrou. No que se refere à abordagem do homem grego do século V a. C., o dramaturgo de Colono avança em alguns aspectos de seu tempo, como a maneira a partir da qual a mulher é introduzida na tragédia, ainda que o faça de maneira moderada para os padrões da contemporaneidade. Quando o assunto é a questão do gênero, Sófocles vai muito além, criando o próprio modelo.

Em *Édipo Rei*, a visão de mundo retratada é aquela que pertence a seu tempo e aquela que dará a medida do tempo que virá. Ou seja: da mesma maneira que a obra de Sófocles fala da Grécia que lhe é contemporânea, diz também de um mundo que será, no mínimo, o espelho fosco de boa parte das idéias que surgiram nesse mesmo universo da antiguidade helênica. Idéias que ainda hoje encontram eco em nossa empresa ocidental. Talvez seja isto o que confira a este modo de conceber o mundo um caráter até certo ponto marcado pela ortodoxia. Nesse sentido, para demonstrar tal fato, valeria citar partes da obra em que a maneira de enxergar o humano se pauta pelo ortodoxo em pelo menos três aspectos decisivos, quais sejam: o lugar de deus, o lugar do homem e o lugar do trágico. Lugares estes que estão circunscritos não apenas à sociedade grega da antiguidade, mas também, porque não dizer, à nossa natureza contemporânea.

No que se refere à posição divina, mesmo que a tragédia vá concordar, no futuro, com um discurso platônico que, grosso modo, insere deus como a medida de

todas as coisas, as ambigüidades são decisivas. Primeiro porque, ao colocar deus no centro, a tragédia de Sófocles e, em particular, o *Édipo Rei*, se opõem àquilo que dizem Protágoras e os sofistas do século V a. C: que o homem é a medida de todas as coisas. No entanto, ao pensar desta maneira e se aproximarem da fórmula platônica, os trágicos estarão fazendo um discurso análogo àquele que já havia sido feito com Homero, por exemplo, e que será tecido com Platão, aproximadamente um século depois. E, aqui, vale recordar o caráter essencialmente antitrágico da filosofia platônica (JAEGER, 2003). Para Albin Lesky (2001), a obra de Sófocles deve ser encarada sempre como “*engenho humano e luta humana, ao lado do inapreensível, inatingível governo dos deuses!*” (LESKY, 2001, p.148) Em *Édipo Rei*, são inúmeras as ocasiões em que é a vontade dos deuses aquela decisiva, determinante, implacável. Zeus, em cada momento, e na fala de todos, é sempre chamado “o todo poderoso”:

Deus todo-poderoso, se mereces
Teu santo nome, soberano Zeus,
Demonstra que em tua glória imortal
Não és indiferente a tudo isso! (SÓFOCLES, 2002, p.62)

Entretanto, se o lugar de deus é assegurado acima de todas as coisas, em “glória imortal”, o lugar do trágico evidencia uma ambigüidade própria do humano. Este duplo sentido está no destino que, se não deixa de ser construído por meio de ações que confirmam o movimento da alma das personagens, também é inexorável. E a tal destino, como já se viu no capítulo anterior, até mesmo Zeus deve estar subordinado. Trágica, então, é a impossibilidade do divino e do humano se desvencilharem do tecido da *Moira*. É por isso que, como diz Pierre Vidal-Naquet (2005), nos trágicos, a

divindade é também medida, “*mas é medida no termo da tragédia*” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.282).

A saga de Édipo seria então, nestes termos, algo que talvez nem mesmo os deuses podem mudar. Se há quem possa transformar o mito, este alguém (deus?) é Sófocles, criador que exerce suas prerrogativas de maneira implacável, vestindo suas criaturas (suas, porque não pertencem mais ao mito, mas a ele próprio) com o tecido trágico que julga apropriado. Isso significa que, nas especificidades do gênero, aquilo que chamamos vontade dos deuses está ali para assegurar o cumprimento do destino humano ou, como afirma Werner Jaeger (2003), “*o desenvolvimento essencial do homem sofredor*” (JAEGER, 2003, p.332). É assim que quer o dramaturgo de Colono e é também assim que nos diz seu próprio coro quando, ao final, depois de conhecer a felicidade trepidante e chegar ao mais fatal infortúnio, Édipo se prepara para cegar-se.

Vossa existência, frágeis mortais,
é aos meus olhos menos que nada.
Felicidade só conheceis
Imaginada; vossa ilusão
Logo é seguida pela desdita.
Com teu destino por paradigma,
desventurado, mísero Édipo,
julgo impossível que nesta vida
qualquer dos homens seja feliz!
Ele atirava flechas mais longe
Que os outros homens e conquistou
(assim pensava, Zeus poderoso)
incomparável felicidade. (SÓFOCLES, 2002, p.62)

Mas o Zeus poderoso não é aquele que fala com o coro de anciãos tebanos. Então, aos olhos de quem a existência humana é “menos que nada”? Certamente, do próprio Sófocles. Mas, talvez, também desta *Moíra* implacável. Por isso, porque o destino é inexorável, Édipo não pode ser feliz. Se nem mesmo os deuses podem alterar

o caminho das coisas, se a esses deuses o único papel possível é o de oráculos, revelando apenas aquilo que irá acontecer, Édipo, e quem tenha um destino como o seu, não poderá vislumbrar a felicidade. Mas, cego, ele tomará as rédeas de sua fortuna e, para enxergar aquilo que lhe era impossível ver quando teve o poder em suas mãos, provocará sua própria cegueira.

Esta maneira de apreender o significante, que coloca um deus como centro de todas as coisas para, durante a caminhada, ir descobrindo que nem mesmo este deus poderá modificar o curso dos acontecimentos é, acredita-se, um modo ortodoxo de enxergar o mundo. O lugar de deus é o centro, desde que este centro garanta aquilo a que estamos acostumados chamar “liberdade humana”. Quando faz uma analogia entre as condições do homem e de deus, o jesuíta Antônio Freire (1969) parece mostrar como tal prática de definir as coisas está pautada por um caráter ortodoxo, no sentido de reiterar uma maneira canônica de interpretar os fatos:

...só quem conhece a Deus, conhece o homem –, não deixa de ser verdadeira, na nossa condição humana, a inversa: só quem conhece o homem, conhece a Deus. O nosso conhecimento de Deus é analógico; e é do mais conhecido que partimos para o menos conhecido. (FREIRE, 1969, p.65)

O Édipo de Sófocles é o ser humano que, seguindo aquilo que os oráculos lhe dizem, também desconfia deste discurso. Ele consegue decifrar enigmas; parece – para alguns como Michel Foucault – saber mais do que aparenta; julga conhecer os deuses; mas não conhece sequer a si mesmo. Tal ambigüidade é mostrada em momentos decisivos do texto. Quando o oráculo de Apolo, por exemplo, lhe diz que ele irá matar seu pai e casar-se com sua mãe, Édipo considera suas palavras e abandona Corinto. Foge para não cometer sua *Hýbris*. Mas, quando esta profecia afeta sua liberdade,

mostrando que a escolha que fez era um equívoco, ele desconfia, denegando o próprio oráculo e as palavras de Tirésias. Assim, ao mesmo tempo em que Édipo é um homem que respeita seus deuses, também é um homem que os desafia, que quer se igualar a eles, que não deseja, sobretudo, perder o poder ao qual está acostumado.

Mesmo quando o desenrolar dos acontecimentos revela que os vaticínios do oráculo foram acertados, o Édipo culpado – aquele que se cega e que é arruinado pelo destino e por seus próprios atos – este Édipo é também aquele que, através do trágico, eleva-se à sua condição mais sublime, quando assume conscientemente as rédeas de sua sina e, de uma ou outra maneira, mostra que seu fadário comporta sobretudo o peso da desdita que atinge todos os cidadãos de Tebas. Aqui se encontra a ambigüidade decisiva. Uma ambigüidade que, reunindo *Hýbris* e *Areté* sob a mesma chancela, mostra que o mundo está sendo interpretado a partir desta ortodoxia trágica à qual se acabou de aludir.

Compreende-se imediatamente o afundamento do herói na dor trágica; em vez de colocá-lo judicialmente na injustiça, o que faz é revelar de modo patente, em naturezas nobres, o caráter iniludível do destino que os deuses impõem aos homens. (...) Não partilha as resignadas palavras de Simônides, segundo as quais o Homem tem de perder necessariamente a arete, quando o infortúnio inexorável o derruba. A elevação dos seus grandes sofrendores à mais alta nobreza é o Sim que Sófocles dá a esta realidade, a esfinge cujo enigma fatal consegue resolver. É o homem trágico de Sófocles o primeiro a elevar-se a uma autêntica grandeza humana, pela completa destruição da sua felicidade terrena ou da sua existência física e social. (JAEGER, 2003, p.331)

A dor trágica é, ao que parece, não uma prerrogativa inerente aos deuses ou ao próprio mito, mas algo que é construído pelo gênero. É a obra de Sófocles que estabelece engenho e luta humana ao lado de um poder aparentemente decisivo dos deuses. Isto, acredita-se, deve-se ao fato de que essa dor trágica advém de um destino

inexorável e não da vontade propriamente dita dos deuses ou de uma estrutura definitiva do mito. Fosse assim, os deuses poderiam mudar o curso dos acontecimentos, mas não mudam. Fosse também assim, e o mito teria uma só versão, não comportando, por exemplo, a de Homero, que nos é oferecida na *Odisséia*, como já se mostrou no capítulo anterior desta dissertação. Quem comanda a luta e determina o engenho é o dramaturgo de Colono, definindo a reboque o destino de suas personagens.

A esse propósito, vale lembrar o que diz o helenista Jacyntho José Lins Brandão em seu texto *O como e o quê no Édipo Rei, de Sófocles* (BRANDÃO, 1980). Neste ensaio, cujo principal objetivo é o debate sobre a forma e o conteúdo da tragédia grega, Brandão chama a atenção para a maneira como Sófocles tece o conteúdo mítico em *Édipo Rei*. Para o helenista, é o engenho ímpar do dramaturgo de Colono o maior responsável pela grandiosidade dramática do *Édipo Rei*. Isto porque a escritura de Sófocles pode ser considerada o fator determinante na recriação, a partir de jogos repletos de ambigüidade e ironia, de um enredo possivelmente já conhecido do público da época. Assim, segundo Brandão, a maior inventiva está no *como* Sófocles conta a lenda de Jocasta e Édipo, e não no próprio trecho em si. Como afirma o helenista, “a arte do poeta consiste em lançar dúvidas, jogando com tensão e distensão, criando, dessa forma, o ritmo dramático” (BRANDÃO, 1980, p. 55 e 56). É por isso que o parecer de Jacyntho José Lins Brandão sobre quem seria o principal público buscado por Sófocles – se os que já conheciam o mito ou aqueles que o ignoravam – não poderia ser mais inequívoco no que se refere à importância da forma na composição da dramaturgia trágica:

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 contrários, 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. (BRANDÃO, 1980, p. 58 e 59)

Nesse sentido, a história de Édipo, que servirá para que Freud defina toda sua teoria, é uma construção de Sófocles e, como tal, do gênero dramático ao qual se dedicou. Tal dedicação, como lembra Albin Lesky (2001), rendeu-nos 123 peças classificadas sob o nome de Sófocles por eruditos alexandrinos. Ao lado de nomes como Ésquilo e Eurípides, foi ele quem construiu a ortodoxia do gênero. Tal fato pode ser comprovado na *Poética* de Aristóteles, obra em que o estagirita procura estabelecer a própria teoria da tragédia.

Assim, a *Poética* de Aristóteles é capaz de justificar a afirmação há pouco feita de que Sófocles cria a tragédia grega. São várias as passagens em que o filósofo que viveu entre 384 e 322 a. C. cita as obras de Sófocles como exemplo bem acabado do gênero. Isto acontece em partes da *Poética*, nas quais Aristóteles procura delinear as características da tragédia. No que se refere ao *Édipo Rei*, fonte primária desta dissertação, a peça é citada em sete capítulos pelo estagirita, sempre de maneira a mostrar o acerto de Sófocles no que se refere à adequação do texto aos parâmetros estabelecidos para o gênero.

⁵ HERÁCLITO DE ÉFESO. **Fragmentos**. Trad. De José Cavalcante de Souza, p. 80 e 84.

A primeira citação aparece, no capítulo XI, quando Aristóteles (1993) se propõe a elucidar reconhecimento e peripécia, elementos qualitativos do que ele próprio chama “mito complexo” e partes essenciais da tragédia. A peripécia, que é marcada pelo imprevisto, quando os acontecimentos resultam no inverso daquilo que deles se poderia esperar, acontece, no *Édipo Rei*, “*inverossímil e necessariamente*” (ARISTÓTELES, 1993, p.118).

Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (...). (ARISTÓTELES, 1993, p.118)

No que se refere ao reconhecimento, que se trata, como afirma Aristóteles, da passagem do ignorar ao conhecer, o *Édipo Rei* é citado, ainda no capítulo XI e também no XVI, como possuidor da “mais bela de todas as formas de reconhecimento”, uma vez que ela acontece, nesta peça, juntamente com a peripécia.

A próxima citação do *Édipo Rei* tem lugar no capítulo XIII, quando Aristóteles (1993) fala sobre o herói trágico. Aqui, mais uma vez, o herói que se transforma em tirano de Tebas é o exemplo acreditado perfeito daquilo que se poderia chamar de homem intermediário. Trata-se do herói que, oriundo de uma família ilustre, conhece sua tragédia dolorosa a partir da *Hamartía*.

... o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, p.120)

No capítulo XIV, em que o filósofo macedônico disserta sobre a catástrofe, o *Édipo Rei* é mencionado pelo fato de que, a partir da tessitura de Sófocles, os desastres são mostrados não “por efeito do espetáculo cênico”, mas porque derivam da íntima conexão dos atos (ARISTÓTELES, 1993).

Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. (ARISTÓTELES, 1993, p.121)

A verossimilhança é tratada no capítulo seguinte da *Poética*. A menção ao *Édipo Rei* acontece quando, depois de tratar sobre a propriedade do surgimento do *deus ex machina*, Aristóteles (1993) diz que “o irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da ação...” (ARISTÓTELES, 1993, p.125). Mais à frente, no capítulo XXIV, esta questão é novamente suscitada, quando o filósofo recomenda que o irracional aconteça fora da representação e oferece, como exemplo deste tipo de acerto, o fato de Édipo ignorar as circunstâncias da morte de Laio.

Afinal, a última citação do *Édipo Rei* na *Poética* ocorre no capítulo XXVI, o último, quando, ao tratar da epopéia e da tragédia, afirmando que a segunda é superior à primeira, Aristóteles também elogia a concisão dramática, pedindo ao leitor que imagine “o efeito que produziria o Édipo de Sófocles em igual número de versos que a *Ilíada*” (ARISTÓTELES, 1993, p.147). São estas, portanto, as citações textuais feitas pelo filósofo macedônico acerca do *Édipo Rei*. Entretanto, envolvendo outras obras de Sófocles, elas ocorrem em número bastante superior.

Vale ainda mencionar como o *Édipo Rei* também é referência para a ortodoxia aristotélica a respeito da tragédia no que se refere a outros aspectos. Um deles é o da unicidade da fábula: na história do tirano de Tebas, temos apenas o relato dos episódios vividos por ele próprio. A trama dos acontecimentos também é de natureza trágica, capaz de suscitar o terror e a piedade do espectador, como exige o estagirita no capítulo VI (ARISTÓTELES, 1993, p.110). No tocante ao número de atores, vale lembrar que foi o próprio Sófocles quem introduziu o terceiro ator, que vem se juntar ao herói em seu confronto com o coro.

Ainda dentro desta perspectiva, cumpre dizer que, naquilo que se refere às três unidades de composição, – ação, tempo e lugar – o *Édipo Rei* mais uma vez alimenta a *Poética*. Nele, a ação, que Aristóteles afirma ser a parte mais importante da tragédia, transcorre de maneira exata, com a trama sendo plenamente representada, não necessitando, em momento algum, de que partes dela sejam explicadas, a fim de que o espectador possa compreendê-la. O tempo no *Édipo Rei* é delimitado como Aristóteles quer: no sentido de “*caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo...*” (ARISTÓTELES, 1993, p.109). No que diz respeito à última unidade, o lugar, a obra de Sófocles certamente inspirou a ortodoxia estabelecida na *Poética*: o cenário é único, indicando “*a apreensibilidade do conjunto, de princípio a fim da composição*” (ARISTÓTELES, 1993, p.140).

Nesse sentido, o que aqui se procurou demonstrar, por motivos óbvios com enorme facilidade, é que o *Édipo Rei* é uma das peças que inspira a ortodoxia definida para o gênero na *Poética* escrita por Aristóteles no século IV a.C. É com base nos parâmetros praticados por Sófocles em sua escritura que a tragédia clássica se enuncia e se perpetua.

Assim, poder-se-ia dizer que a ortodoxia é característica da obra do dramaturgo de Colono, e particularmente do *Édipo Rei*, em aspectos decisivos. Sobretudo, por compreender uma visão de mundo que incorpora a maneira de pensar o lugar do homem, de Deus e do trágico.

4.1. MARCAS ESTRUTURAIS

Cada qual a seu modo, sem perder de vista o fato de que tais lugares marcam-se principalmente por se encontrarem, o humano e o divino em Sófocles trazem a dor trágica como matéria-prima essencial capaz de refletir formas de pensar que irão constituir não somente a tradição intelectual de sua própria época e do futuro da empresa ocidental, mas também de todo um gênero dramático, criando-o e, neste mesmo processo, recriando-o.

Ao lado da leitura de Sófocles sobre o mito de Édipo, e dentro de uma concepção ortodoxa, no sentido de já ser amplamente acreditada no mundo científico, vale citar ainda duas outras abordagens: a antropológica estruturalista, de Claude Lévi-Straus; e a psicanalítica, de Sigmund Freud.

No que se refere à análise que faz o antropólogo belga, a leitura que é realizada quer mostrar, como acredita Audemaro Taranto Goulart (1997), que o mito “*impressiona não apenas devido aos cuidados estéticos ou morais que o contornam mas também devido à inspiração religiosa e ao uso ritualístico*” (GOULART, 1997, p.11). Lévi-Strauss

apresenta uma descrição detalhada de fragmentos do mito, aos quais denomina *mitemas*.

São tais *mitemas* que, em articulação com um modelo previamente elaborado pelo antropólogo, dão origem a uma estrutura. Mas, na verdade, Lévi-Strauss não toma somente a versão que nos é oferecida através do *Édipo Rei*, de Sófocles. Ele vai aquém. Partindo da fundação de Tebas, ele busca a história de Cadmo, filho de Agenor, rei na Fenícia, e de Telêfassa (ou Argiope). Com o rapto de Europa, sua irmã, por um Zeus transformado em touro, Agenor ordena a Cadmo e a seus outros dois irmãos, Cílix e Fênix, que partam em busca da irmã, não voltando sem ela. Acompanhado da mãe, Cadmo segue para a Trácia, enquanto seus outros irmãos percorrem a Cilícia e a Fenícia.

Com a morte de sua mãe, Cadmo consulta o oráculo de Delfos que lhe instrui abandonar a procura de Europa e fundar uma cidade no exato lugar em que uma vaca, à qual ele encontraria e deveria seguir, caísse de cansaço. Agindo conforme as determinações do oráculo, Cadmo encontra o animal, segue-o e, no local em que este se deita para descansar, funda Tebas. O herói, então, a fim de sacrificar a vaca para Atena, manda que seus homens busquem água na fonte de Ares, situada ali perto. Contudo, lá, um dragão devora todos eles para, em seguida, ser morto por Cadmo. Surge, então, a deusa Atena, que diz ao filho de Agenor que arranque os dentes do dragão e os semeie para, daí, surgirem do solo outros homens completamente armados, os *Spartoi*, ou “homens semeados”.

Temendo os *Spartoi*, que possuíam maneiras ameaçadoras, Cadmo lhes atira pedras e eles, sem saber de onde vem o ataque, lutam contra si mesmos. Ao final, salvam-se apenas cinco homens semeados: Equión, Ctônio, Hiperenor, Pêloro e Udaio.

São tais homens que, junto a Cadmo, dão início à aristocracia de Tebas. Mas é o próprio Cadmo que, depois de se casar com Harmonia, filha do deus Ares, a quem servira por haver matado o dragão pertencente a esta divindade, recebe de Atena o trono de Tebas.

Duas gerações mais tarde, Lábdaco, filho de Polidoro e Nictéis, assume o trono de Tebas, depois de completar sua maioridade. É deste Lábdaco que descende Laio, o pai que mandou matar Édipo e, como já se lembrou nesta dissertação, dá início aos infortúnios que irão perseguir os labdácidas ao se apaixonar por Crisipo, inaugurando aquilo que se poderia chamar “amor *contra naturam*”.

Ao buscar o mito em suas origens e levá-lo até a morte de Antígona, que ocorre porque ela desrespeita a ordem de Creonte e faz enterrar seu irmão Polinice (tema da peça *Antígona*, do próprio Sófocles (2002)), Lévi-Strauss monta uma estrutura que mostra quatro colunas com mitemas específicos. Na primeira coluna, são mostradas partes essenciais do mito, como a busca de Cadmo por Europa, o casamento entre Édipo e Jocasta, e a violação da proibição de Creonte, cometida por Antígona ao enterrar Polinice.

Na segunda coluna, Lévi-Strauss expõe mitemas ligados à morte: o extermínio mútuo dos Spartoi, o assassinato de Laio e o confronto mortal entre Etéocles e Polinice. Na terceira, temos desafios vencidos pelos heróis, como a morte do dragão, por Cadmo; e a da Esfinge, por Édipo. Na última coluna, o antropólogo relaciona os defeitos físicos dos labdácidas: Lábdaco, que é coxo; Laio, que é torto; e Édipo, que possui os pés inchados.

Uma vez montada tal estrutura, Lévi-Strauss (1996) constrói um modelo em que tais mitemas se articulam a partir de um arranjo teórico cuja construção, como lembra

Taranto Goulart (1997), “*depende das formulações que o analista pretende fazer nele, com o objetivo de buscar uma significação para os elementos que o constituem*” (GOULART, 1997, p.15). Mas é na maneira de executar a leitura que se encontra o diferencial da análise estrutural de Lévi-Strauss. Ela pode ser feita tanto de forma linear como de modo vertical. Nesse sentido, o antropólogo quer chamar a atenção para o fato de que a leitura de um mito não é realizada por vínculos independentes, mas por aquilo que ele mesmo chama de feixe de relações entre os mitemas.

Supomos, com efeito, que as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas feixes de relações, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante. Relações que provêm do mesmo feixe podem aparecer em intervalos afastados, quando nos situamos num ponto de vista diacrônico, mas se chegamos a restabelecê-las em seu agrupamento ‘natural’, conseguimos ao mesmo tempo organizar o mito em função de um sistema de referência temporal de um novo tipo, e que satisfaz as exigências da hipótese inicial. Realmente, este sistema é de duas dimensões: ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, e reunindo assim as propriedades características da ‘língua’ e da ‘palavra’. (LEVI-STRAUS, 1996, p.243-244)

Para ler o mito de Édipo a partir desta estrutura, segundo Taranto Goulart, é necessário perceber quais são os pontos em comum dos mitemas relacionados em cada coluna. Neste sentido, Lévi-Strauss revela que, na primeira coluna, o traço em comum são as “*relações de parentesco superestimadas*”. Na segunda, essas mesmas relações são “*subestimadas*”. Na coluna seguinte, os mitemas convergem para o que Lévi-Strauss chama de “*negação da autoctonia do homem*”. E, na última, o oposto, com a “*afirmação da autoctonia do homem*”.

A partir de tais caracterizações, o que se pode perceber é que há contradições internas tanto entre as duas primeiras quanto entre as duas últimas colunas. As questões estão, portanto, nas definições das relações de parentesco e da autoctonia

humana. Ou seja: as relações de parentesco são decisivas para definir o homem Édipo e seu mito, ou não? Do mesmo modo, a origem deste mesmo Édipo, de onde ele vem, é suficiente e decisiva para decifrá-lo? Assim, como explica acertadamente Audemaro Taranto Goulart (1997), através de tais oposições, o que a análise estrutural do antropólogo belga parece indagar é o que se poderia chamar “*pergunta definitiva*” do próprio ser humano: quem sou eu?

Para responder a essa indagação, o homem dispõe de duas teorias: uma, fundada na religião, que atribui a criação humana a um ser superior, um deus, e outra, ancorada na ciência, que defende o princípio de que o homem é produto de uma evolução natural. (GOULART, 1997, p.18)

Nesse sentido, a questão assinalada por Lévi-Strauss mostra que a contradição estabelecida entre os mitemas que apontam ora para a negação, ora para a afirmação da autoctonia do homem; e, ao mesmo tempo, ora superestimando, ora subestimando as relações de parentesco. Ainda para Audemaro Taranto Goulart, tal contradição é insuperável. A pergunta fica, portanto, sem resposta. Édipo não sabe quem é e, quando isto parece acontecer, não lhe resta outra alternativa a não ser sair cego e andarilho, em sua busca de Sísifo.

No entanto, o que para esta dissertação mais interessa na proposta de Lévi-Strauss (1996) para enxergar o mito é o fato de que o antropólogo, desde o início de sua análise, opta por não querer determinar uma versão “autêntica” para o mito de Édipo. Esta linha, que exemplificaremos a seguir com um trecho de seu texto *A estrutura dos mitos*, será retomada mais à frente, quando tentar-se-á fazer uma leitura de viés heterodoxo. Por hora, vale ficar com as palavras que Lévi-Strauss emprega

para justificar seu método, ao mesmo tempo em que também reconhece a importância das variadas leituras:

O método nos livra, pois, de uma dificuldade que se constituiu, até agora, num dos principais obstáculos ao progresso dos estudos mitológicos, ou seja, a pesquisa da versão autêntica ou primitiva. Nós propomos, ao contrário, definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões. Dito de outro modo: o mito permanece mito enquanto é percebido como tal. Este princípio é bem ilustrado por nossa interpretação do mito de Édipo, que se pode apoiar sobre a formulação freudiana, e lhe é certamente aplicável. O problema posto por Freud em termos 'edípicos' não é mais, sem dúvida, o da alternativa entre autoctonia e reprodução bissexual. Mas se trata sempre de compreender como um pode nascer de dois: como se dá que não tenhamos um único genitor, mas uma mãe, e um pai a mais? Não se hesitará pois em classificar Freud, depois de Sófocles, na relação de nossas fontes do mito de Édipo. Suas versões merecem o mesmo crédito que outras, mais antigas e, aparentemente, mais 'autênticas'. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.250)

4.2. MARCAS DO DESEJO

Efetivamente, como aponta Lévi-Strauss, a leitura que Sigmund Freud faz do mito de Édipo não passa pela negação ou afirmação da autoctonia. Trata-se da própria criação da psicanálise, um método terapêutico que consiste fundamentalmente na interpretação, por um psicanalista, dos conteúdos inconscientes de palavras, ações e produções imaginárias de um indivíduo, com base em associações livres e na *transferência* (ROUDINESCO; PLON, 1998). Tal método – que surge no final do século XIX e, no século XX, vai formar toda uma escola de pensamento – deriva em mudanças radicais na maneira como o ser humano é enxergado. E, apenas para que se tenha idéia da importância do mito de Édipo, e da própria tragédia de Sófocles, na composição desse ambiente ao qual não hesitaríamos em chamar revolucionário, vale

atentar para o que Freud, ele mesmo, escreve em seu último livro, redigido em 1938 e publicado depois de sua morte. Em *O Esboço de Psicanálise* (FREUD, 1974), Freud diz, de modo decisivo, assim como é lembrado no Dicionário de Psicanálise de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon:

Permito-me pensar que, se a psicanálise não tivesse em seu ativo senão a simples descoberta do complexo de Édipo recaiado, isso bastaria para situá-la entre as preciosas novas aquisições do gênero Humano. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.167)

Certamente, talvez não haja teoria do pensamento humano mais reconhecida, criticada e debatida do que o complexo de Édipo. Em linhas gerais, tal teoria trata da “*representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo*” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.166). No entanto, segundo o *Dicionário de Psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), tal representação pode se inverter e passar a expressar o amor pelo genitor do mesmo sexo e o ódio pelo do sexo oposto. À primeira representação, chama-se “Édipo”; à segunda, “Édipo invertido”; à mistura das duas, “Édipo completo”. Assim, o complexo de Édipo surge entre os três e cinco anos de idade e, para a psicanálise, seu declínio assinala a entrada num período chamado de *latência*, traduzido pela sublimação do interesse sexual. Sua resolução ocorre após a puberdade e é concretizada a partir de um novo tipo de escolha de alvo de pulsão, que pode ser uma pessoa, um objeto parcial, real ou fantasístico.

De maneira natural, em nossa sociedade contemporânea, o complexo definido por Freud e a tragédia escrita por Sófocles chegam mesmo a se confundir no senso comum. O que no dramaturgo grego é mais comumente interpretado como um

paradigma do destino humano, como já nos referimos muitas vezes nesta dissertação, no pensador judeu é a mescla deste mesmo destino com uma determinação psíquica, vinda do inconsciente, capaz de definir as escolhas e os projetos humanos. Na verdade, embora o *Édipo Rei* esteja presente em toda a obra freudiana, o criador da psicanálise nunca escreveu um artigo exclusivo sobre esta sua leitura da peça de Sófocles. A primeira referência direta acontece em carta datada de 15 de outubro de 1897, a Wilhelm Fliess. Em seguida, na *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1987b), obra publicada em 1900, Freud volta ao tema de maneira igualmente específica.

Em minha experiência, que já é extensa, o papel principal na vida mental de todas as crianças que depois se tornam psiconeuróticas é desempenhado por seus pais. Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior. Não é minha crença, todavia, que os psiconeuróticos difiram acentuadamente, nesse aspecto, dos outros seres humanos que permanecem normais – isto é, que eles sejam capazes de criar algo absolutamente novo e peculiar a eles próprios. É muito mais provável – e isto é confirmado por observações ocasionais de crianças normais –, que eles se diferenciem apenas por exibirem, numa escala ampliada sentimentos de amor e ódio pelos pais que ocorrem de maneira óbvia e intensa nas mentes da maioria das crianças.

Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade Clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (FREUD, 1987b, p.256)

Ao confessar que foi buscar a fonte de inspiração para sua teoria em uma peça de teatro da antigüidade grega, podendo, por exemplo, dizer que foi encontrá-la num mito, acredito que, mais do que realçar sua invenção da psicanálise, Freud valoriza a obra de Sófocles. É por isto que, como já disse anteriormente, com o apoio de mitólogos como Vernant (2005), não é possível crer que “o poder profundo e universal de comover” do *Édipo Rei* só possa ser compreendido se amparado na hipótese

freudiana sobre a psicologia infantil. Não. Antes que se prossiga com a leitura freudiana, é necessário deixar claro que a crença deste trabalho caminha para uma abordagem que não perde de vista um outro poder, qual seja, o do gênero literário. De maneira mais específica, o que se quer afirmar é que esse poder profundo de comoção do mito de Édipo tem sua base também em uma invenção. Mas não a da psicanálise, e sim a do gênero dramático que Sófocles ajudou a criar e, assim fazendo, agiu com excelência. Em outras palavras, não é a obra de Sófocles que se serve do complexo inventado por Freud para caminhar do século V a.C. até os nossos dias, mas exatamente o contrário. Ou seja: é o pai da psicanálise quem se apropria da tragédia do dramaturgo grego para fundar o principal de sua hermenêutica.

Contudo, embora acredite no sentido da proposta formulada por Deleuze e Guattari (1966) de que o complexo de Édipo freudiano possui contornos que apostam, talvez se possa mesmo dizer, na manipulação do desejo em nossa sociedade, é impossível negar a influência da psicanálise desde sua criação. E, como já se disse, tal invenção parte de uma tragédia: de uma tragédia grega. É com as palavras de Sófocles – e, portanto, a partir de uma estrutura literária – que Freud, acredita-se, comete seu próprio parricídio ao desvincular a cura de neuroses e psicoses do processo psiquiátrico. E é também através da literatura que o pensador judeu dá prosseguimento a sua teoria, vinculando-a, primeiro, ao *Hamlet*, de Shakespeare, e, em seguida, à saga parricida de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski.

Na verdade, voltando ao *Édipo Rei*, o que Freud faz é usar a versão que Sófocles compõe do mito “na direção de suas formulações psicanalíticas” (GOULART, 1997, p.10), como afirma Audemaro Taranto Goulart. O que interessa a Freud é dar sustentação à sua idéia de que o desejo e o inconsciente estão intrinsecamente

inseridos dentro de uma ordem familiar. Édipo é uma personagem exemplar para este tipo de leitura, uma vez que ele não apenas desposa sua mãe, como também mata seu pai. A ordem familiar vai estar presente também quando Freud (1996) serve-se de Hamlet e Dmitri Karamazov. Em seu ensaio denominado *Dostoiévski e o parricídio* (FREUD, 1996), ele confirma este interesse familiar, voltado sempre para o confronto com um genitor e a identificação com o outro. E, aqui, o que Freud enxerga, como não poderia deixar de ser, é o que sua abordagem pede: o parricídio e o incesto.

Difícilmente pode dever-se ao acaso que três das obras primas da literatura de todos os tempos – Édipo Rei, de Sófocles; Hamlet, de Shakespeare; e Os Irmãos Karamassovi, de Dostoiévski – tratem todas do mesmo assunto, o parricídio. Em todas três, ademais, o motivo para a ação, a rivalidade por uma mulher, é posto a nu. (FREUD, 1996, p.193)

Quando escreve *Totem e tabu* – obra na qual se pode encontrar uma mistura de investigação antropológica, psicanálise e literatura – o propósito de Freud é o mesmo: inserir sua teoria, como já se disse nesta dissertação, dentro de um arquétipo universal, no sentido de demonstrar que a neurose infantil é algo inerente à própria condição humana de um modo geral. Trata-se, vale dizer, de um projeto vitorioso. Aclamado, seguido, contestado, discutido, reelaborado, é inegável que, depois do pensamento freudiano, o complexo de Édipo passou a ser algo que está indiscutivelmente inserido na própria ordem do senso comum.

Se é desta maneira que a psicanálise criada por Sigmund Freud encontrou no *Édipo Rei*, poder-se-ia dizer, o caminho perfeito para oferecer uma visão de mundo que hoje, creio, é pautada por uma determinada ortodoxia no estatuto do pensamento

contemporâneo, também é de modo semelhante que outras leituras foram e vêm sendo realizadas.

No próximo capítulo desta dissertação, na tentativa de prosseguir caminhando para o entendimento daquilo que outras pessoas disseram sobre o mito de Édipo, esteja ele ou não vinculado à obra incomparável de Sófocles, buscarei a leitura de idéias que, pelo menos por hora, ainda não podemos dizer que possuem a projeção ortodoxa conferida por autores como Lévi-Strauss e Freud. Assim mesmo, trata-se de abordagens diferenciadas. Análises que, de uma ou de outra maneira, tornaram-se de inestimável ajuda no momento de construir a minha própria. E esta minha leitura do Édipo, como já se avisou na introdução deste trabalho, não acontecerá através do pensamento acadêmico propriamente dito, mas, mesmo que engendrada por ele, por meio e em função de uma construção inerente à literatura e à dramaturgia. Aqui, o que se quer priorizar desde o início é, como já se disse, a questão do gênero literário.

5. CAMINHOS PARA A HETERODOXIA

Se Lévi-Strauss está certo e a definição de um mito deve ser oferecida pelo conjunto de todas suas versões, o caminho da mitologia edipiana é úbere e, pode-se dizer, ilimitado. As versões apresentadas até o momento nesta dissertação, classificadas como ortodoxas, uma vez que encontraram amparo certo e profícuo no que se poderia chamar “história das idéias ocidentais”, já são, no mínimo, três: o *Édipo Rei*, de Sófocles; a abordagem estruturalista do próprio antropólogo belga; e a leitura psicanalítica de Sigmund Freud, que, como já se viu ainda que brevemente, foi capaz de inaugurar ampla vertente de pensamento neste nosso mundo contemporâneo.

Neste capítulo, tentarão ser explicadas outras determinadas análises que, se por acaso não contam com a projeção hermenêutica das anteriores, também devem ser levadas em consideração, seja porque partem delas ou porque com elas possuem algum tipo de ligação, na medida em que as analisam e polemizam. Nesse sentido, procurar-se-á explorar, a fim de não exagerar o debate sobre o mito de Édipo, as idéias de outros quatro autores.

O primeiro deles, que lança tese que contra-argumenta a teoria freudiana, é Hélio Pellegrino, para quem o próprio Édipo, enquanto personagem, não teria sofrido do complexo definido pelo pai da psicanálise. Em seguida, passaremos às idéias sobre a repressão sexual que guiam as considerações suscitadas pela professora Marilena Chauí, que dedicou ao tema texto provocador. A terceira leitura é de Michel Foucault e pode ser encontrada em uma das conferências que proferiu quando esteve no Rio de

Janeiro, em maio de 1973. Nelas, as idéias do pensador francês nos conduzem a um Édipo que busca o poder.

E são exatamente tais abordagens que nos encaminharão a uma quarta: aquela em que Friedrich Nietzsche aponta para quase que um duelo de forças que a arte e, a reboque dela, como não poderia deixar de ser, a literatura e a dramaturgia travam de modo intrínseco entre um espírito apolíneo e outro dionisíaco.

Finalmente, o que se espera da discussão das idéias desses autores, que aqui consideramos heterodoxos pelo fato de não se prenderem, de uma ou de outra maneira, à hermenêutica mais consolidada, é que elas também possam servir de apoio para a abordagem que procurar-se-á fazer tendo como medida, ou desmedida, dois textos dramáticos que também tematizam o mito, partindo sempre da tragédia de Sófocles, quais sejam: *Um Édipo*, do português Armando Nascimento Rosa (2003); e *Jocasta Tirana*, produzido especialmente no sentido de interpretar as idéias alusivas a este trabalho (ver Apêndice A).

5.1. UM ÉDIPO SEM COMPLEXO

Impossível evitar, a partir do título acima, a comparação com o artigo quase homônimo em que Jean Pierre Vernant (2005), um dos mais influentes helenistas da contemporaneidade, cotejou a leitura anti-histórica de Sigmund Freud e propôs uma hermenêutica particular para a própria tragédia grega. Neste ensaio já citado anteriormente nesta dissertação e publicado pela primeira vez em 1967, o estudioso

mostra como o pai da psicanálise, no sentido de buscar sustentação para seus diagnósticos, chegou mesmo, com o objetivo de confirmar suas hipóteses, a ser reducionista e excessivamente simplificador ao partir de algo já estabelecido e consagrado em um dos séculos mais férteis da antigüidade grega. De modo bastante resumido, o que Jean Pierre Vernant parece querer nos dizer é que Freud se escora na universalidade do drama de Édipo para dar sentido a suas observações clínicas. Tal fato pode ser exemplificado na pergunta que o próprio Vernant faz no início deste seu artigo e, é claro, nas contestações argumentativas que dela advêm:

Mas em que medida uma obra literária que pertence à cultura da Atenas do século V a.C., e que transpõe de maneira muito livre uma lenda tebana - muito mais antiga, anterior ao regime da cidade, pode confirmar as observações de um médico do começo do século XX sobre a clientela de doentes que freqüentavam seu consultório? Na perspectiva de Freud, a pergunta não exige resposta, porque nem deveria ser feita. Com efeito, a interpretação do mito e do drama gregos de maneira nenhuma constitui problema. Eles não precisam ser decifrados por métodos de análise apropriados. Imediatamente legíveis, inteiramente transparentes ao espírito do psiquiatra, eles revelam de uma só vez uma significação cuja evidência traz às teorias psicológicas do clínico uma garantia de validade universal. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p.51)

Se até aqui falou um helenista, cujo entendimento está longe de alcançar um saber psicanalítico, no início da década de 60, durante um congresso de psicanálise realizado em Santiago do Chile, as palavras foram do mineiro Hélio Pellegrino, psiquiatra e psicanalista que defendia, então, uma tese bastante original. Para ele, a personagem Édipo, filho legítimo de Laio e Jocasta, criado por Pólipo e Mérope, não sofria do complexo a que ele mesmo deu nome. Ou seja: o tirano de Tebas não padeceu da representação inconsciente pela qual o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto é manifesto, enquanto também se expressa a hostilidade para com o genitor do mesmo sexo.

Pellegrino (1987) é, naqueles mesmos anos 1960, um intelectual brasileiro que, de acordo com as palavras do *Dicionário de Psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), pertence à “*quarta geração do freudismo mundial*” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.579). E é esta sua ambiência com os temas psicanalíticos que lhe autoriza a apresentar um trabalho que, segundo suas próprias palavras, “*suscitou interesse*” (PELEGRINO, 1987, p.309) no meio, uma vez que se tratava, então, de questão “*ainda não explicitada no terreno da literatura psicanalítica*” (PELEGRINO, 1987, p.309).

Em estudo publicado pela primeira vez em 1987, através do volume *Os Sentidos da Paixão*, coordenado por Sérgio Cardoso (1987), o psicanalista brasileiro volta ao tema. E começa por explicar os próprios conceitos mais fundamentais de Freud, segundo os quais o menino, entre três e cinco anos de idade, em sua fase fálica do desenvolvimento da libido, apaixona-se por sua mãe e, por causa de tal sentimento, quer livrar-se do pai, adversário que lhe impede a realização de seu desejo.

O que Pellegrino (1987) irá demonstrar em seguida é que este Édipo, menino de três a cinco anos que foi criado por seus pais de Corinto, deveria, para enquadrar-se nos termos freudianos, “*apaixonar-se loucamente por Mérope e estaria condenado a eliminar Pólibo*” (PELEGRINO, 1987, p.309). Só desta maneira a personagem mítica consagrada por Sófocles estaria destruindo seu totem, através do parricídio, no sentido de abolir a interdição do incesto. Vale lembrar, uma vez mais, que estas são as prerrogativas mais básicas do Complexo de Édipo estabelecido pelo psicanalista judeu.

Mas a criança que foi educada como príncipe de Corinto, por pais que não podiam ter filhos naturais e, desse modo, a adotaram em segredo, esta criança o que faz é matar e casar-se com desconhecidos. Para o Édipo aqui visto pelos olhos

modernos de Hélio Pellegrino, a culpa do parricídio e do incesto não pode existir, uma vez que tanto Laio como Jocasta são, para ele, simples ignotos. Nesse sentido, Hélio Pellegrino (1987) pretende, como escolástico freudiano, distinguir dois níveis de estratificação na situação edípica.

O primeiro, mais superficial, implica a triangulação freudiana - pai, mãe, filho - e transcorre na fase fálica do desenvolvimento da libido. O segundo, mais primitivo e originário, corresponde à fase oral e diz respeito à relação da criança com a mãe, nos seus primeiros tempos de vida. (PELLEGRINO, 1987, p.310)

O que Pellegrino quer salientar é o sucesso da relação amorosa ainda no aleitamento materno. Segundo o psicanalista, a criança, nesta etapa, irá promover, inconscientemente, é claro, a cisão da figura materna em duas imagos: *“a da mãe boa, protetora, ou a da mãe má, persecutória”* (PELLEGRINO, 1987, p.310). Isso porque, ao nascer, o menino necessita prender-se a ela. E tal fusão, para Pellegrino, poderá ser mais ou menos convulsiva, dependendo do fato de o recém-nascido se sentir seguro ou não do amor que lhe é confiado. Aqui, a comparação feita é com um naufrago que, no oceano agitado, segura-se à sua tábua na mesma intensidade do tamanho das ondas que lhe castigam. Por isso, o intelectual mineiro defende que *“a criança, jogada no mundo, procederá dessa mesma forma”* (PELLEGRINO, 1987, p.310). Dependente, seu desespero será proporcional à sua insegurança.

Assim, se o que Pellegrino chama de “relação primitiva com a mãe” acontecer a partir de significantes lesivos, a triangulação arcaica deverá permanecer. A imagem da mãe persecutória, ou do seio mau, será transferida para a figura paterna que, desta maneira, irá se tornar o perseguidor que deverá ser morto pela criança acuada em sua

busca de um refúgio que, para o psicanalista, é último e, também, incestuoso. A partir desta análise de características ainda decisivamente freudianas, mas, sob certos aspectos, transgressora, heterodoxa, Hélio Pellegrino (1987) faz, em linhas gerais, sua releitura do Complexo de Édipo. E é através da idéia da importância do ato amoroso no relacionamento entre mãe e filho que o psicanalista concretiza a ligação decisiva com o mito e, como não poderia deixar de ser, com a própria tragédia de Sófocles:

Essa é, literalmente, a história de Édipo. O herói tebano ficou chumbado à figura de Jocasta, mãe que o condenara à morte. Tendo assassinado Laio e destruído a Esfinge, imagos da mãe má, casou-se incestuosamente com Jocasta e dela renasceu, através de filhos que eram, ao mesmo tempo, seus irmãos (PELLEGRINO, 1987, p.311).

Hélio Pellegrino, nesse seu texto *Édipo e a paixão*, ainda explica de maneira bastante didática e precisa os meandros psicanalíticos de tal análise, não se atendo apenas ao menino, mas esclarecendo como suas idéias podem ser aplicadas no que se refere à menina. No entanto, de tal leitura, o que mais interessa a este trabalho é a evocação que o psicanalista faz da importância do ato amoroso nos primeiros momentos de vida da criança, colocando este processo como decisivo, mesmo para um dos aspectos mais essenciais na tragédia grega enquanto gênero literário: o destino inexorável.

É tal tratamento que parece conferir à figura feminina, à Jocasta que manda assassinar seu próprio filho, importância inaudita e, por isso mesmo, heterodoxa. Ou seja: enxergar a relação entre mãe e filho como aspecto original, a partir do qual os fatos se desencadeiam é, por si só, extraordinário para um conjunto de análises que costumam destacar com quase total privilégio o *anēr* vigoroso que acerta adivinhas e

destrói esfinges e pais desconhecidos ou, até mesmo, o *brotos* que, velho, cego e cansado irá desaparecer misteriosamente em direção às profundezas da terra.

Portanto, na leitura de Hélio Pellegrino, é a relevância dada a Jocasta que mais chama a atenção desta dissertação. É este fato que procurará ser aqui destacado, tanto na abordagem prática deste trabalho – através do drama *Jocasta Tirana* – como na conceitual. Contudo, também cumpre chamar a atenção para o caráter quase que exclusivamente moderno da análise de Pellegrino. Um dos pontos que talvez mostrem tal proposta hermenêutica com maior intensidade talvez seja haver o psicanalista desconsiderado o que ensina Hegel (1964) em texto de sua *Estética*. Como já foi dito neste mesmo estudo, a culpa entre os gregos antigos não possui conotações modernas. Nesse sentido, não se pode, com os olhos trágicos da antigüidade grega, querer que o Édipo de Sófocles não herde os crimes de seus antepassados. Como lembra o idealista alemão, “*o caráter heróico recusa-se a dividir as culpas, não quer saber de uma oposição possível entre a intenção subjetiva e o ato objetivo*” (HEGEL, 1964, p.68).

Assim, a leitura do psicanalista brasileiro que, como já se disse, oferece à figura feminina um destaque incomum, parte, em contrapartida, de um Édipo que talvez não possa ser o herói grego que mata o pai, casa-se com a mãe e, depois de ter descoberto sua própria verdade – sua e de seus ascendentes – cega-se e se põe a errar pelo mundo helênico. Hélio Pellegrino conta com um Édipo que foi amamentado pelo seio, ainda que bom, estéril de Mérope, e que não herdou as predições dos oráculos e as *Hýbris* de sua gente e de seus próprios deuses. Certamente, como Sigmund Freud, Pellegrino registra um Édipo que traz consigo as características de uma modernidade distante do modo de pensar da Hélade. Uma modernidade com complicações e

ramificações infinitas em que, como lembra Hegel, “*cada qual procura inculpar também os outros, subtrair-se quanto possível às responsabilidades de uma falta cometida*” (HEGEL1964, p.68).

5.2. ÉDIPO, JOCASTA E CULPA

Em seu texto sobre Édipo, Marilena Chauí (1984) busca os contornos da sexualidade na abordagem do mito. Para isto, no livro *Repressão Sexual*, a filósofa faz um apanhado que vai da própria paráfrase da lenda tebana, sem deixar de mencionar a importância da tragédia de Sófocles, a uma análise bastante didática das leituras de Freud e Lévi-Strauss, passando pelo enfoque de Hélio Pellegrino e chegando a uma breve interpretação particular, capaz de levar em consideração aquilo que poderíamos chamar tradição judaico-cristã.

Nesse seu estudo, é com bastante propriedade que Marilena Chauí (1984) lembra o helenista Jean Pierre Vernant, ao mencionar a importância excepcional da tragédia no mundo ático. Para Vernant, trata-se de um gênero literário que se torna também uma instituição social e uma experiência política na sociedade ateniense entre o final do século VI e o início do século IV a.C. Além disso, Chauí procura não desconhecer a necessidade de antagonismo e diferença entre o mundo divino e a ordem humana como atributos essenciais para o sucesso trágico, reiterando a inseparabilidade desses dois lugares. Ao fazer isto, a autora recorda a contradição inerente à vontade livre e responsável de um ser humano capaz de se reconhecer em

tais atributos e o dever que lhe é imposto de cumprir um destino inexorável. É então que a filósofa chama a atenção para o sentimento trágico da culpa, sem o qual o *Édipo Rei* não pode ser compreendido.

Essa contradição aparece, sobretudo, no sentimento trágico da culpa, pois é tratada simultaneamente como uma falta religiosa e como um delito ou infração da lei humana, devendo ser julgada por dois tribunais (um divino-religioso e um humano-político), a tarefa do autor trágico sendo justamente a de fazer com que os dois tribunais venham a coincidir. No caso de *Édipo Rei*, essa dupla dimensão do julgamento aparece através de dois procedimentos: um religioso (a purificação da cidade e da casa régia) e um político (o ostracismo ou banimento do rei criminoso) (CHAUÍ, 1984, p.59).

Tal antinomia é estendida ao próprio nome da tragédia de Sófocles. Depois de lembrar aquilo que nesta dissertação já foi dito, que o tirano “*é aquele que conquista o poder, em vez de herdá-lo, e que o conquista graças às suas altas e extremas virtudes como guerreiro, protetor e sábio*” (CHAUÍ, 1984, p.61), Chauí chama a atenção para o paradoxo existente na reunião dos significantes gregos *Oidipous* e *Tyrannós*. Segundo ela, a personagem de Sófocles é a própria contradição viva. Ou seja, um sujeito que, possuindo deformações físicas, que lhe são impostas pelos pés inchados, e morais, advindas de sua conduta incestuosa e parricida, também não deixa de ser aquele que possui qualidades políticas e militares.

O que parece que Marilena Chauí nos quer dizer é que este Édipo – um sujeito que sofre suas culpas em função de incongruências inerentes a seu próprio viver num mundo marcado pelo trágico mais absoluto – é a síntese do humano. Ao mesmo tempo *pharmakós* e *tyrannós*, impuro e sábio, abaixo e acima dos demais, é por isto que, para a filósofa, o nome da tragédia sofocliana já prepara o banimento de seu protagonista, seja por ser sábio e invejado, seja por ser vicioso e rejeitado.

Concentrando em sua pessoa os dois pólos extremos da possibilidade para um humano – degradação máxima e elevação máxima – Édipo é um ser internamente contraditório ou dividido. Contrário à Natureza – parricida e monstruoso – e contrário à cidade – tirano. É um monstro (CHAUÍ, 1984, p.59).

E é sobre tal monstro que se quer buscar um foco mais apropriado. Sim, pois este ser que parece navegar no limbo da verdade e da inverdade, de um não-saber que sabe e de uma cegueira que vê é o Édipo que se quer aqui, nesta dissertação, tentar entender um pouco mais. Um sujeito que também é caracterizado por uma autoctonia que, para Lévi-Strauss, lhe priva até de saber-se a si mesmo, não conhecendo sua origem e só entendendo de seu destino o fato de que este é implacável. Um ser que Marilena Chauí chama monstro e que não vem nunca desacompanhado.

Como os deuses que nascem de suas mães, este homem também nasce da sua. E a pergunta que agora se faz é se tal mulher, como seu filho e seu esposo, também sabe de si o mesmo que seu esposo e filho não sabe dele próprio. A lógica mais exata parece dizer-nos que deuses são gerados por deuses, homens por homens e monstros por monstros. Se, portanto, o Édipo que na mesma medida é o sábio decifrador de enigmas e o ignorante de sua história, se este Édipo é aquele que salva sua cidade para assim condená-la, este sujeito foi também gerado por ser que lhe é igual. Tem-se, então, uma cadeia significativa de correspondências entre as tragédias e as culpas estabelecidas no mito e no texto de Sófocles. Ao parricídio, pode-se justapor o filicídio; ao incesto, o próprio incesto; ao conhecimento, a ignorância.

Nesse sentido, uma e outra parte, homem e mulher, Édipo e Jocasta parecem se igualar na tragédia. Mas apenas parecem, uma vez que o protagonismo, tanto na tragédia de Sófocles como na maior parte dos estudos citados nesta dissertação, é colocado sobre a figura masculina. A própria Marilena Chauí (1984) colabora com a

ortodoxia deste tipo de leitura ao concentrar todas as forças do trágico sobre um único personagem, participando também de um tipo de abordagem do mito que é comum seja para helenistas consagrados seja para outros tipos de estudiosos.

Essa tragédia é considerada exemplar porque nela as contradições entre passado e presente, família e Cidade, culpa e castigo, responsabilidade e pena, destino e liberdade, direito e força, justiça e violência não se distribuem, como nas outras tragédias, entre as várias personagens, mas se concentram todas em Édipo que diz sempre o contrário do que pensa estar dizendo e faz o contrário do que imagina estar fazendo, supondo que controla as regras do jogo do poder quando, na verdade, é um joguete delas (CHAUÍ, 1984, p.60).

Ao dizer que todas as contradições estão focadas sobre Édipo, Chauí, mais uma vez, reitera um certo tipo de linguagem a partir do qual a hermenêutica mais ortodoxa está acostumada a ler o mundo: a ótica do masculino. Para este tipo de leitura, a idéia de equivalência entre parricídio e filicídio, incesto da mãe e incesto do filho, culpas semelhantes entre homens e mulheres não pode ser considerada.

No entanto, a filósofa paulista, junto com Hélio Pellegrino, também nos lembra que a paz deste homem capaz de concentrar culpas e protagonismos é também precária. Logo, para compor o mosaico trágico, a peste será enviada pelas Fúrias, entidades femininas que, segundo a tradição, são protetoras das mulheres. Assim, a questão que aqui se lança, e que será objeto de análise no próximo capítulo desta dissertação, busca certa provocação, qual seja a de invocar tais Fúrias para tentar pelo menos imaginar que a Jocasta que manda matar o filho para, depois, com semelhante culpa, dividir com ele o leito nupcial, dando-lhe o poder que lhe era de direito desde o nascimento, e gerando outros filhos trágicos, esta Jocasta, ao contrário de seu rebento e esposo, sabe. De que maneira ela, julgando não saber, sabe aquilo que Édipo, julgando saber, não sabe é, talvez, a pergunta essencial deste estudo.

Por caminhos insinuantes, a própria Marilena Chauí, ao propor uma breve interpretação para o mito que acompanha o método estruturalista de Lévi-Strauss, parece nos conduzir para a igualdade ou, pelo menos, o alinhamento entre homens e mulheres. Na leitura de Chauí, a *Gênese* bíblica é colocada em pauta. É a partir deste livro que a filósofa paulista recorda que, ao contrário de todas as outras coisas, homem e mulher não foram criados pela palavra. O primeiro surge do barro, a outra de uma costela deste barro. Assim, o que se quer mostrar é que a origem autóctone de um é acompanhada do surgimento a partir da mutilação, da própria deformação do outro.

A deformidade aparece, então, visto haver um elemento de autoctonia: a perda de uma costela. E também aparece um monstro ctônico: a serpente que rasteja. A diferença sexual também é enfrentada: olhando os animais, Deus decide dar ao homem uma companheira, porém como até esse momento estamos no reino da Natureza, lemos: "Esta sim é osso de meus ossos e carne da minha carne!", portanto o mesmo vem do mesmo. "Ela será chamada mulher (em hebraico, mulher = ishsha) porque foi tirada do homem (em hebraico, homem = ish)", a diferença sexual sendo obtida por uma extração do corpo feminino do interior do corpo masculino, sem procriação (CHAUÍ, 1984, p.75-76).

Então, o que temos é o homem que vem do homem, o pó que vem do pó, o monstro que vem do monstro, o mesmo que vem do mesmo. E este homem que vem de si próprio carrega, esta é a tese que se defende aqui, culpas trágicas e análogas. Faltas que talvez sejam distintas naquilo que feminino e masculino deverão procurar para preenchê-las, mas trepidamente semelhantes quando se pode ver que o parricídio de Édipo e o filicídio de Jocasta, que o incesto de um e de outro podem possuir congruente extensão.

A seguir, dando continuidade àquilo que até o momento se propõe, tentar-se-á perceber, a partir de leitura feita com o olhar pós-estruturalista de Michel Foucault, qual

o papel do poder e do saber no preenchimento das faltas que permeiam Édipo e Jocasta na escritura exemplar de Sófocles.

5.3. SABER E PODER

Para Michel Foucault, a tragédia de Édipo é um dos primeiros testemunhos que se tem das práticas judiciárias gregas. E foi a partir desta ótica que o filósofo francês reconstruiu o personagem de Sófocles durante sua segunda conferência, de uma série de cinco, em maio de 1973, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em seu discurso, a pretensão de Foucault (2002) é nos apresentar a tragédia de Édipo como “*a história de uma pesquisa da verdade*” (FOUCAULT, 2002, p.31), numa trama que é análoga às práticas judiciárias gregas do mesmo período em que a tragédia teve seu nascimento, apogeu e ocaso, isto é, no século V a.C.

No entanto, antes de fazer sua análise, Foucault realiza uma breve introdução às idéias de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1966), cujo entendimento é essencial para a compreensão de sua proposta. O pensador francês se refere ao livro *O Anti-Édipo*, no qual Deleuze e Guattari querem mostrar que o triângulo edipiano – composto, como se sabe, por pai, mãe e filho – é, para os psicanalistas, um modo de conter o desejo, por meio de manipulações no interior da cura, garantindo que este mesmo desejo permaneça na esfera familiar. Nesse sentido, ao se conservar no âmbito do triângulo edipiano, o desejo não contaminaria, por assim dizer, a sociedade, limitando-se a uma

configuração de drama burguês. Nesse sentido, vale a pena atentar para o que diz o *Dicionário de Psicanálise* (ROUDINESCO; PLON, 1998):

Os dois autores criticavam o edipianismo freudiano que, em sua opinião, encerrava a libido plural da loucura em um quadro excessivamente estreito, de tipo familiar. Para sair desse impasse 'estrutural', eles se propunham a traduzir a polivalência do desejo humano em uma conceitualidade adequada. Daí a idéia de opor à psicanálise freudiana e lacaniana, articulada em torno da prioridade do Édipo e do significante, uma psiquiatria materialista fundada na 'esquizo-análise', isto é, na possível liberação dos fluxos desejanter. (...) O anti-Édipo tomava assim como alvo maior o conformismo psicanalítico de todas as tendências, anunciando com vigor o esgotamento trágico do lacanismo nos últimos tempos (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.320-321).

O que Deleuze e Guattari tentam mostrar é que o triângulo representado por pai, mãe e filho não explica uma verdade atemporal, nem uma verdade trepidamente histórica daquilo que é tomado como desejo pela psicanálise. Édipo, portanto, não seria a substância secreta do inconsciente humano, mas, como diz o próprio Foucault (2002), *“a forma de coação que a psicanálise tenta impor na cura a nosso desejo e a nosso inconsciente”* (FOUCAULT, 2002, p.30). Para o pós-estruturalista francês – e, certamente junto com ele, para Gilles Deleuze e Félix Guattari – a palavra que irá definir as relações inerentes à história daquele que matou seu pai e, ao ser coroado rei de Tebas, desposou sua mãe, é bastante significativa e algo distante dos meandros mais tipicamente psicanalíticos: poder.

Édipo não seria pois uma verdade da natureza, mas um instrumento de limitação e coação que os psicanalistas, a partir de Freud, utilizam para conter o desejo e fazê-lo entrar em uma estrutura familiar definida por nossa sociedade em determinado momento. (...) Édipo é um instrumento de poder, é uma certa maneira do poder médico e psicanalítico se exercer sobre o desejo e o inconsciente (FOUCAULT, 2002, p.29-30).

Se é por tal motivo que Foucault rejeita a análise freudiana, vale reiterar que a leitura do próprio filósofo também não deixa de lado a definição de poder. No entanto, este poder vem sempre acompanhado do saber. É o que Foucault (2002) conclui, após realizar aquilo que no início da conferência ele próprio nega fazer: uma análise de estruturas. Se no início do texto produzido a partir das palestras ministradas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro ele rechaça o epíteto de *estruturalista* que lhe é dado a ele próprio e a outros intelectuais como Deleuze, Guattari e Jean-François Lyotard para afirmar que o que fazem, ele e estes outros nomes, poderia ser chamado “*pesquisa de dinastia*” (FOUCAULT, 2002, p.30), o que vem a seguir vai mostrar que a leitura de Foucault do *Édipo Rei* de Sófocles realmente se baseia, sem qualquer demérito para ela, numa análise da ordem dos elementos essenciais que compõem o corpo da tragédia em questão. Ou seja, da estrutura.

E o exame foucaultiano possui como característica principal, como já foi dito, o distanciamento das veredas psicanalistas de Sigmund Freud e de seus escolásticos. Portanto, trata-se aqui, pode-se mesmo afirmar, de uma leitura heterodoxa de Édipo. Um exame que começa por defender a idéia de que a tragédia de Sófocles está organizada a partir daquilo que o próprio filósofo chama “lei das metades”. Segundo Foucault, trata-se, no caso do *Édipo Rei*, de um mecanismo que tem por efeito exhibir as verdades pretensamente oferecidas em metades que se completam. Ou seja: em algum momento do texto, uma determinada questão é estabelecida sem que seja totalmente elucidada; em ocasião posterior, tal ponto volta à cena para ser, então, esclarecido. É exatamente em função desta organização fornecida previamente para a análise da tragédia que defendo haver um conceito, ou mesmo um método de investigação, que não deixa de ser estrutural.

Nesse sentido, segundo Michel Foucault (2002), tais metades se fragmentam e acabam, no final das contas, por se ajustar, produzindo certos deslocamentos a partir dos pontos que se adaptam. Em sua análise, o pensador francês enxerga três níveis em que tais encaixes de verdades que se completam podem ser percebidos: o dos deuses, o da realeza e, poder-se-ia dizer, o do povo.

O primeiro jogo de metades que se ajustam é o do rei Apolo e do divino adivinho Tirésias - o nível da profecia ou dos deuses. Em seguida, a segunda série de metades que se ajustam é formada por Édipo e Jocasta. Seus dois testemunhos se encontram no meio da peça. É o nível dos reis, dos soberanos. Finalmente, a última dupla de testemunhos que intervém, a última metade que vem completar a história não é constituída nem pelos deuses nem pelos reis, mas pelos servidores e escravos. O mais humilde escravo de Políbio e principalmente o mais escondido dos pastores da floresta do Citerão vão enunciar a verdade última e trazer o último testemunho (FOUCAULT, 2002, p.38-39).

De acordo com Michel Foucault, as metades divinas são enunciadas pelas falas de Apolo e Tirésias. O filho de Zeus e Leto, detentor do Oráculo de Delfos – este Apolo que, segundo o helenista Junito Brandão (2000), é entidade derivada de um “*vasto sincretismo e de uma bem apurada depuração mítica*” (BRANDÃO, 2000, p.88) até ser reconhecida como deus da luz e como o próprio sol –, responde de maneira incompleta à indagação sobre o motivo da peste estar assolando Tebas. No diálogo entre Creonte e o próprio Édipo, Sófocles (2002) nos mostra as diretrizes de Apolo:

CREONTE
Revelarei então o que ouvi do deus.
Ordena-nos Apolo com total clareza
que libertemos Tebas de uma execração
oculta agora em seu benevolente seio,
antes que seja tarde para erradicá-la.

ÉDIPO
Como purificá-la? De que mal se trata?

CREONTE
Teremos de banir daqui um ser impuro
ou expiar morte com morte, pois há sangue
causando enormes males à nossa cidade.

ÉDIPO
Que morte exige expiação? Quem pereceu?

CREONTE
Laio, senhor, outrora rei deste país,
antes de seres aclamado soberano. (SÓFOCLES, 2002, p.23)

A outra parte desta metade vem de Tirésias – agora cego e homem, dono de poderes divinatórios; antes, mulher, por ter separado a cópula das serpentes. Chamado para dar conta daquilo que o próprio deus da luz não determinou clarear, sua resposta é clara e não comporta qualquer tipo de engodo. O máximo que Tirésias – esta mesma personagem que irá surgir novamente na obra de Armando Nascimento Rosa (2003), a ser analisada no próximo capítulo desta dissertação –, faz é pedir ao rei de Tebas que não o envolva em mistérios que não deveriam ser esclarecidos:

ÉDIPO
Que dizes? Sabes a verdade e não falas?
Queres trair-nos e extinguir nossa cidade?

TIRÉSIAS
Não quero males para mim nem para ti.
Por que insistes na pergunta? É tudo inútil.
De mim, por mais que faças nada saberás. (SÓFOCLES, 2002, p.33)

Depois de escutar de Édipo que, por não querer contar a verdade, ele próprio, aquele que já gozou como homem e como mulher, poderá ser incriminado pela morte de Laio, Tirésias, o cego que consegue enxergar, elucida toda a trama, ao evocar a própria determinação de Édipo de banir o culpado, e sem buscar quaisquer tipos de subterfúgios:

TIRÉSIAS
Teu pensamento é este? Então escuta: mando
que obedecendo à ordem por ti mesmo dada
não mais dirijas a palavra a esta gente
nem a mim mesmo, pois és um maldito aqui. (SÓFOCLES, 2002, p.34)

Mas Édipo, ainda não satisfeito, deve ouvir a sentença final de Tirésias: “Pois ouvi bem: és o assassino que procuras!” Assim, ao completar-se o primeiro jogo de metades proposto por Michel Foucault, já temos resolvida, no início da obra de Sófocles, a pergunta que quer saber quem matou Laio. E resolvida através de uma verdade prescritiva, profética, própria de uma Grécia, para Foucault, ainda mais antiga do que aquela do século V a.C. No entanto, para o tragediógrafo de Colono, o verdadeiro jogo, a maior das peripécias, ainda está por vir, oferecendo luz ainda mais fulgurante a sua dramaturgia. Também para Foucault faltam os outros dois pares de metades a partir dos quais estará claro o jogo de poder e saber que o pensador francês quer ver no *Édipo Rei*.

Um deles está no diálogo entre Jocasta e Édipo em que aquela começa a tentar convencer o esposo de sua inocência. Mais uma vez, o que vamos encontrar é uma questão do gênero, traduzida de maneira espetacular na peripécia sofocliana. Jocasta o que faz é contar a Édipo como se deu a morte de Laio. Assim, ele logo reconhece que Tirésias pode estar certo, uma vez que os detalhes dados pela sempre rainha sobre a morte de seu ex-marido coincidem com os sucessos que lhe avivam a memória no que se refere ao episódio em que ele, vindo de Corinto, depara com uma comitiva numa encruzilhada e, para não ceder passagem a ela e sentindo-se ofendido, alterca-se com seus opositores e mata Laio.

Édipo, depois de saber que foi um escravo que contou a Jocasta a respeito da morte de um sujeito que ele ainda não sabe que é seu próprio pai, manda chamar o servo. É então que se estabelece o terceiro e último jogo de metades que se completam, como quer a análise proposta por Michel Foucault. O escravo virá. E não apenas o escravo chamado por Jocasta. Antes dele, virá um outro, de Corinto, para lhe trazer a notícia de que aquele a quem Édipo toma como genitor, Pólipo, está morto. São estes dois escravos, servos, mensageiros, criados, ceramistas, pastores, homens do povo, aqueles que oferecem, na obra ímpar de Sófocles, a verdade final e a peripécia mais trepidante.

Na leitura de Foucault, o ciclo de metades que se ajustam umas às outras está fechado. Presumido a partir de verdades que passam dos deuses aos escravos e vão sendo descobertas a partir de um jogo que, para o filósofo, vai cobrar sentido numa técnica retórica, religiosa e política da antigüidade grega. Trata-se da técnica do “σύμβολον”: o símbolo grego. Tal prática, segundo Foucault (2002), é um instrumento de exercício de poder “*que permite a alguém que detém um segredo ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que pode levar a mensagem ou atestar sua autenticidade*” (FOUCAULT, 2002, p.38). Nesse sentido, será pelo ajustamento das duas metades que o poder continuará a existir. Para o filósofo francês, a tragédia de Sófocles acompanha tal ritmo. Produzida a partir desta metodologia, ela cumpre o papel de autenticar a detenção do poder e as ordens por ele transmitidas. Trata-se, então, de uma prática jurídica, política e religiosa denominada “σύμβολον” pelos gregos. Ou seja: o símbolo.

Mas a heterodoxia analítica de Foucault não pára por aí. O filósofo acredita que este Édipo que nada sabe de seu destino, que cega-se a si mesmo no final de seu drama, que, para Freud, é o homem do inconsciente, este Édipo não passa, poder-se-ia dizer, de um engodo. Ao contrário, para Michel Foucault, o tirano de Tebas é aquele que sabia demais e que, por isso, deveria ser expulso definitivamente do momento histórico traduzido pelo séc. V a.C., ocasião em que a peça é escrita. Uma época, como já se disse nesta dissertação, pontuada por governantes como Péricles, um dos responsáveis pelo apogeu da chamada democracia ateniense.

Nesse sentido, na leitura feita por Foucault, o que está em jogo desde o início da peça, quando Édipo afirma que seu interesse em exterminar a peste está diretamente ligado à manutenção de sua soberania, é a questão do poder. Por tal viés, é interessado em manter-se como rei que ele buscará solucionar o problema. É por isso também que ele discute com Creonte e Tirésias ao se ver ameaçado. E é ainda por esta lógica que ele não se assusta com a idéia de ter matado seu pai ou o antigo rei de Tebas e ex-marido de sua atual mulher. O que Édipo teme, segundo Foucault, é perder o próprio poder.

E tal condição advém do fato de ele ser um tirano, no sentido já explicado anteriormente nesta dissertação. E o tirano, não é demais recordar, é aquele cujo poder lhe é atribuído a partir de seu saber destruidor de esfinges e salvador de cidades e de sua força de *anēr*. Um poder que tem suas características relatadas no pensamento, na história e na filosofia grega da época. Segundo o pensador francês, estas características podem ser encontradas de maneira exemplar na obra do estrategista de Atenas que se tornou um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, obtendo, nas festas de Dionísio, 24 prêmios nos concursos trágicos.

Um certo número de características deste poder aparece na tragédia de Édipo. Édipo tem o poder. Mas o obteve através de uma série de histórias, de aventuras, que fizeram dele inicialmente o homem mais miserável - criança expulsa, perdida, viajante errante - e, em seguida, o homem mais poderoso. Ele conheceu um destino desigual. Conheceu a miséria e a glória. Esteve no ponto mais alto, quando se acreditava que fosse filho de Políbio e esteve no ponto mais baixo, quando se tornou um personagem errante de cidade em cidade. Mais tarde, de novo, ele atingiu o cume. 'Os anos que cresceram comigo, diz ele, ora me rebaixaram, ora me exaltaram'. (FOUCAULT, 2002, p.44)

Tal alternância do destino é traço marcante de dois tipos de personagens da cultura helênica: o herói e o tirano. Se o lado que se poderia chamar bom da tirania está presente em Édipo, o negativo também está. Isto acontece quando temos um soberano que pensa que a cidade é sua, ou que a tem sob a mais estrita dependência. Segundo Foucault, *“Édipo é aquele que não dá importância às leis e que as substitui por suas vontades e ordens”* (FOUCAULT, 2002, p.45). Em alguns momentos da obra de Sófocles, como na discussão com Creonte, ele diz claramente que sua vontade é a lei da cidade.

Se o poder de Édipo é bastante semelhante ao dos tiranos gregos que governaram durante o século V a.C., o saber é solitário, baseado na experiência de quem resolve por suas mesmas medidas as adversidades que encontra. É por isso que o pensador francês afirma que ele cai em uma armadilha, na medida em que prolonga o testemunho até dar-se conta de uma verdade que se achava escondida.

O saber de Édipo é esta espécie de saber de experiência. É ao mesmo tempo este saber solitário, de conhecimento, do homem que, sozinho, sem se apoiar no que se diz, sem ouvir ninguém, quer ver com seus próprios olhos. Saber autocrático do tirano que, por si só, pode e é capaz de governar a cidade. A metáfora do que governa, do que pilota, é frequentemente utilizada por Édipo para designar o que ele faz. Édipo é o piloto, aquele que na proa do navio abre os olhos para ver. E é precisamente, porque abre os olhos sobre o que está acontecendo que encontra o acidente, o inesperado, o destino, a τύχη. Porque foi este homem do olhar autocrático, aberto sobre as coisas, Édipo caiu na armadilha. (FOUCAULT, 2002, p.47)

Fazendo a transição de um saber profético para um testemunhal, unindo “a profecia de deus e a memória dos homens” (FOUCAULT, 2002, p.48), a obra de Sófocles, na leitura de Michel Foucault, quer desvalorizar uma forma de saber político que é, na mesma medida, privilegiado e exclusivo. Mas não se trata, para o pensador francês, apenas disso. Ao construir uma ponte que chega até a *República* de Platão (2004), Foucault também leva em conta em sua hermenêutica heterodoxa o fato de que este tirano, homem do poder e do saber nos séculos VI e VII a.C., é combatido, junto com a figura do sofista, tanto pelo dramaturgo do século V a.C. como pelo filósofo que produzirá suas idéias cerca de cem anos depois.

Na realidade, ao querer enxergar que o *Édipo Rei* de Sófocles procura desqualificar as figuras do tirano e do sofista, este último enquanto profissional do poder político e do saber, a análise de Michel Foucault irá combater um outro mito: o de que, seguindo as razões do platonismo, existe uma antinomia decisiva entre saber e poder. Ou seja: a crença de que ciência e saber não podem conviver com o poder político.

Esse grande mito precisa ser liquidado. Foi esse mito que Nietzsche começou a demolir ao mostrar, em numerosos textos já citados, que por trás de todo saber, de todo conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder. O poder político não está ausente do saber, ele é tramado com o saber. (FOUCAULT, 2002, p.51)

A seguir, ainda que brevemente e sem pretensões maiores que a de suscitar outras abstrações, tentar-se-á resumir o que Friedrich Nietzsche (1992) nos propõe acerca do tema tratado, sobretudo naquilo que é objeto de seu primeiro livro: *O nascimento da tragédia*.

5.4. APOLO E DIONÍSIO

As cenas são parecidas. Da primeira, que certamente não é cronologicamente anterior à segunda, já foi falado aqui. Trata-se de Édipo quando, frente a frente com o divino adivinho Tirésias – este que agora é cego e homem, e que já gozou como mulher, apartando o sexo das serpentes e resolvendo até mesmo disputas entre os deuses – trata-se de um Édipo que pergunta ao bruxo: “*Sabes a verdade e não falas?*” (SÓFOCLES, 2002, p.33). Sim, a pergunta é daquele que quer saber. Não porque não saiba, como já se pôde vislumbrar a partir da análise de Michel Foucault, mas porque necessita de confirmações para uma verdade que precisa ser dita, redita, confirmada e, indo e vindo, inaugurada, reinstaurada.

À indagação do ainda rei de Tebas, Tirésias pretende não responder. Pede que lhe mande embora, chama insensatos a Édipo e a todos, não quer falar de males. Mas a devassa prossegue e, depois de ser acusado – ele mesmo, o áuspice cego – de ser o assassino de Laio, por não querer dizer o que sabe, Sófocles nos oferece a primeira peripécia e, já no início do drama, elucida toda a trama. A visita de Tirésias, ao contrário de trazer a resposta esperada, conduz àquilo que não se pretendia buscar: o imprevisto: “*Pois ouve bem: és o assassino que procuras!*” (SÓFOCLES, 2002, p.35)

A partir da resposta do adivinho, mais à frente, no drama de Sófocles, Édipo irá se convencer de que não é possível mais viver tendo apenas a beleza e o clarão de Apolo a pretensamente lhe iluminar os caminhos. Ele precisará de mais: tudo isso e muito mais. O nó da força que lhe ata os pés vai se desprender da árvore parteira e, para ele, será então preciso experimentar a noite de Dionísio; reconhecendo as

pessoas pelo tato; comendo comidas sem ter que apreciá-las antes; levando para a alma, em cheiros, aquilo que os seres e as coisas exalam. Êxtase e embriaguez? Então, por não se conhecer, Édipo poderá sair em busca de si próprio, tendo como companheiro apenas o vigor das sensações.

A outra cena acontece de maneira inesperada, com crueldade semelhante, numa mitologia que é a mesma e que também é mais antiga. Ela nos é narrada por Friedrich Nietzsche (1992), em seu *O Nascimento da Tragédia*. Nela, o velho Sileno, nascido das gotas do sangue de Urano, quando este foi castrado por Cronos, é perseguido pelo famélico rei Midas, da Frígia. Capturado, o pai dos Sátiros, companheiro de Dionísio que possui como características mais determinantes a sabedoria, a feiúra e, como não poderia deixar de ser, a embriaguez, tem, como o sabedor Tirésias diante da insensatez e presumida ignorância de Édipo, uma pergunta a responder. Midas quer saber qual, dentre todas as coisas, é a melhor e a mais preferível para o homem. Como escreve o criador de Zaratustra, a resposta do *daimon* vem acompanhada de um sorriso amarelo:

-Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 1992, p.36)

O que o rei Midas ouve é aquilo que Édipo, quase ao final do texto de Sófocles, dirá a si mesmo: *“Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a derradeira vez que te contemplo! Hoje tornou-se claro para mim que eu não deveria nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo e, mais ainda, assassinei quem não devia!”* (SÓFOCLES, 2002, p.82) Com tal fala, o que esse Édipo de estirpe miserável e efêmera faz é

concordar com as palavras de Sileno. O filho e esposo de Jocasta, depois de destruir totens e quebrar tabus, sabe, junto com o pai dos Sátiros, que não devia ter nascido e só o que deseja é morrer. Não quer mais ver a luz do sol, essa luz de Apolo que acabou por lhe conduzir à cegueira, tornando-o o pior dos cegos. E o pior dos cegos, ao contrário do que diz o refrão popular, talvez não seja aquele que não quer ver, mas aquele, como este Édipo humano, que quer ver.

A visão de Friedrich Nietzsche a respeito de Édipo não diz respeito à personagem ou ao texto específico de Sófocles. Ela fala de uma maneira filosófica de enxergar o mundo. Para esclarecer brevemente aquilo que interessa mais de perto a esta dissertação, tentar-se-á demonstrar, de modo resumido, o que o filósofo alemão pensa sobre a tragédia entre os gregos, assim como está em seu primeiro livro, já citado anteriormente.

As idéias contidas em *O Nascimento da tragédia*, obra publicada pela primeira vez em 1872 e reeditada quatorze anos depois, começam a ser urdidas em 1870, a partir de três textos escritos neste período em que Nietzsche, ainda aos 25 anos, é professor da Universidade de Basileia, quais sejam: “A visão dionisíaca do mundo”, “O drama musical grego” e “Sócrates e a tragédia grega”. Tais conceitos irão, de certa maneira, configurar uma ordem heterodoxa na análise não apenas da antiguidade grega, mas também na influência do socratismo e do platonismo sobre a cultura ocidental.

Nessa sua obra inaugural, o filósofo alemão, influenciado por Arthur Schopenhauer, irá interpretar a cultura clássica grega a partir do encontro de forças que se poderiam dizer opostas. De um lado, tem-se o apolíneo, impulso representado, desnecessário dizer, pelo deus grego Apolo, e ligado à perfeição, à medida de ações e

formas, à palavra e ao pensamento humanos. De outro, encontramos o dionisiaco, inerente a Dionísio, deus do vinho, da música e da dança, inicialmente cultuado entre os povos da Ásia Menor e vinculado à exarcebação dos sentidos, à embriaguez mística e à primazia amoral dos instintos.

É das celebrações a Dionísio que nascerá a própria tragédia grega. De acordo com Junito Brandão (2004b), as chamadas “Dionísias Rurais” são sua fonte. A partir do século V a.C., tais festas passam a ser enriquecidas com concursos dramáticos. E é deste encontro entre um espírito apolíneo, já sedimentado no sólo helênico, com um outro dionisiaco, oriundo de povos que poderiam ser chamados “bárbaros”, que acontece a tragédia grega. Segundo Nietzsche, tal forma artística será o exemplo a partir do qual a vitalidade da cultura e do homem grego poderá ser percebida em sua maior evidência. O que se tem aqui, valeria mesmo dizer, é o nascimento de um homem trágico, que leva dentro de si a lucidez e a beleza de Apolo em embate permanente com a embriaguez e o êxtase característicos de Dionísio.

Este ser apolíneo, para Nietzsche, é também o do indivíduo, o do Estado, da consciência de si próprio. No entanto, tal individualidade, traduzida através do *principium individuationis*, não passa de uma aparência que tem como finalidade mascarar a essência humana. É neste sentido que o sujeito necessita da beleza de Apolo: para se libertar da dor através da aparência. Logo no início de *O Nascimento da Tragédia*, e depois de citar o princípio da individuação de Schopenhauer, é assim que Nietzsche (1992) se refere ao deus sol:

Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram [os gregos] a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse principium e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo

com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da 'aparência', juntamente com a sua beleza. (NIETZSCHE, 1992, p.36)

Dionísio surge, então, para dar o contraste, como se fosse a tinta negra que, espalhada com determinação sobre o barro vermelho da ânfora de Exéquias, fizesse surgir as figuras que nela podem ser vistas. E é a partir de tal contraste que o homem grego deixa de ser criador da obra de arte para se tornar a própria obra, voltando-se também para sua essência e deixando de dissimular a verdade. Como afirma Roberto Machado (1999) em seu livro sobre Nietzsche, a oposição entre os dois instintos, estas duas forças artísticas da natureza, era total.

A experiência dionisíaca, em vez de individuação, assinala justamente uma ruptura com o *principium individuationis* e uma total reconciliação do homem com a natureza e os outros homens, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade; em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si; em vez de medida é a eclosão da *hybris*, da desmesura da natureza considerada como verdade e 'exultando na alegria, no sofrimento e no conhecimento'; em vez de delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade, é um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal; em vez de sonho, visão onírica, é embriaguez, experiência orgiástica. (MACHADO, 1999, p.21-22)

No entanto, a marca da excelência da cultura clássica grega está, para o filósofo alemão, na maneira como acontece o convívio entre o apolíneo e o dionisíaco. De acordo com Nietzsche, a evolução da arte irá depender necessariamente do antagonismo dessas duas forças. Em seus *Fragmentos Póstumos*, conforme Jean Lefranc (2005), no livro *Compreender Nietzsche*, o pensador alemão reflete sobre tal debate de maneira bastante esclarecedora:

Esta oposição do dionisíaco e do apolíneo no interior da alma grega é um dos grandes enigmas cuja sedução senti na presença do ser grego. No fundo esforcei-me por nada mais do que adivinhar porque o apolinismo grego devia surgir de um substrato dionisíaco, porque o grego dionisíaco teve que tornar-se necessariamente apolíneo; isto é, romper sua vontade do monstruoso, do múltiplo, do incerto e do horrível por uma vontade da medida, da unidade, da ordenação segundo a regra e o conceito. Seu fundamento é a demência, a desordem, o asiatismo; a coragem do grego consiste num combate contra seu próprio asiatismo; a beleza não lhe é dada mais que a lógica, mais que a moral natural – ela é conquistada, desejada, tomada de assalto à força – ela é uma vitória grega. (LEFRANC, 2005, p.71)

Mas a grande heterodoxia da leitura nietzschiana talvez se dê no fato de que, depois de ver na tragédia que consagrou Sófocles o ápice dessa cultura clássica grega, o filósofo nos mostra que o declínio de tal cultura parte do surgimento de um homem racional, um sujeito escrito a partir do *principium individuationis*. É tal homem, cuja marca principal é a figura de Sócrates, que acaba por colocar um fim à afirmação daquele outro homem trágico. E é também tal sujeito construído pelo platonismo que, grosso modo, irá pautar a ortodoxia hermenêutica da cultura ocidental durante os séculos que seguirão também com o cristianismo a seu reboque.

De acordo com a condenação que Friedrich Nietzsche (2005) faz do pensar filosófico que começará a ser operado a partir de Sócrates e que terá seu ápice nas idéias de Platão, “o socratismo despreza o instinto e, com isto, a arte” (NIETZSCHE, 2005, p.83). Neste sentido, ao situar os três grandes dramaturgos gregos, Nietzsche faz distinções que merecem ser levadas em consideração. Para ele, enquanto em *Ésquilo* a repugnância dilui-se no sublime assombro diante da sabedoria da ordenação do mundo, em *Sófocles* tal assombro é maior ainda, uma vez que esta sabedoria é completamente insondável.

...a disposição de Ésquilo tem continuamente a tarefa de justificar a justiça divina, e por isso se detém sempre diante de novos problemas. Para Sófocles, o 'limite do homem", pelo qual Apolo ordena procurar, é reconhecível. No entanto, ele é mais estreito e restrito do que Apolo considerava ser na época pré-dionisíaca. A falta de conhecimento de si no homem é o problema de Sófocles, a falta de conhecimento sobre os deuses no homem o problema de Ésquilo. (NIETZSCHE, 2005, p.29)

Se a criação nesses dois primeiros autores traduz, para Nietzsche, um momento em que a arte grega ainda não havia se impregnado de palavras como conceito e consciência, com Eurípides as perspectivas serão alteradas. Segundo o filósofo alemão, é este último dramaturgo que passa a seguir uma estética consciente, fazendo eco, desta maneira, aos princípios socráticos que buscavam nada mais, nada menos que a clareza de Apolo. Nas comparações feitas por Nietzsche entre os três nomes da tragédia grega, Eurípides irá aparecer ao lado desta clareza que poderia ser traduzida na própria busca da razão em Sócrates.

Ele [Eurípides] procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis são realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles só balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto, ao mesmo tempo, as dissecas: diante de sua anatomia não existe nada mais oculto nelas. (NIETZSCHE, 2005, p.80)

Assim, o que Friedrich Nietzsche parece querer dizer é que a construção desta parte oculta só é possível através do princípio dionisíaco, capaz do êxtase criativo. É tal embriaguez que irá resultar, acredito, em personagens como Édipo e Jocasta, que se caracterizam, na tragédia de Sófocles, pelo fato de deixar a essência do mito exposta, a fim de que novas e múltiplas leituras possam ser feitas, de modo a buscar a existência humana, como enseja o filósofo alemão, não nos fenômenos, mas naquilo que existe por trás deles.

E é exatamente em função desta parte oculta que Sófocles nos deixa em Édipo e Jocasta que, hoje, torna-se possível buscar interpretações que possam vislumbrar no cegar-se do rei de Tebas o haver alcançado o êxtase dionisíaco. É esta embriaguez da imaginação que também poderá oferecer a Jocasta uma interpretação menos secundária que a de seu filho e esposo. Tais leituras – feitas, é o que parece, a partir dessa cegueira, desse êxtase e dessa embriaguez – são o objeto do próximo e último capítulo desta dissertação. Pelo menos em uma delas – a do drama *Jocasta Tirana*, produzido intencionalmente a partir das idéias aqui levantadas sobre o mito e sobre a própria questão do gênero –, tentar-se-á levar a conseqüências apócrifas tudo o que foi pensado neste trabalho até o momento.

6. DUAS LEITURAS HETERODOXAS

Como se viu até aqui, a leitura de um mito nunca pode ser esgotada. Passando por análises consagradas e pautadas por uma determinada ortodoxia hermenêutica, como a de Freud e Lévi-Strauss, até chegar a outras mais heterodoxas, como são a de Michel Foucault e até mesmo a do psicanalista Hélio Pellegrino, o que neste breve estudo se tentou foi, com as limitações inerentes a este trabalho e a seu trabalhador, procurar enxergar no mito de Édipo – sobretudo a partir de sua interpretação mais célebre, a de Sófocles, inaugural do gênero dramático – os mais variados e discutidos aspectos que o rodeiam.

Sem perder de vista tudo isso, a proposta desta investigação é fazer um apanhado teórico daquilo que foi pensado sobre a tragédia e sobre o próprio mito, sempre vinculando o *Édipo Rei* do dramaturgo de Colono a aspectos da mitologia grega e da filosofia. Tal busca conceitual, realizada a princípio sem o rigor metodológico exigido pelo trabalho dissertativo e mais imbuída do espírito dionisíaco, foi aquilo que possibilitou a escritura de um drama teatral que tentasse ser capaz de ilustrar alguns dos pensamentos aqui relatados. Agora, neste capítulo, procurar-se-á oferecer este mesmo drama como exemplo de análise heterodoxa no que se refere ao mito e à leitura que dele fez Sófocles.

O resultado de tal trabalho foi a tragédia (anti-tragédia?) *Jocasta Tirana*, que aqui será um dos dramas teatrais contemporâneos a serem analisados. Tal texto, inscrito no “5º Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Carlos Carvalho”, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, obteve o segundo lugar. O

lançamento do livro com o texto da peça aconteceu na capital gaúcha, no último 30 de agosto. A montagem de um espetáculo com o texto está prevista para o próximo ano, uma vez que os membros do elenco e da equipe técnica já foram escolhidos, ensaios já vêm sendo realizados e os produtores já trataram de inscrever o projeto nas principais leis brasileiras de incentivo à cultura.

A criação de *Jocasta Tirana* só foi possível a partir da análise de cada uma das idéias autorais alinhavadas nesta dissertação. Nesse sentido, além de refletir um estudo eminentemente teórico, este drama também o faz, talvez dionisiacamente, como propõe Friedrich Nietzsche, a partir das mesmas palavras que são colocadas na boca dos dois principais personagens da história: a própria Jocasta e Édipo.

A proposta, portanto, foi sempre a de produzir uma peça teatral em cujo interior fossem abordadas o que as análises de alguns dos autores aqui citados têm nos revelado. No entanto, a situação dramática deveria também privilegiar uma leitura heterodoxa do mito e de seus personagens. Em resumo, o que desde o início se buscava era inverter a significação de maneira que a leitura teórica desse origem a uma obra dramática e que este mesmo drama possibilitasse uma interpretação dissertativa do tema.

Destarte, neste capítulo, o que se tentará desenvolver é a breve análise das frestas e arestas que permitiram, por projeção, a escritura de *Jocasta Tirana*. E também como esta obra dramática contemporânea pode oferecer uma leitura heterodoxa não apenas da obra de Sófocles, mas também de seus personagens e da hermenêutica ortodoxa que os cerca.

Antes, contudo, o capítulo também apresentará a abordagem de outro drama contemporâneo escrito em língua portuguesa sobre o mesmo mito de Édipo e Jocasta.

Trata-se da peça teatral *Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa (2003). Dramaturgo premiado em Portugal, Nascimento Rosa também é professor de Teoria e Estética, Dramaturgia e Escrita Teatral na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Um Édipo, que foi editorialmente publicado em 2003, teve sua estréia cênica em Lisboa, no Teatro da Comuna, em 4 de julho do mesmo ano. Os personagens da peça são, em sua maioria, os mesmos do drama de Sófocles, o que caracteriza de maneira exemplar uma leitura que se faz do mito e do próprio gênero, a partir de idéias decisivamente contemporâneas, como procurarei, ainda que brevemente, demonstrar aqui.

Assim, a análise dessas duas peças escritas como projeção da obra de Sófocles tenta oferecer uma leitura distinta do mito e do gênero. O tempo em que se passa *Jocasta Tirana* é a noite imediatamente anterior ao dia em que moços e anciãos seguem até o palácio real de Tebas a fim de rogar uma solução para a peste que ameaça a cidade. Já o texto *Um Édipo* irá mostrar um momento posterior aos sucessos que a tragédia exemplar do dramaturgo de Colono relata. Em Armando Nascimento Rosa, teremos uma espécie de acerto de contas entre os personagens do mito. Nele, os fantasmas de Jocasta, Crisipo, Laio e Pélops irão dialogar com um Édipo cego e com Tirésias e sua filha Manto.

Em cada um dos textos dramáticos, pode-se perceber a influência das idéias formadoras desse nosso mundo contemporâneo, a partir de uma tragédia e de um ideário mitológico que não se esgotam. Nunca se exaurem e, por isso mesmo, a partir do que, de acordo com Jean Lefranc, Nietzsche chama “*arco-íris dos conceitos*” (LEFRANC, 2005, p.43), estão sempre a cumprir o fado de trazer novas e diferentes

interpretações para uma história imensa de possibilidades analíticas. Sim, esta história de um Édipo e de uma Jocasta ao mesmo tempo humanos e quiméricos, que, independentemente do tipo de leitura que se faça, também não deixa de ser a história de todos e de cada um de nós.

6.1. ESPELHO DE FANTASMAS

No centro do palco, Tirésias pergunta a Jocasta o que ela está fazendo naquele lugar. Em torno do pescoço daquela que já foi rainha de dois reis, um longo lenço esconde o vergão negro de enforcada. Jocasta foi ao encontro de Tirésias na esperança de que ele lhe ensinasse a viver a morte, uma vez que ela ainda se julga presa à vida. Mas o *daimon* não sabe. Seus poderes não são suficientes para guiar os mortos no caminho do Hades. Jocasta insiste, pensa que está viva. Tirésias ironiza, lembrando que nada é mais patético que o teatro de um morto que julga ainda viver.

O início de *Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa, já é esclarecedor no que se refere àquilo que o público irá encontrar no espetáculo. Dos sete personagens envolvidos na trama, quatro deles são fantasmas que parecem buscar no espelho do que viveram algum reflexo que possa ter ficado para trás. Jocasta, por exemplo, ao ir à procura do velho adivinho num mundo que não lhe pertence mais, parece estar à procura de migalhas de sua própria vida, querendo compreender aquilo que talvez não necessite mais ser entendido. Pálida, ela chegou a Tirésias depois da intermediação de Manto, filha e herdeira do bruxo.

E é exatamente aqui, na ação e na personagem de Manto, que acontece a primeira transgressão de Armando Nascimento Rosa (2003). A filha de Tirésias não herdou apenas os poderes divinatórios do pai. Ainda no princípio da peça, o próprio Tirésias afirma que ela deverá substituí-lo. Uma mulher que substitui um homem. Mas, sobretudo, uma mulher que, ousada, não quer para si o destino do pai. Manto possui outros planos, tem suas próprias *Hýbris* a cometer. Ela quer ser atriz, representando nos palcos os mitos engendrados pelo viver humano.

No entanto, a transgressão de Manto é logo apontada por seu pai. Mais do que qualquer um, Tirésias, que já foi mulher, sabe como são tortuosos e mais difíceis os caminhos femininos pela Hélade. É por isso que ele, até ser convencido do contrário ao final do espetáculo, não quer que sua filha tenha sonhos impossíveis. Antes, será melhor que ela, usando os dons que lhe foram legados, decifre os possíveis sonhos das gentes. Nesse sentido, a resposta que Tirésias dá para os anseios de sua filha é esclarecedora:

TIRÉSIAS

Minha filha, pareces ter esquecido que os teatros de Atenas não contratam mulheres. De nada te serve tentares a sorte. Algum mestre de cena dirá se te vir inspirada: - A menina nasceu com talento... Para depois acrescentar, torcendo o nariz como um pedante: - Mas é uma pena que seja desprovida de membro viril. Assim não poderá subir aos palcos da Grécia! (ROSA, 2003, p.33)

A transgressão de Manto estaria, portanto, permeada por uma motivação quase heróica, sobretudo quando encarada do ponto de vista da antigüidade grega, num tempo em que, é sabido, as mulheres não possuíam direitos semelhantes aos dos homens. O que a vontade de Manto faz é, simbolicamente, igualar seu desejo ao do homem. Já no final do espetáculo, depois de ouvir as aflições dos mortos e dele próprio

se tornar um deles, Tirésias muda de idéia. Não apenas muda como aconselha que ela não dê mais ouvidos a “*mortos vagabundos*”. Depois de indicar até mesmo o lugar do Egeu para onde Manto deve ir – Lesbos, ilha onde as mulheres sobem ao palco – Tirésias diz suas últimas palavras à filha: “- *Dá antes voz aos vivos nos ritos de Dioniso. No palco encontrarás a harmonia.*” (ROSA, 2003, p.51)

Dessa maneira, pode-se mesmo dizer que o destino de Manto está selado. Ela seguirá o conselho do pai e irá para Lesbos, buscando no ofício das máscaras uma pretensa igualdade com os heróis. Poder-se-ia mesmo dizer que este momento de desejo da transgressão possui a marca da contemporaneidade, gravada com determinação por Armando Nascimento em sua projeção da obra de Sófocles.

Mas a *Hýbris* de Manto não é a única marca de um olhar contemporâneo sobre ações e personagens antigos e mitológicos que pode ser encontrada na obra do autor português. As falas do próprio espectro de Jocasta estão repletas de sinais da contemporaneidade, que só podem ser feitos a partir de um olhar autoral que conviveu com as interpretações do mito que fizeram Sófocles, Freud, Lévi-Strauss, Nietzsche e outros mais.

Já morta e escondendo o vergão terrível do pescoço, Jocasta parece querer saber aquilo que já sabe. É como se conversasse com sua própria imagem no espelho. Talvez seja por isso que ela, que caminhou até Tirésias para que ele lhe ensinasse a viver a morte, diz que, se já morreu, escapou ao próprio tempo, convivendo com todas as épocas como se fossem uma única. Temos, então, um diálogo intertextual com o *Édipo Rei* de Sófocles, quando Jocasta cita o dramaturgo de Colono como o responsável, através de sua escrita, pelo fato dos nomes de ambos virem a habitar a “*eternidade dos mitos*”.

Mas tal eternidade, como se pôde ver até o momento nesta dissertação, tem sempre o olhar do tempo a partir do qual está sendo encarada. Na obra de Armando Nascimento Rosa (2003), isto não acontece de maneira diferente. O primeiro quarto de *Um Édipo* acontece num diálogo entre Tirésias e o espectro de Jocasta, permeado por uma estratégia própria de carpintaria cênica em que o adivinho dá um texto que é seu mas que não faz parte do diálogo propriamente dito, e sim de uma fala dita em outro tempo e para um outro interlocutor. É desta maneira que o mito de Tirésias é contado. No entanto, temos na história perspectivas autorais, que se distanciam das versões mais conhecidas do mito. O próprio Nascimento Rosa, em posfácio que faz da edição de sua obra, comenta ao mesmo tempo aquilo que poderíamos chamar de “sua própria revisão do mito” e o desejo de Manto pelas artes cênicas:

Para além de aprendiz do mester de adivinha (função concordante com a tradição mitológica que Séneca seguiu), tornei-a desejosa de exercer uma profissão interdita no seu tempo: a de atriz, com ressonâncias explícitas a uma certa misoginia nada anacrónica em contextos teatrais hodiernos. Outra das liberdades com que me surpreendi na escrita, foi a reinvenção da história de Tirésias no seu trânsito entre sexos. Afinal, a história das serpentes estava mesmo mal contada, e os dicionários de mitologia andavam a pedir-me um acrescento nos seus verbetes... (ROSA, 2003, p.66)

Trata-se, como o próprio autor afirma, de incursão deliberada pelo terreno mitológico, com privilégios determinantes para a liberdade de criação. Tal fato, diga-se de passagem, não é prerrogativa exclusiva do tecido dramático contemporâneo. Como sugere Nietzsche em seu *O Nascimento da Tragédia*, a profundidade e a plenitude dada por Sófocles a suas personagens só poderia ser creditada ao que poderíamos nos arriscar a chamar “*capacidade criativa*” ou, para manter o léxico nietzschiano, “*embriaguez e êxtase dionisíaco*”. Não houvesse tal liberdade de criação, o *Édipo Rei*

de Sófocles talvez nos contasse uma história na qual o filho e esposo de Jocasta não se cegaria, continuando, depois de saber que é, na verdade, um parricida incestuoso, como rei dos tebanos, assim como narra a versão que Homero nos oferece do mito em sua *Odisséia*.

Se a invenção criativa de Nascimento Rosa não é algo exclusivo de seu tempo, outras questões de *Um Édipo* parecem ser. Uma delas é a comparação que o autor faz da vida com o fazer teatral. Trilhando um caminho singular que poderia considerar-se construído a partir de conceitos nietzschianos como os de essência e aparência, coisa-em-si e fenômeno, vontade e representação, a Jocasta criada pelo dramaturgo português, ao relatar a lenda de Tirésias, encaminha-nos à reflexão com frases como: “*Tirésias mentia à vida porque para ele a vida era essencialmente uma mentira. Como o teatro*” (ROSA, 2003, p.18 e 19).

A perspectiva que se tem da relação incestuosa é mais um traço de leitura contemporânea do mito que pode ser encontrado na obra de Armando Nascimento Rosa. Ao refletir frente a seu espelho, Jocasta não dá a importância que outros estudiosos e escritores deram a este tabu. A frase “*Só o conhecimento nos salva, meu amigo*” (ROSA, 2003, p.15) mostra uma personagem mais preocupada consigo própria do que com a discussão de questões atemporais, como certamente é a do incesto. Talvez seja por isso que, para a Jocasta de Nascimento Rosa, o incesto é uma questão até mesmo vulgar. Em uma fala que pode ser semelhante àquilo que encontramos no próprio Sófocles (2002), quando sua rainha de Tebas diz a Édipo que “*muitos mortais em sonhos já subiram ao leito materno*” (SÓFOCLES, 2002, p.67), Nascimento Rosa (2003) vai direto ao assunto e nos interpõe, através do texto de sua enforcada, uma conclusão com definições decisivamente contemporâneas para o referido tabu:

Tudo me parece agora tão simples. Os homens amam as mulheres porque desejam mergulhar de novo no mar das delícias que os trouxe para o mundo. Mesmo que as sintam suas filhas, elas são extensões vivas de si próprios e por isso mães na mesma, promessas de futuro. As mulheres jogam o mesmo jogo e no corpo do amante juntam o pai ao filho imaginado. O amor é um incesto universal. Não valia a pena ter-me enforcado por uma causa tão vulgar como esta. (ROSA, 2003, p.24)

Depois do diálogo entre Tirésias e Jocasta, segue-se a introdução das demais personagens, com participação mais intensa de Manto, um dos dois únicos papéis dramáticos que permanecerão vivos até o final do espetáculo, sendo o outro o próprio Édipo. Os primeiros a entrarem em cena são Crisipo e seu pai, Pélops, este último incorporado em Tirésias. Eles conduzirão o debate a respeito de mais uma lenda da mitologia grega: a da culpa primordial da casa dos labdácidas que dá origem ao próprio mito de Édipo. Aqui, Laio é mostrado a partir de uma perspectiva determinadamente sedutora, criando enganos e conduzindo farsas para conseguir o que quer do belo Crisipo. O chamado amor *contra naturam* entre Laio e Crisipo é narrado, a princípio, de maneira bastante semelhante às que são encontradas nos dicionários de mitologia grega sem que, no entanto, tenha o arremate comum a qualquer versão mais conhecida.

Depois de tal narrativa e do diálogo já mencionado entre Tirésias e sua filha sobre as impossibilidades femininas no que se refere ao exercício das atividades cênicas, temos a entrada de Édipo. E é depois da entrada de um Édipo cego e, na estratégia de Nascimento Rosa, ainda mais cheio de dúvidas, que temos o ponto fulcral do espetáculo. Ou seja: o assunto que dá sentido a *Um Édipo*. Trata-se do esclarecimento do caso entre Laio e Crisipo. A princípio tratado com singular perspectiva homofóbica, através de falas em que personagens como Crisipo, Pélops (encarnado em Tirésias) e a própria Jocasta condenam com veemência o episódio,

Nascimento Rosa diz a que veio e explica sua obra, criando, por meio da narração do próprio Crisipo, o ponto principal de sua criação.

Em tal cena, o jovem amante de Laio que, em *Um Édipo*, havia morrido ao fugir da perseguição de Laio, conta que, depois de morto, como espectro visível pela vontade dos deuses, era ele quem estava ao lado do rei de Tebas quando este foi assassinado pelo viajante que vinha fugido de Corinto. Crisipo decide voltar atrás em sua fuga das investidas de Laio. Nesse sentido, é já como um fantasma que ele se põe a falar consigo mesmo:

Nesse dia eu estava bem visível. Não me perguntes porquê. Os deuses assim o quiseram. Eu vogava à toa como um cardo no ciclone e dei por mim a pensar em Laio, naquele homem a quem não perdoei a minha morte. Foi Afrodite que me tentou nessa hora. Cismei tantas tolices indignas de mim ... Pus-me a falar para a sombra que sou: - Parvo que tu foste, Crisipo. Em vez de fazeres o papel da virgem assustada, porque não correspondeste com prazer às carícias de Laio? Afinal de contas tu estavas vaidoso por seduzires um rei desterrado. Podias ter tido uma noite de amor diferente daquelas que costumavas gozar com as escravas. Quantos jovens na Grécia não invejariam a sorte de ser raptados como tu, num cavalo negro? E hoje em vez de andares a assombrar os caminhos, vestias a capa púrpura de favorito do rei na corte de Tebas. Quem sabe até se ele não iria aborrecer os beijos de Jocasta, tendo-te por perto? Ocuparias o leito real e Édipo nem teria oportunidade de nascer. (Ri-se) Estátuas de Apolo seriam esculpidas copiando-te a beleza. O amor de Laio tornar-te-ia imortal na memória dos gregos. Ah Crisipo! Tão asno que tu foste. O destino trouxe-te a taça da fama e tu atiraste-a ao rio com o vinho da vida lá dentro. (ROSA, 2003, p. 42-43)

Em seguida, Laio entra em cena, incorporando-se a Tirésias, fato que, no final do drama, causará a morte do adivinho. Também seu fantasma quer dar a própria interpretação do que ocorreu. Na verdade, ao se deparar com o belo jovem sentado a seu lado na carruagem, Laio imagina que a visão é a de seu próprio filho. Os crimes então se fundem e se confundem. Para o rei de Tebas, que logo em seguida será

assassinado, a culpa pela morte de Crisipo equivale à culpa pelo filicídio que ele pensava haver cometido.

Neste exato momento, entra também Édipo que, com sua versão da história, escreve uma página de verdadeira homofobia, isto sim inusual para os parâmetros de compreensão da contemporaneidade e até mesmo para a antigüidade grega, como o próprio Édipo de Armando Nascimento Rosa (2003) chega a confessar com as seguintes palavras:

Seria emboscada de salteadores ou avaria do engenho? Desci para averiguar. E o que vejo ali, ó deuses! dois homens enroscados como serpentes na encruzilhada. Um mais velho e outro mais novo, com idade para ser seu filho. Aquilo repugnou-me. Eu sei que é costume grego, mas não acho que seja salutar. Não posso desejar a morte a todos, pois nesse caso ficava a Grécia despovoada e vulnerável à conquista dos bárbaros. Mas confesso que às vezes me dá ganas de matar uns quantos, apanhados em flagrante, para aliviar a minha ira. E estes não tinham achado melhor sítio para dar vazão ao ardor dos sentidos, do que ali, estacionados na curva. O mais novo olhava-me calado e com cara mortiça. Pareciam ambos meio palermas. Desafiei o mais velho. (Para Laio/Tirésias.) Você já tem idade para ter juízo! Que coisa é esta de impedir o trânsito e fazer da estrada um sítio de deboche? (ROSA, 2003, p.46)

Depois da explicação calorosa de Édipo, o texto de Nascimento Rosa tem seu desfecho com a já mencionada morte de Tirésias e um diálogo entre Jocasta e Manto, com aquela reproduzindo os conselhos que Tirésias, já a caminho de Hades, dá a sua filha: de que ela siga seus desejos e vá para Lesbos, *fazer teatro*. O fantasma de Jocasta beija Édipo e se retira, para que ele e Manto troquem breves palavras e cada qual parta em busca de sua *Moira*. Manto, procurando seu ofício. Édipo, errando cego pelos caminhos da Hélade e vindo dar até mesmo a Portugal e Brasil, onde, parece, temos esperado por ele junto com nossas incertezas e com nossas próprias ações.

Como seu autor afirma, o eixo dramático de *Um Édipo* gira em torno das figuras de Tirésias e Jocasta. Nascimento Rosa (2003) confessa, no posfácio da edição de sua obra, que a apropriação da lenda tebana lhe surgiu “*pelo fascínio face à singularidade mítica de Tirésias, e pela vontade de embrenhar no mistério humano de Jocasta enforcada*” (ROSA, 2003. p.67). Daí sua opção de trabalhar com espectros fantasmáticos que fazem, no espetáculo, uma espécie de balanço de suas vidas e daquilo que elas possuem de insolúvel. Quanto à sua dramaturgia, o autor vai, como já se mostrou, aquém e além de uma temática especificamente edipiana.

Nesse sentido, poder-se-ia mesmo afirmar que a grande novidade na cena de Armando Nascimento Rosa é a abordagem que o autor português faz – heterodoxa, diga-se de passagem – da lenda de Laio e Crisipo como objetos inaugurais, motivadores e explicativos da tragédia de Édipo e Jocasta. Ao fazer isso, Nascimento Rosa (2003) lembra um aspecto interessante e raramente abordado: o de que, “*antes do parricídio perpetrado por Édipo, existe um filicídio freqüentemente esquecido, ou deliberadamente ignorado*” (ROSA, 2003, p.68). Em sua abordagem autoral, como ele mesmo afirma no remate de seu livro, Nascimento Rosa lembra o filicídio como o desejo de anular gerações subseqüentes:

O desejo de asfixiar os que nasceram depois parece-me tratar-se de uma sociopatia persistente, pelo que as implicações empíricas do complexo de Laio são das mais (im)pertinentes reflexões que este Édipo pretende propor aos espectadores/leitores. (ROSA, 2003, p.69)

Além disso, cumpre finalizar esta breve análise de *Um Édipo* lembrando o destaque que o autor dá às personagens femininas. Sua Manto transgressora das tradições helênicas e sua Jocasta que ressurgiu dos mortos para centralizar a cena

trágica ao lado de Tirésias são abordagens pouco comuns para uma temática da antigüidade grega como a edipiana. A seguir, a abordagem de outro drama – este, escrito de maneira deliberada para ilustrar as propostas heterodoxas de leitura desta dissertação – tentará levar a novos termos a participação de Jocasta neste universo dramático/hermenêutico.

6.2. MIRANDO JOCASTA

A idéia é de que nós, seres humanos herdeiros de mitos como o de Édipo e Prometeu, e de hermenêuticas como a de Sócrates, Platão, Aristóteles e Freud, para citar apenas algumas, estamos habituados a enxergar o mundo a partir de uma linguagem já determinada. Como aqui mesmo nesta dissertação já se disse, tal linguagem possui princípios definidos, um código de significantes desde os quais nossa leitura dos fatos e das sensações se processa.

Aristóteles, em sua *Poética*, ao analisar a composição da tragédia grega, é como se estivesse mencionando tais significantes que mantêm presos nosso olhar ocidental. Nesse sentido, o que se quer aqui defender é que o entendimento do que nos cerca está condicionado a elementos como o que se refere à luz do dia, à pretensa luminosidade apolínea e platônica, e às ações masculinas, tomadas sempre a partir das obras dos *anēr* vigorosos que permeiam nosso imaginário. Exemplo disso pode ser encontrado de maneira prática na própria definição temporal da tragédia, que segundo

Aristóteles deve acontecer no transcorrer de um dia, e nos complexos e hermenêuticos mais consagrados – o de Édipo, um deles.

Quando Friedrich Nietzsche, nos anos 1870, fez sua leitura da antigüidade grega a partir de outros conceitos, o próprio filósofo alemão foi estigmatizado por muitos de seus contemporâneos. Grosso modo, o que Nietzsche afirmava batia de frente com toda uma tradição clássica, platônica, condicionante do pensamento ocidental e componente essencial dessa linguagem que aqui se procura definir. Sua condenação do socratismo foi, como se sabe, desde os primeiros ensaios, rechaçada como verdadeira heresia pela *intelligentsia* do momento.

Levando-se em consideração, a partir das propostas de Friedrich Nietzsche, que existe uma hermenêutica clássica, fundada nesse dia de Apolo, mas que também há, por trás da aparência, uma maneira de criar o mundo que não pode ser medida por esses mesmos parâmetros da tradição, é que se procurou produzir uma situação dramática que invertesse a lógica do dia e dos feitos masculinos. A proposta, portanto, era compor uma tragédia (anti-tragédia?) que tivesse suas ações definidas na escuridão da noite e que jogasse o foco principal sobre a personagem que, na versão mais clássica, era antes iluminada apenas como coadjuvante.

A história escolhida para tal investida foi a mais tradicional possível. Aquela a partir da qual complexos psicológicos foram criados, outros dramas teatrais encenados, inúmeras versões oferecidas. Tratava-se, portanto, da história de Édipo. E o mais interessante é que, apenas com o mencionar o nome do mito, o fazíamos desde a perspectiva tradicional que ainda há pouco foi aludida. Se na lenda temos também um protagonismo de ações que parte de uma mulher, por que a citamos sempre desde seu protagonista homem? A resposta para esta pergunta pode ser encontrada naquilo que

aqui se quer defender: porque nosso olhar que busca entender o mundo percorre sempre o *layout* do masculino, e aquilo que de pretensa verdade ele encerra, ao vir amiúde iluminado e, deste modo, justificado por uma razão clássica e apolínea.

A partir de tais parâmetros, buscou-se criar uma situação dramática que fosse também uma leitura do mito executada pelo olhar de Jocasta, e que tivesse sua ação entre o ocaso e a alvorada – isto é, iluminada pela luz da noite. Com base em tais definições, o que se começou a perceber é que o protagonismo de Jocasta na lenda consagrada em todo o ocidente é igual, senão maior, que o do próprio Édipo. Se é ele a criança que deve morrer, ela é a esposa que permanecerá no poder. Se é ele o sujeito que mata seu pai, ela é a mulher que manda matar seu filho. Se é ele o filho que dorme com a mãe, ela é a mãe que dorme com o filho. Se é Édipo o herói que desfaz os enigmas, é Jocasta o prêmio e fio condutor e original de tal sabedoria. Além disso, os dias de Aristóteles foram sempre precedidos e seguidos de noites nas quais guerras foram tramadas, poderes defendidos, planos arquitetados, filhos feitos, sonhos e pesadelos realizados.

A tarefa de criar qualquer coisa sobre a lenda tebana para, em seguida, tomá-la como objeto para um estudo dissertativo é algo que soa, desde o princípio, pretensioso e, talvez, inútil. O muito que já foi dito sobre o tema não chega a servir de grande estímulo nem para o criador nem para o ensaísta. Contudo, sem deixar de lado aquilo que Colette Astier nos recorda a propósito de Édipo enquanto mito da literatura, o desejo de delirar junto com Dionísio foi maior do que as razões de Apolo.

Colette Astier, em ensaio que define o verbete *Édipo* no *Dicionário de Mitos Literários* de Pierre Brunel (2000), nos mostra de maneira intransigente como as tragédias escritas por Sófocles explicam de tal maneira o mito que, se não chegam a

esgotá-lo, confundem-se com ele próprio. Trata-se, como afirma a autora, de uma herança pesada, deixada à posteridade para se tornar exemplar, convertendo-se em um modelo que poderia ser dito canônico, tido sempre como referência obrigatória em qualquer momento, seja ele de criação ou de reflexão teórica. Segundo Astier, os cuidados devem ser muitos. É o que ela mostra ao lembrar autores consagrados que também ousaram tal investida:

Tornou-se, então, necessário redescobrir sem repetir. Mas para tanto, teve-se que retorcer o texto ou o contexto para não haver plágios. Para tanto, teve-se que deslocar os enfoques com o único objetivo de produzir-se o novo. Quer se trate de Platen, Gide, Cocteau, e até mesmo de T.S. Eliot, o empréstimo tomado a Sófocles acompanha-se de uma recusa de Sófocles; o fascínio acompanha-se de uma rejeição. Daí, os Édipos modernizados, livres, como dirá Cocteau, da poeira da obra-mestra: *La Machine Irifernale* (A máquina infernal, 1934) e o Édipo (1931) de Gide; *The Elder Statesman* (O estadista mais antigo; em fr. *Fin de Carriere*, 1959) de T.S. Eliot. (BRUNEL, 2000, p.309)

A identificação entre tragédia e mito e, mais tarde, do próprio mito com o complexo criado por Sigmund Freud também são temas abordados pela ensaísta. Sobre a invenção freudiana, a estudiosa francesa é eficaz em lembrar que tal criação teve o poder de dar origem ao mito da psicanálise, “*que talvez deva ser interpretado como um mito do mito*” (BRUNEL, 2000, p.311). No que se refere às tragédias de Sófocles, um dos pontos mais provocadores discutidos por Colette Astier (BRUNEL, 2000) se refere ao fato de que, ao escrever sobre Édipo, o dramaturgo faz, na verdade, também uma interpretação do mito, a partir do gênero dramático, como aqui já se tentou mostrar.

Para nós, que praticamente não dispomos de versões completas da história de Édipo anteriores a Sófocles, torna-se bastante trabalhoso destacar aquilo que é da natureza do mito e aquilo que é matéria da tragédia. Pode-se

simplesmente achar que as duas tragédias cobrem a totalidade da biografia edípica e que o dramaturgo, tendo de escolher entre as diferentes versões que se lhe ofereciam, viu-se na contingência de evocar todos os seus episódios. Mas ao fazer isso, cristalizou-lhe os dados. Deu-lhes uma estrutura literária. Da biografia de Édipo, fez um destino. Em suma, ele interpretou. Interpretou inclusive duplamente os dados anteriores, ou seja, emprestando-lhes ao mesmo tempo forma e sentido, e, por conseguinte, uma intensidade que talvez estará para sempre presente, como uma fascinante e avassaladora herança às gerações de dramaturgos cativadas pelo assunto. (BRUNEL, 2000, p.308)

Foi exatamente este fascínio que me levou à *Hýbris* da escritura de *Jocasta Tirana* e à própria reflexão sobre o tema. As escolhas antecipadas ao ato de criação propriamente dito foram feitas a partir de vários autores aqui mencionados. Mas, desde o início, não se projetou compor uma Jocasta e um Édipo modernos, a não ser pela inevitável concentração sobre temas atemporais e por aquilo que se poderia chamar sintaxe autoral. Antes, a idéia era a de procurar personagens que se mantivessem no limiar da versão do mito oferecida por Sófocles e pelos compêndios mais consagrados de mitologia grega escritos ou traduzidos para a língua portuguesa. Em seguida, manteve-se a proposta de projetar em Jocasta o foco principal, invertendo-se também, como já foi dito, a lógica aristotélica que define o tempo da ação dramática. Assim, sem grandes pretensões, até mesmo em função de minha própria precariedade hermenêutica, foi escrito um drama cujo *story line* poderia ser “um diálogo entre Édipo e Jocasta na última noite que passaram juntos”.

Nada mais do que isso. Mas, a partir deste tema, a quantas reflexões uma mente dionisíaca não estaria exposta? Reflexões e invenções, é claro. A primeira delas, que remete claramente a um pensamento de Colette Astier, é a de tentar manter trágicos o Édipo e a Jocasta mencionados. Não o trágico no sentido que o gênero lhe confere, assim como está disposto em Aristóteles. Mas que não fossem perdidas, mesmo sem

poder evitar condicionantes inerentes à própria época da escritura de *Jocasta Tirana*, as dimensões significantes destes dois personagens – uma delas, como já se pôde ver neste estudo, a da importância que a própria trama de Sófocles dá ao papel do destino, da *Moira*.

A partir daí, contudo, as perspectivas foram alteradas. Transformadas por uma Jocasta que claramente se impõe a um Édipo já indefeso pela iminência daquilo que virá e pelas lembranças e reflexões sobre um passado que é de ambos e de cada um. Na verdade, investiu-se em hipóteses que podem até mesmo parecerem absurdas para leitores mais ortodoxos do mito e da tragédia de Sófocles.

A primeira delas está baseada nos momentos em que Jocasta, no texto do dramaturgo de Colono, tenta convencer Édipo de que “*muitos mortais em sonhos já subiram ao leito materno*” (SÓFOCLES, 2002, p.67). Este é, por assim dizer, o indício para que se possa acreditar que, em toda a trama, Jocasta é a que mais sabe, ou melhor, que tudo sabe. É ela que, desde o início, não se importa em ser oferecida como prêmio para que seu poder não desapareça junto com a cidade de Tebas e a peste que a consome. E é ela também que, com a experiência que a idade talvez tenha podido lhe oferecer, dormiu inúmeras noites com o homem que derrubou a divina cantora e, com ele, teve nada menos que quatro filhos. Sobretudo é ela quem entrega, mãe, o filho ao carrasco e que, por isto mesmo, poderia, quem sabe?, em noites de dionisíaca lucidez, haver de, nem que fosse em sonhos, lamentar seu ato e seu próprio tempo.

A outra hipótese na qual se investiu se refere a Édipo e a sua *Moira*. Aqui, a aposta é que, antes, o destino que está traçado para o rei de Tebas, especialmente em *Édipo Rei*, não é senão o haver-se com Jocasta. É ela quem lhe dá à luz; é ela quem o envia ao Hades; é para ela que, ao fugir do que acredita ser seu destino, ele volta; é ela

que será a mãe de seus quatro filhos; e é Jocasta, sobretudo também, que ele mata, ao buscar uma verdade que, mesmo sendo um sagaz decifrador de enigmas, não conseguiu enxergar. Neste sentido, o que se quer dizer aqui é que a *Moirá* de Édipo é a própria Jocasta.

E, se Jocasta é *Moirá*, é ela também quem sabe, é para ela que o poder – mesmo que a partir dos escuros de todas as noites em que sonhou, amou e bateu-se com seu filho e esposo – deve estar voltado. É ela quem sabe. É dela, mulher, que parte este saber escondido mas que, acredito, nos oferece a razão mais subjetiva das coisas.

Esta cena heterodoxa poderá ser lida em apêndice desta dissertação. O drama escrito, vale ainda repetir, por uma estratégia premiada pela fortuna, obteve o segundo lugar no “5º Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Carlos Carvalho”. Minha idéia, ao inscrever *Jocasta Tirana*, era a de, quem sabe?, tornar menos trágica a *Hýbris* da escrita aqui cometida.

7. CONCLUSÃO

Hoje, quando se olha para trás, e até mesmo para a frente, é quase impossível não enxergar nossa herança e nosso futuro gregos. Assim como é difícil não percebermos a condição trágica do humano. O que Édipo faz, e o vem fazendo desde que foi inventado, é colocar esta tragicidade a dois palmos de nossa cara para, ainda assim, não conseguirmos compreendê-la em toda sua essência. Também nós, por julgarmos muito saber, mal sabemos.

Tratar essa herança, este espólio helênico, de modo crítico tem sido o desafio de quem, com maior ou menor intensidade, pensa, com alguma esperança, este ser humano marcado pela dor trágica. Nesse sentido, a idéia que aqui se tentou propor – ou seja: tentar ver em maiores detalhes como foi pintada a ânfora de San Gimignano – vem como reflexo mesmo dessa disposição de enxergar o mundo com um olhar mais terno.

Com a mais absoluta sinceridade, a grande pergunta que me assaltou no processo de escritura tanto desta dissertação como da situação dramática que lhe faz apêndice, é desconcertante. Para quê? Qual o sentido prático mais razoável, num mundo em que torres são derrubadas por aviões cheios de gente e crianças são atingidas por mísseis a todo o tempo, qual o sentido em tentar afirmar que existe algo por trás do vaso de cerâmica?

Ainda não sei. Sei apenas que este projeto também ainda não acabou. Ao me dedicar a pensar o tema, pude perceber quantas coisas mais foram urdidadas sobre o assunto. Édipos reinventados por Corneille, Voltaire, Höderlin, Ducis, Platen, Jean

Cocteau, Stravinski, Gide, Bernardo Santareno, Robbe-Grillet, e nenhum deles analisado mesmo que superficialmente por este trabalho. Aqui creio estar, sem dúvida, matéria para várias vidas em busca do melhor entendimento sobre o barro e os pigmentos que deram forma e aparência ao sujeito que se ampara no bastão, à esfinge que está bem a sua frente, à mulher que o espera sem nunca ter deixado que ele se fosse.

Assim, o que pude perceber é que – mesmo que o estudo que fiz possa ser considerado completamente inútil, e que a tentativa de escrever um drama sobre assunto tão sério seja tida como uma pretensão imperdoável de minha parte – mesmo que tudo isso seja verdade, uma coisa é certa: Édipo e Jocasta somos cada um de nós.

Tal conclusão pode parecer óbvia e itinerante, mas não posso deixar de senti-la como talvez a única verdade percebida neste meu esforço que tramou reunir criação dramática e hermenêutica. Sim. A sensação é de que aquela criança que foi entregue ao carrasco somos nós. E de que a mulher que a entrega para que morra no alto de um morro também somos nós.

E é por isso que andamos todos e cada um de nós por aí a assassinar pais, a desvendar charadas, a dormir com filhos, a derrubar edifícios, a sermos atingidos por mísseis, a nos enforcarmos, a cultivar nossa própria cegueira. O fato é que, mesmo sendo, não damos conta de saber o que significa sermos Jocasas e Édipos. E também não sabemos a partir de quais significantes a ânfora de San Gimignano pode ser melhor apreciada. Há realmente uma linguagem masculina e apolínea que nos faz enxergar o mundo por determinado prisma? Em contraposição a esta ordem, existe uma outra que lhe subverte e, intrometendo-se em seus códigos, é capaz de mudar-lhe o sentido?

Não me recordo onde li que Ulisses, o herói grego, arava a areia de uma praia deserta. No entanto, esta imagem ficou em minha cabeça desde então, como se fosse o contraponto do Édipo que é entregue ao verdugo e da Jocasta que, depois de entregá-lo, põe-se a esperar. Por isso, ainda me pego consultando verbetes de dicionários e a fazer pesquisas na internet. Talvez, num arroubo dionisíaco que, por que não?, só Freud pode explicar, tenha inventado para Ulisses esta cena.

Mas, ainda hoje, tal idéia – a de um homem arando algo que não faz sentido arar – não sai de meus pensamentos. O que me parece é que, de uma ou outra forma, o viril e astuto herói de Ítaca se redime de todas as guerras e mortes que pesam em suas costas ao cultivar a areia da praia. Posso até mesmo ver a figura consumida de um *anēr* velho e cansado das batalhas de Tróia, ou de suas odisséias pela Trácia, enxugando o suor que lhe goteja do rosto, tendo o Egeu como fundo. O lugar poderia ser a ilha de Éolo, e nosso herói parou apenas um instante, a fim de recuperar suas forças para voltar a correr a charrua pela parte da praia que ainda falta ser sulcada.

O que imagino é que, com esse trabalho trepidantemente estéril, Ulisses também tenha procurado se redimir dos longos anos em que deixou sua Penélope a tecer e destecer a mortalha de Laerte. A vida entre as gentes, sobretudo hoje, em que os fios da harmonia parecem completamente perdidos da meada, revela-nos sempre algo desse Ulisses que lavra o infértil e dessa Penélope que espera fiando e desfiando. Desse Édipo que mata o pai para depois tomar seu lugar e dessa Jocasta que manda matar para, em seguida, desejar a volta.

Explico. Enxergar o outro, creio, é avistar-nos a nós mesmos. Esperamos do outro não aquilo que ele é, mas o que queremos que ele seja ou o que nós próprios gostaríamos de ser. Por isso, as odisséias nos relacionamentos. Por isso, o tecido que

deve ser desfeito a cada noite. Por isso, talvez, tentar ver Édipos e Jocastas a partir de outras miradas.

Acredito também que é para manter vivas suas esperanças de encontrar seu Ulisses que Penélope desfaz a mortalha que fiou. É para redescobrir sua Penélope que Ulisses lava um solo que jamais poderá dar frutos. Então, e isso parece terrível, o que avistamos no outro é nossa própria esterilidade e, com medo dela, enlouquecemos na espera e no áspero.

No fundo, em cada circunstância de encontro nesse nosso mundo grego e precário, também rogamos descobrir Penélopes e Ulisses, Jocastas e Édipos. Mulheres capazes de arar o inútil e homens capazes de tecer o que no dia seguinte deverá ser refeito. Naquilo que buscamos, acredito que o que sempre irá durar é mesmo a chama essencial. Aquela chama que arde e que não vemos, como lembra Camões. Assim é o Ulisses que também espera, talvez para se redimir de quem por ele arou o impróprio. Assim, a Penélope que venceu guerras e moeu o áspero, talvez para se perdoar de quem por ela passou as noites desfiando. Assim, a espera. Assim, a criação literária. Assim, a recriação científica. Arar, fiar, desfiar e pensar podem ser mesmo aquilo para o qual não encontraremos nunca explicação. E para o qual talvez não estejamos mesmo preparados. Assim, Jocastas. Assim, Édipos.

Assim, nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. O como e o quê no *Édipo Rei*, de Sófocles. IN: **ENSAIOS de literatura e filologia**, v. 2. Belo Horizonte: DLC, Fale, UFMG, 1980, p. 31-59.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2004a.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 2004b.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 3. Petrópolis: Editora Vozes, 2004c.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

DELEUZE, G. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2001.

ELIADE, Mircea. **Traité d'histoire des religions**. Paris, 1949.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Prometeu acorrentado**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2002.

FREUD, Sigmund. **Esboço de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund; TOGNOLA, Jacobo Numhauser. **Obras completas: v.12**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud : v.13: Totem e tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987a.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud : v.4:** A interpretação dos sonhos. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Imago, 1987b.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud : v.21:** O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996

FREIRE, Antônio. **Conceito de Moira na Tragédia Grega.** Braga: Livraria da Cruz, 1969.

GOULART, Audemaro Taranto. Leituras do mito de Édipo. In: **EXTENSÃO**, Belo Horizonte, V. 7, p. 9-26, ago 1997.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia Grega.** São Paulo: Cultrix, 2004.

HEGEL, F. **Estética:** o belo artístico ou o ideal. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Odisséia.** São Paulo: Cultrix, 2000.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia:** a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei.** A Trilogia Tebana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LACAN, Jacques; MILLER, Jacques-Alain. **O seminário:** livro 4: a relação de objeto. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche.** Petrópolis: Vozes, 2005.

LESKY, A. **A tragédia grega.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEVI-TRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade.** Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MAFRA, Johnny José. Para entender a tragédia grega. IN: **ENSAIOS de literatura e filologia**, v. 2. Belo Horizonte: DLC, Fale, UFMG, 1980, p. 61-85.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NOVAES, Adauto (org.) **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

PEREIRA, Paulo Antônio. **Planificação Cinematográfica**. Belo Horizonte: PUC Minas, 1984. Notas de aula

PLATÃO. **A república**: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema de Bibliotecas. Padrão PUC Minas de Normalização: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.pucminas.br/biblioteca>>

ROSA, Armando Nascimento. **Um Édipo**. Évora: Casa do Sul Editora, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1998.

RUBIÃO, Murilo. **A casa do girassol vermelho**: contos. São Paulo: Ática, 1980.

SANTARENO, Bernardo. **António Marinheiro (o Édipo de Alfama)**. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2004.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. 10ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

VASIJA con figuras rojas, 440 a.C., disponível em <<http://www.artehistoria.com/historia/obras/8035.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2006.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIREL, André. **Histoire de notre image**. Genebra: Mont Blanc, 1965.

BIBLIOGRAFIA

BERMEJO, Jose. **Mito y Parentesco en la Grecia Arcaica**. Madrid, Akal Ed., 1980

BODEI, Remo. Holderlin: la filosofia y lo tragico. Madrid: Visor, 1990.

BUTOR, Michel. **L'Emploi du temps**, 1956.

CAMERON, Alister. **The Identity of Oedipus the King: Five Essays on the Oedipus Tyrannus**. New York, New York U.P., 1968.

COCTEAU, Jean. **Opéra**, 1827, **La Machine infernale**, 1934.

CORNEILLE, Pierre; RAT, Maurice. **Théâtre complet de Corneille** : volume 3 : OEdipe. La toison d'or. Sertorius. Sophonisbe. Othon. Agésilas. Attila. Tite et Bérénice. Psyché. Pulchérie. Suréna. Paris: Garnier Frères, 1942.

CROISSET, M. **Noedipe-Roi de Sophocle**. Paris, Lir. Mellttée, s/d.

DELCOURT, Marie. **Légendes et cultes de héros en Grèce**. Paris, Ed. Leroux, 1942.

DELCOURT, Marie. **Oedipe ou la légende du conquérant**. Paris, Les Belles Lettres, 1981.

DETIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

DIEL, Paul. **Lê symbolisme dans la mythologie grecque**. Paris, Payot, 1989.

DODDS, E. R. **Los Griegos y lo Irracional**. Madrid, Alianza Univ., 1986.

DUCIS, Jean-François. **Œdipe chez Admète**; tragédie. Paris: P. F. Guefler, 1780

EHRENBERG, Victor. **Sophocles and Pericles**. Oxford, Basil Blackwell, 1954.

ELIOT, T.S. **The Elder Statesman**, 1959.

ERRANDONEA, Ignácio. **El Estasisimo Segundo del Edipo Rey de Sofocles**. s/l, Eva Perón, 1952.

FLACELIÈRE, Robért. **La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès**. Paris: Hachette, 1959.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GHÉON, Henri. **OEdipe ou Le Crépuscule des Dieux**, 1952.

- GIDE. **OEdipe**, 1931.
- HAKIM, Tewfik el-H. **OEdipe**, 1958.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**: primeira parte. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HÖDERLIN. **Remarques sur OEdipe**, remarques sur Antigone, 1804.
- HOFMANNSTHAL. **OEdipus und die Sphinx** (Édipo e a Esfinge), 1905.
- HOMERO. **A Ilíada**. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1970
- JOUBE, Pierre Jean. "**Inconscient, spiritualité, catastrophe**", prefácio de Sueur de sang, 1923.
- KAUFMANN, Walter. **Tragédia y Filosofia**. Barcelona: Seix Baral, 1978.
- KIRK, G. S. **El Mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas**. Barcelona: Paidós Ed., 1985.
- KNOX, B. M. W. **Oedipus at Thebes**. New York: The Norton Library, 1971.
- MÉAUTIS, George. **Sophocle – Essai sur le Héros Tragique**. Paris: Ed Albim Michel, 1957.
- MEIER, Christian. **De la Tragédie Grecque comme Art Politique**. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- PÉLADAN, Le Sâr. **OEdipe et le Sphinx**, drama representado em Orange em 1903.
- PIGNARRE, Robert. **Sophocle**. Paris: Flammarion, 1964.
- PLATEN. **Der Romantische OEdipus** (Édipo romântico), 1828.
- PROPP, Vladimir. **Édipo à luz do folclore**. Lisboa: Editorial Vega, s/d.
- REINHARDT, Karl. **Sophocle**. Paris: Lês Editions du Minuit, 1971.
- ROBBE-GRILLET. **Les Gommès**, 1953.
- SEMAMA, Paolo. **Linguagem e Poder**. Brasília: Ed. UNB, 1984.
- SÊNECA. **Tragedies**. Paris: Garnier Freres, [19-] nv
- STRAVINSKI. **OEdipus Rex**, sobre um libreto de Jean Cocteau, traduzido para o latim por Jean Daniélou, executado em Paris em 1927.
- TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: Ed. UNB/Hucitec, 1986.

APÊNDICE A – JOCASTA TIRANA

PERSONAGENS

Édipo
Jocasta

Um foco de luz sobre Édipo. Ele entra com uma vareta na mão, cego.

VOZES

No caminho desta vida,
muito espinho eu encontrei.
Mas nenhum calou mais fundo
do que isto que eu passei.
A curvinha do estradão do pensamento não sai.
Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais.
Nem que meu gado estoure, que eu precise ir atrás.
Este pedaço de chão, errante, eu não toco mais.

Num outro canto do palco, surge Jocasta.

JOCASTA

Édipo, vem. Tô te esperando, com saudade. Vem. A cama já tá pronta.

Luz sobre Édipo.

ÉDIPO

Jocasta, nossa filha me disse que está muito preocupada. Ela falou que o oráculo...

JOCASTA

Ai, Édipo, pára. Por favor. Tu e Antígona já me dissestes toda essa estória. São tramas, meu querido. Não percebes? O oráculo, o oráculo. Ora!, o oráculo... Não percebes que os oráculos só dizem aquilo que queremos escutar? Que o dia andaré afoito querendo questionar os medos e que a noite rasteja destemida buscando respostas.

ÉDIPO

Ouve o oráculo, Jocasta. Escuta o povo. Esse povo de Tebas, lá fora, agonizando na peste, esperando que eu decifre outro enigma para espantar todos os males. Vê o povo, Jocasta. Ouve o oráculo.

JOCASTA

Olha, amor. Sabe o que o oráculo me disse? Sabe o que ele teve o impudor de me revelar agorinha, quando eu arranjava estes lençóis, quando preparava estas almofadas, (*retirando o seio e insinuando-o para Édipo*) quando ainda cuidava da seiva que aqui está e sentia dores, angústias insuportáveis?

ÉDIPO

Jocasta, eu estou falando sério.

JOCASTA

Eu também, meu amor. Fui à divindade esta tarde. E fui com uma indagação bastante coerente. Ou tu não me crês cristalina?

ÉDIPO

Claro. Não te falei nada disso.

JOCASTA

Não me falou, mas também não quer que eu fale.

ÉDIPO

Quero sim, minha fingidora. Diga logo o que o oráculo te disse.

JOCASTA

Mostrando novamente o seio que havia guardado, agora, apertando-o como se aleitasse.

Ele me disse que tu devias mamá-lo como se hoje fosse tua última oportunidade. Como se a aurora fosse nascer cega. Como se, amanhã, teu pai aparecesse por aqui e tu o matasses. Tu o torturasses nas torturas das mortes intermináveis que só os deserdeiros pais, os pais desinteressados de seus rebentos, podem merecer.

ÉDIPO

Aproximando-se.

E, depois, o que a divindade te disse?

JOCASTA

Sabe o que ela me disse, meu bem? Ela me disse que, logo que teu pai deixasse de sangrar, que o sangue dele se esvaísse inteiro e o Egeu se pitangasse por completo e incauto, tua mãe chegaria com uns seiosinhos salmonados para entregar à tua boca e te rogar: *(já dando os peitos para Édipo)* Mama, filhinho, mama.

ÉDIPO

Jocasta. Jocasta. Já te falei de meus sustos em relação a isto. O oráculo. Sempre as maldições nos enredando em enganos. O povo lá fora, consumindo-se em pestes. Nós, aqui dentro, quase nos afundando neste chão que mal consegue nos segurar. Pragas que nos levam a destruir cidades, a matar pessoas, a destruir amores. Como se o futuro pudesse então ser pressentido. Responde, anda, por quanto tempo esta terra ainda irá nos amparar? Por quanto tempo o oráculo dirá aquilo que podemos ouvir? Por uma noite? Por mais umas horas apenas? A peste está lá fora e nós seguimos neste cárcere. O oráculo...

JOCASTA

Mas foste tu quem nele acreditaste. No oráculo...

ÉDIPO

Acreditei, mas enfrentando-o. Deixei minha cidade, abandonei meus pais. E agora... e agora...

JOCASTA

E agora tu estás aí, de pé, seu tolo. Atormentado, quando devias estar aqui, esquecendo teus medos sob estas sedas, inventando novas dores, decifrando novos enigmas. Vem, meu Édipo, meu esposo, vem. Vem tomar meus seios, ler minhas carnes, inundar, como só tu sabes fazer, estes meus vazios que querem ser irrigados.

ÉDIPO

Não, Jocasta, não. Já te falei de nossa filha.

JOCASTA

Mas o que é que tem Antígona?

ÉDIPO

Ela não tem nada.

JOCASTA

Mas então...

ÉDIPO

Ela é justa.

JOCASTA

Justa? O que é esta justiça? O que é esta verdade? As verdades são opostos que se juntam para poderem se alternar. Hoje, meu tirano, tu és minha verdade. E é por isso que eu quero... que quero minha verdade bem debaixo destes lençóis. Uma verdade enorme e tesa, dura e molhada e viscosa, apaixonada. É isso, meu rei de Tebas. Quero, esta noite, uma verdade apaixonada e ardente, capaz de me dominar. Tu estás atado em nós, como se te apertassem o pescoço. E eu estou cega, não vês que estou cega?

ÉDIPO

Um rei enforcado e uma rainha cega. E encarcerados no próprio quarto, medrosos da coisa que inunda a cidade. Era o que faltava a este povo crédulo! Antígona tem razão...

JOCASTA

Pára com Antígona! Tua filhinha o que faz com sua justiça, com suas verdades, é acompanhar seu tempo. Suas preocupações são cismas, seus zelos são desejos que não é capaz de revelar nem a si própria.

ÉDIPO

Não é ela. É o que ela pensa. Agora, ainda há pouco, me disse que teme sem saber o que teme.

JOCASTA

Ah! E também ama sem confessar a quem ama.

ÉDIPO

Como? O que dizes?

JOCASTA

Digo o que vêem, o que notam, o que sinto.

ÉDIPO

Como o que sentes? Não faz muito, tu me falavas contra os pressentimentos e, agora...

JOCASTA

E agora o que te digo é que tuas ligações com Antígona são...

ÉDIPO

São o quê, Jocasta?

JOCASTA

Estranhas, Édipo. São estranhas. Todos notam a preferência que tens por ela. E não te esqueças: são quatro os filhos que temos. Mas tu, o que parece, é que só tens olhos para Antígona.

ÉDIPO

Agora começo a te entender. Só agora. Quando falas assim de Antígona.

JOCASTA

Não falo assim apenas de Antígona. Falo de todos. Falo de ti. Como já falei de Laio, meu ex-marido. Mas Laio... Laio morreu.

ÉDIPO

Sim. É exatamente isto: quando falas de Laio. Há instantes, quando dizias que tua verdade hoje sou eu, pensei precisamente em Laio. Agora te compreendo. Esta tua verdade já foi ele, já foi Laio...

JOCASTA

Ciúmes, meu rei? E quem mais então esta minha verdade poderia ter sido? Naquele tempo, minha verdade era ele, Laio. E a verdade de Laio era o rapazinho, o menino raptado por meu ex-senhor para que o desnatural pudesse ser inventado. Qual é tua verdade, Édipo? Antígona? Ela é tua verdade?

ÉDIPO

Minha verdade é Tebas, Jocasta. Os homens que tenho que comandar, a justiça que devo estabelecer, as guerras que me cumpre vencer, as perguntas que é necessário responder, as pestes que preciso dominar. E estas verdades é que me enforcam.

JOCASTA

É porque tua verdade é o poder. Aquilo que te faz temer é justamente o que faz o povo se curvar. É o que faz o mundo inteiro se submeter. O poder, Édipo. O poder.

ÉDIPO

Não o poder, mulher. Mas aquilo que ele me exige.

JOCASTA

Aquilo que ele te exige ou o que tu próprio te exigis para que ele não se afaste de ti? Para que ele não se afaste jamais de ti.

ÉDIPO

É o que temos, Jocasta. Deste quarto, hoje, não é possível sair. As pestes estão lá fora. É só o que temos que cumprir.

JOCASTA

Não, meu amor e senhor. Não é só o que temos que cumprir. É antes o que dizem que temos que cumprir. Decifra-me ou te devoro. É por isso que fogem, que planejam raptos, que não dormem com seus amores, que matam, que querem prever o futuro para não se desligar do passado, que mandam até mesmo assassinar crianças, pendurando-as pelos pés.

ÉDIPO

Mas a criança devia ser morta.

JOCASTA

Não. A criança não devia ser morta. Assim como meu antigo senhor não deveria jamais ter sido meu senhor. Pois, sendo meu possuidor, foi também meu algoz. Traiu-me, mentiu-me, raptou-me, para em seguida livrar-me da cegueira. E eu queria ser cega, meu Édipo, como hoje sou contigo. Ainda te comportas como uma criancinha! Não entendes que o que desejo é amar como tenho te amado. Assim não enxergo, assim não vejo, assim me escondo da morte. E só o amor verdadeiro pode nos dar a certeza da eternidade. Nem que seja por um momento breve. Ilusão verdadeira, verdade ilusória; justiça cega, cegueira que vê.

ÉDIPO

Mas a criança devia ser morta, Jocasta.

JOCASTA

Não, Édipo. A criança não devia ser morta. Mas aí estão todos os oráculos, aí está o medo permanente de que as maldições sejam cumpridas. Não. Talvez a culpa não seja de Laio, não seja minha, não seja de nada. Quem tem a culpa de sermos humanos? E

se não o fôssemos? Se fôssemos deuses? Qual seria a culpa que carregaríamos? A de, ainda assim, continuarmos imperfeitos? Talvez a única culpa seja da palavra. Uma palavrinha apenas: poder.

ÉDIPO

O poder pode servir para...

JOCASTA

Sim, meu tirano. Ele pode servir para muitas coisas. Pode servir para que, com medo de que ele se vá, abandonemos a quem realmente amamos. O poder são os sussurros que permanecem em nossos ouvidos.

VOZES

Laio, teu amor por esse jovem é contra a natureza.

JOCASTA

E Laio, saciado de culpa, essa culpa que nos arrebenta a todos, me indagava em sua embriaguez, enquanto me estuprava:

VOZES

Tu me condenas, Jocasta? Tu me condenas?

ÉDIPO

Jocasta, pára, moralista. As coisas não são sempre assim. Temos que enfrentá-las.

JOCASTA

É verdade, esposo atormentado. As coisas não são sempre assim. E ainda temos que enfrentá-las aqui, porque a própria peste do que somos nos prende neste quarto. É verdade. Na maior parte das vezes, as coisas são piores. Eu, a moralista! Os fatos são ainda mais terríveis. Mas isso eu não posso contar. E temos que enfrentar, não é mesmo? Não podemos sair deste quarto, deste palácio que fede. No entanto, as vozes, as vozezinhas não se afastam.

VOZES

Laio, vou te impor uma maldição.

Édipo, tu matarás teu pai.

Logo, desposarás tua mãe.

JOCASTA

E, então, Laio finge, finge que o juvenzinho morreu, que o juvenzinho se matou. E, então, Laio se casa com Jocasta. Mas o rapaz bonito não morreu dentro de Laio. E Laio também não deixará de querer matar.

ÉDIPO

Mas a criança tinha que morrer. Eu mesmo a mataria... Para não morrer e...

JOCASTA

Sim, talvez o menino tivesse mesmo que ser sacrificado. Talvez devesse ser sacrificado para que, mais tarde, não fosse ele quem sacrificasse. Mas nada disso importa, sabe por quê? Porque as vozes ainda estão lá. E, não faz assim tanto tempo, na cidade de Corinto, elas disseram: Édipo, tu matarás teu pai e te casarás com tua mãe. E, então...

ÉDIPO

...e, então, Édipo abandona seus pais, abandona sua Corinto. Deixa sua cidade, todos a quem amou até aquele momento. Tudo porque Édipo deve enfrentar o destino. Ele deve lutar, Jocasta. Minha fuga só o que mostra é que busco escapar de meu destino.

JOCASTA

Mais calma, insinuando-se para Édipo.

Bobagens, meu filho, bobagens. Muitas vezes, quando pensamos que já nos esquivamos dele, do destino, o encontramos de frente. Assim, Édipo: bem de frente. Ele está lá, aqui.

ÉDIPO

E, então? Deveríamos aceitá-lo? Mesmo que os resultados fossem trepidantes?

JOCASTA

Não sei, meu jovem amante.

ÉDIPO

Do que tentas me convencer é acreditar que deveríamos viver cada dia como se fosse o último...

JOCASTA

...e cada noite como se fosse a primeira.

ÉDIPO

Como se não nos possuíssem.

JOCASTA

E como se não possuíssemos ninguém senão a nós mesmos.

ÉDIPO

Temos que ficar aqui, esperando que venha o dia. Isso é impossível, Jocasta.

JOCASTA

Acariciando o rosto de Édipo.

Talvez seja mesmo, meu menino.

ÉDIPO

Mesmo desinteressado, Édipo se deixa enredar. Mas, logo, afasta-se.

O que é isso, Jocasta?

JOCASTA

Como posso saber?

ÉDIPO

Desenlaçando-se de Jocasta.

Espera. Ouve. É o povo! Não!

VOZES

A arena já foi montada.

De um lado, o mito encenado.

De outro, a cena mitificada.

Misérias, arfares e tesouros.

Quanto mais vêem

Mais cegos estão.

Não importa a noite.

O homem já não pode deixar seu bastão de lado.

A mulher sabe sempre o que a luz do dia irá trazer.

Sempre sombras.

A peste vai tomar a cidade,

As crianças alimentarão os vermes.

Sempre sombras.

ÉDIPO

O que querem dizer com isso, Jocasta?

JOCASTA

Que a criança não devia morrer, que aquela minha criança não devia morrer.

ÉDIPO

Como não devia morrer? A criança precisava morrer.

JOCASTA

Para quê? Para que o destino não se cumprisse? Mas outro destino se cumpriu. Outro destino matou Laio. Um assaltante que talvez tenha assaltado o próprio destino, criando um outro em seu lugar. Não. O filho de Laio não matou Laio. Porque ele, Laio, o assassinou antes. Assim também, é bem provável que tu não mates teu pai, que ele só morra depois que alguma esfinge nos mastigue. Decifra-me ou te devoro. Isso sim é o que estamos destinados a escutar sempre.

ÉDIPO

Então, se tu mesma acreditas que isso é o que iremos sempre ouvir, que essas são as vozes que sempre irão nos durar na memória, como deixar este lugar? A peste, lá fora...

VOZES

Amando.

Deixando que os corpos se enfraqueçam ao toque de outros corpos,
Que bocas encontrem bocas,
Salivas se misturem,
Suores sejam lambidos por línguas amorosas.

Seduzido, Édipo se entrega.

JOCASTA

Sim, meu Édipo.

ÉDIPO

Não, minha Jocasta.

JOCASTA

Só assim, meu amo e senhor.

ÉDIPO

Nem assim, minha amada senhora.

VOZES

Sedes que encontram sedes.
Fomes que buscam fomes.
Vales de carnes macias.
Alvuras imaculadas.

A luz vai caindo até o escuro se tornar completo.

JOCASTA

Mais assim, meu breve atormentado.

ÉDIPO

Menos, minha tormenta eterna.

JOCASTA

Sempre assim, meu destino irremediável.

ÉDIPO

Nunca assim, minha cegueira irreparável.

VOZES

E, depois de corpos terem sido encontrados em outros,
Bocas em outras bocas,
Salivas misturadas,
Suores sugados,
Saber que o paraíso é desarmonia:

Vive da sede,
Vive da fome,
Vive à míngua.

Silêncio. Música por alguns instantes. Em seguida, a luz foca levemente a cama. Nota-se que Jocasta e Édipo acabaram de fazer sexo. Estão alegres, felizes.

JOCASTA

Ai, meu amor! Ai, meu amor! *(no último, fazendo umas cócegas em Édipo)* Ai, meu amor!

ÉDIPO

Sentindo as cócegas.

Ai, meu temor!

JOCASTA

Suado assim, vermelho assim, com esse ar tão sacana, tu ficas tão lindo.

ÉDIPO

E tu te pareces mais a uma esfinge.

JOCASTA

O quê?

ÉDIPO

Sim. Uma esfinge. Um monstro fabuloso, com esse corpo, garras e cauda de leão, essa cabeça mitológica de mulher, umas asas de águia e unhas de harpia, propondo enigmas aos que passam e devorando quem não os consegue decifrar. Uma cadela!

JOCASTA

Ah!, é. Então, vamos lá, meu fugitivo complexado.

ÉDIPO

Vamos lá, aonde, Jocasta?

JOCASTA

Vamos lá! Vamos ver se tu decifras meus mistérios. Anda, decifra-me ou te devoro.

ÉDIPO

Vai, então. Anda, dona Jocasta. Vai.

JOCASTA

O que é o que é que cai em pé e escorre deitado?

ÉDIPO

Ah, meu bem. Esta é fácil. Esqueces que já decifrei enigmas mais tortuosos? É a chuva, minha doce, que cai em pé e escorre deitada, assim como tu estás agora, entendeste? Por favor, Jocasta. Aumenta um pouco o grau de dificuldade.

JOCASTA

Então, vamos. Por que os homens não têm nenhuma crise na fase madura?

ÉDIPO

Boa, minha égua de Tebas. Muito boa, essa. Trata-se de um enigma sibilino, meandroso. Mas, ainda assim, fácil. Para decifrá-lo, basta pensar com a cabeça de mulheres com mais de quarenta anos, não é mesmo, meu bem? E a resposta é óbvia. Os homens não podem mesmo ter crise alguma na fase madura porque não chegam jamais à maturidade, não é mesmo?

JOCASTA

Adivinhão. Tu és mesmo bom nisso, hein, meu Edipinho. Mas, agora, vamos ver como tu te safas desta: quem é que dá luz ao cego?

ÉDIPO

Luz ao cego?

JOCASTA

Isso mesmo.

ÉDIPO

Como luz ao cego?

JOCASTA

Isto: quem é que dá luz ao cego?

ÉDIPO

Deixe-me pensar, Jocasta.

JOCASTA

Anda logo: quem é que dá luz ao cego? Anda: quem é que dá luz ao cego?

ÉDIPO

Calma, minha aurora.

JOCASTA

Falando rápido.

Quem é que dá luz ao cego? Quem é que dá luz ao cego? Quem é que dá luz ao cego?

ÉDIPO

Luz? Ao cego?

JOCASTA

Tu não disseste que és o melhor vidente? Então, vamos lá. Rápido, meu feiticeiro. *(Falando rápido)* Quem é que dá luz ao cego? Quem é que dá luz ao cego? Quem é que dá luz ao cego?

ÉDIPO

Não sei, Jocasta imprevisível. Nesta, tu me derrubaste. Vamos, diga logo: quem é que dá luz ao cego?

JOCASTA

Rindo e deitando-se, oferecida.
A mãe do cego.

ÉDIPO

E tu, por acaso, és mãe de algum cego?

JOCASTA

Nunca se sabe, meu amor. Nunca se sabe.

ÉDIPO

Como nunca se sabe?

JOCASTA

Nunca se sabe. Vem até aqui, vem. Olha a paisagem noturna. Muito pouco se pode ver. Uma noite, faz tempo, eu estava aqui, neste mesmo lugar, mirando a paisagem noturna. A cidade cheirava mal. Como cheira hoje. Era a peste. A esfinge no meio da arena, na entrada da cidade, devorando os incautos. Ninguém se atrevia a enfrentá-la. Tudo cheirava muito mal. Tebas estava perdida. Mas, na manhã seguinte, tu chegaste, sem medos.

ÉDIPO

Tu te contradizes.

JOCASTA

Não, Édipo. Nunca se sabe. Nunca se pode saber. Sabe, naquela noite, eu olhava a paisagem noturna e me lembrava de um Laio morto, ou de um Laio vivo e lascivo. Como, então, naquela noite, eu poderia saber que, já na manhã seguinte, minha vida estaria mudada, a sorte de Tebas revertida. Eu, casada contigo. E, com o passar do tempo, aprendendo a te amar.

ÉDIPO

Não me amavas e me desposaste. É isto o que não se sabe? É isto o que querias me dizer?

JOCASTA

Claro que não te amava, meu bobinho. Claro que não te amava. Como poderia amar um desconhecido? Alguém surgido da morte de uma esfinge.

ÉDIPO

O dever te...

JOCASTA

Repentinamente irada.

O dever não nos impõe nada. Absolutamente nada. Ou é possível obrigar um ser a amar outro ser. O máximo que se poderia pedir seria tolerância. E eu não te amava. Sabe o que eu era, depois da morte de Laio? Uma puta. Uma puta bem rampeirinha, vulgar. Transando bem com todos e com todas, querendo vingar dentro de mim a merda que é imaginar seu marido na cama com outro homem, fodendo lá com o brinquedinho dele.

ÉDIPO

Pára, Jocasta. Chega!

JOCASTA

Beijando bem, sabia? Sabia que, aqui na minha cabecinha atônita, Laio e o juvenzinho se beijavam bem? Com uma paixão enorme. Ai, que inveja! Mesmo sem ter visto, eu podia sentir o fogo que consumia aqueles beijos. Ai! Eu também quis matá-lo. Queria sufocá-lo na boca daquele rapaz morto. Fazer com que fosse perdendo o ar, perdendo o ar, perdendo o ar. Então, quando soube que Laio tinha sido assassinado, quis eu mesma ser aquele assaltante. Sim! Sou eu quem deveria ter-lhe enfiado o punhal.

ÉDIPO

Nunca havias me falado assim, Jocasta. Eu...

JOCASTA

Espera. Laio já está morto. E a criança também...

ÉDIPO

Mas a criança devia morrer. Morrendo, cumpriu-se o destino.

JOCASTA

Cumpriu-se? Não, meu menino, a criança não devia morrer. Para quê? Para quê se, estando morta, vive mais que cada um de nós. Vive cada dia mais dentro de mim. Entendes? Tu me entendes?

ÉDIPO

Jocasta... Moralista...

JOCASTA

Não. Tu não podes entender. Como talvez não possas compreender que eu mesma deitei com Laio e o rapazinho diversas vezes.

ÉDIPO

O que me dizes? Estás louca? Não poderias se...

JOCASTA

Apontando para a própria cabeça.

Aqui, meu bonitinho: aqui. E muitas. Inúmeras, meu senhor rei de Tebas. E neste mesmo quarto de onde tu dizes que não podemos sair. Eles fodiam bem. Eu ficava vendo. Ah!, amor. Tu pareces até um personagem destas tragédias que levam agora às arenas. Iludido. Bobinho. Tolo. Teatral. Não consegues imaginar? O pior cego, meu amor...

ÉDIPO

... é aquele que não quer ver.

JOCASTA

Não, Édipo. O pior cego é aquele que quer ver. Mesmo não vendo, eu queria ver, queria enxergar e não conseguia. Quanta angústia aqui. Nunca me acostumei com a situação. Nunca. E é por isso que te digo: tu não podes me entender. Não poderás jamais entender porque eu não te amava e depois te amei. Te amo. Mas, também não sei porque, sabia que iria te amar, meu menino. Algo me dizia isso. Talvez quem possa saber seja Antígona. Antígona com suas culpas que ainda a farão guiar os cegos. Estou bastante certa mesmo.

Pegando um pedaço de pano e colocando no pescoço, como se se enforcasse.

Tu me trouxeste de volta aquilo que nem sei se tive. Poder ser mãe novamente. Até de Antígona. Amar. Limpar meu corpo, mesmo que para isso ainda tenha que manchá-lo ainda mais. É assim que eu creio: o amor é algo que só é verdadeiro quando construído palavra por palavra. Lembra-te, Édipo: nada do que possamos trazer no peito poderá nos revelar o que acontecerá amanhã, assim que o primeiro raio de Apolo iluminar esta cidade.

A luz se apaga. Escuro total. Novamente, vozes.

VOZES

Muitas vezes, muitas vezes, muitas vezes,
Para enxergar, para enxergar, para enxergar,
É preciso estar cego, estar cego, cego.

Luz sobre Jocasta que, sentada no chão, limpa os pés de Édipo e chora.

Para ver, não basta o dia.
Para cegar, não basta a noite.
Cordas e nós,
Varetas e mãos,
Pés e caminhos,
Corpos e precipícios.

Édipo se levanta, sentando-se na cama, enquanto Jocasta termina de acariciar seus pés e se recompõe.

ÉDIPO

Jocasta, lembra-te quando Antígona nasceu?

JOCASTA

Sim. E o que tem isso?

ÉDIPO

Nada. Ela era minha linda.

JOCASTA

E então?

ÉDIPO

Nada. São minhas lembranças. Posso até mesmo recordar o momento em que a fizemos. Lembra-te? Tenho absoluta certeza de que foi naquele dia, o sol batia a pino. Cheguei em casa e tu ainda dormias. Nua, completamente nua. A escrava andava na ponta dos pés e deixamos que ela visse, que ela visse tudo. Com o olhar, permitimos. Lembra-te como a menina suava enquanto olhávamos para ela e nos enlouquecíamos. Ela ia sair e tu ordenaste...

JOCASTA

Fica!

ÉDIPO

E, então, ela veio, tremendo. Sentou-se na cama. Tu olhavas a pobrezinha nos olhos. Ela suando e tremendo. Vermelha. O sol dardejando através das cortinas. Eu, tu, nossos frêmitos. *(mudando o tom)* Tu eras como uma escrava, vendo, em tuas fantasias, Laio e seu rapazinho?

JOCASTA

O que queres? Desejas repetir. Mando chamar a melhor de tuas escravas agora. E tu, então, farás como daquela vez. Cavalgando-me. Montando esta potra de nácar. Se queres, mando acordar uma agora mesmo. Vamos! Vamos! Quem sabe não fazemos até outra menininha para a tua horda, para o teu clã?

ÉDIPO

De onde vens com isto? Já não temos... Ou melhor, minha vaca de Tebas, te esqueces que tu já não tens mais a pingadeira rubra a escorrer-te pelas tetas? Já não podes mais amamentar, minha boa. Já não podes, como há pouco me convidavas, dizer-me assim *(imitando Jocasta)*: Vem, filhinho, mama na mamã.

JOCASTA

E tu bem que gostavas, hein! Como ainda gostas.

Retirando o seio e insinuando para Édipo, como se amamentasse.

Mama cá, benzinho. Mama na tua mulherzinha. Nessa mulherzinha que, sem ser Penélope, aprendeu a te esperar. Desde antes, desde muito antes te aprendeu a esperar. Desde além disso, quando os fios talvez nem mesmo existissem para que

puvéssemos tecê-los e destecê-los. Desde quando estes peitos ainda não haviam sentido a dor do sangue que esperava ser chupado. Queres? O que queres, meu tirano que, julgando tudo saber, de nada sabe? Meu tirano lindo que...

ÉDIPO

Recuando.

Pára, Jocasta. Pára. Não podemos sair daqui. Temos que esperar o dia.

JOCASTA

Não paro, Édipo, não paro. Reparas que não posso chamar-te lindo? Que não posso chamar-te meu amor? As palavras amorosas são para ti um estorvo. Não posso jamais dizer: amor, carinho, fofo, gostoso, lindo, terno, gentil, guapo, tesudo.

Raivosa.

Sim, meus peitos podem não ter mais o leite puro com o qual Antígona e toda tua horda se empanurraram, quase me deixando seca, mirrada, murcha. Mas aqui dentro (*mostrando os seios*) ainda há sangue e há verdade. Não a tua verdade. Sabes por quê?

ÉDIPO

Tudo o que dizes não é verdade, Jocasta.

JOCASTA

Não é verdade? Como não é verdade? Ou o que é a verdade? A tua verdade poderosa, com a qual subeste enganar a esfinge? (*mirando o céu*) Ah!, meu Apolo! Como pudeste deixar que tua esfinge fosse enganada? Apolo meu. Meu deus Apolo e belo, que amanhã virás com teus cegos para anunciar tuas mentiras. Tu sabes que não és mais do que somos nós. Nem menos. (*Dirigindo-se, agora, a Édipo*) Mesmo tendo os pés tortos, tu, Édipo, saído do ventre da terra, queres ser um Apolo. Não é mesmo, Édipo, não é verdade?

ÉDIPO

Blasfêmias, Jocasta.

JOCASTA

Loucuras! Pragas? Vem, meu amo. Agora sou tua esfinge. Aquela a quem podes enganar e, logo, enforcar. Embaçando tudo como a noite lá fora ilude a verdade trágica que nos irá colocar a cada um de nós no lugar verdadeiro da ignorância. Talvez já saibamos mesmo de tudo. Talvez...

Mudando de idéia. Brusca.

Anda, Édipo: vai! Decifra-me ou te devoro! O que é o que é que pela manhã tem quatro patas, quatro patas que rastejam como os homens e mulheres que já fomos e que não necessitavam esconder o sexo porque andavam de quatro? Anda, responde quem é esta criatura, esta criança cega, dependurada nas mãos da árvore parteira, cega na arrogância paterna, ainda mais ofuscada pelo desleixe materno. Anda, responde.

ÉDIPO

Esse enigma já foi respondido. E é por isso que Tebas hoje está salva e...

JOCASTA

O quê? Será possível? É por isso também que estamos presos aqui, neste lugar? Será mesmo possível que não sentes o cheiro repulsivo da Tebas que se dilacera lá fora? Da cidade que o que quer é justiça. Não a justiça que foi feita, mas aquela que não te fizeste a ti. Anda, meu amado. A ironia está quase perto de nós. Já posso mesmo vê-la bater à porta. O dia já vem com Apolo. Responde. Sou tua esfinge. E, pela tarde, quem é mesmo que anda com duas patas, tendo aprendido a se levantar? A fazer as coisas, a ser um homem e uma mulher sabedores, criando fatos, manufaturando eventos, realizando artefatos, obrando coisinhas. Quem é, anda, responde quem é?

ÉDIPO

Jocasta, estás alucinada. Pára com isso.

JOCASTA

Não paro. Ao menos soubeste enganar. E conheces bem a resposta deste enigma: quem, pela manhã, anda como cães?; pela tarde, como os cães também, embora adestrados?; e, pela noite, quem é, quem é que anda com três patas? Filho, marido, irmão, amor, dor, cegueira, pai, fruto. Ai, se pelo menos fôssemos cães... Presos, aqui, neste canil de mundo. Cego! Não enxergas?

ÉDIPO

Pára, Jocasta. Pára com tuas estórias. Eu não estou cego. Posso muito bem ver tudo a meu redor. O que tramam, o que escondem, o que conspiram. Amanhã vão querer o poder que temos. Tudo o que temos.

JOCASTA

Não paro, Édipo. Não paro. Tu, antes, é que devias haver parado. Sofista. Tirano. Puto. Quem é este homem? Enganaste a esfinge. Mas a mim não me enganas. Anda. Responde quem é esse homem? Responde. Responde logo, porque o dia já vem.
A luz se apaga novamente. As vozes vêm.

VOZES

Pensa bem, anda, pensa bem.
O que farias, se te dissessem agora,
Como disseram a ele,
Que irias matar teu pai?
Pensa bem, anda, pensa bem.
O que farias, se te dissessem agora,
Como não disseram a ela,
Que irias gozar com teu filho?
Cegarias teus desejos,
Enforcarias tuas palavras,
Matarias teu próprio filho?
Pensa bem, anda, pensa bem.

A luz se acende. Num canto do palco, Jocasta está pendurada, enforcada. Édipo atravessa o palco guiado por uma vareta de cego. Novamente a luz se apaga.

VOZES

Pensa bem, anda e pensa bem.

A um canto, agachado como se fosse uma coruja, está Édipo. Jocasta está do outro lado do palco.

ÉDIPO

Tu és louca. Louca, é isso o que és. O único que quero, o único que buscamos, mulher covarde, é enganar a morte. Só que, para enganar essa velha que corta o fio da vida, é necessário pagar um preço. No meu caso, o preço foi fugir. Fugir para longe, para que o próprio destino não me abraçasse.

JOCASTA

E tu achas mesmo que é possível enganá-lo?

ÉDIPO

Não sei. Mas tu, o que crês? Como pensas ludibriá-lo?

JOCASTA

Já passei por tudo. Não tenho cordas a cortar.

ÉDIPO

Como não tens? Teria sido Laio, teu ex-senhor, por acaso?, quem tomou a criança em suas próprias mãos e a deu ao criado dizendo: Leva para longe e mata. Assassina. Deste-lhe o punhal? Pensaste se a arma estava bem afiada, se a lâmina penetrava com facilidade e, assim, o infante sofreria menos? Ou querias que ele se purificasse com a dor? Confiavas bem no pastor ao qual entregaste teu rebento? E ele, o que tal homem te disse? Olhaste-o nos olhos? Olhaste-o segura nos olhos? E o menino? Chorava quando foi entregue para morrer? Sentia fome? Será que não queria estes teus seios moles para mamar? Quem sabe até não morria engasgado?

JOCASTA

Babaca!

ÉDIPO

Na época, creio eu, estes teus peitões deviam estar bem cheios. As mamas abarrotadas de leite deviam te doer muito! Ou não era leite, mas sangue? O que fizeste para aplacar tua dor? Deste as tetas enormes a Laio e ao rapazinho suicida, durante orgias em que esse mesmo leite, ou sangue!, era misturado ao vinho? Embriagaram-se até a última gota quando o criado voltou dizendo:

VOZES

O serviço está completo, minha boa tirana!

JOCASTA

Pára, Édipo. Não sejas cruel. Pára.

ÉDIPO

Mas se a criança não devia ser morta... Não é isso o que achas?

JOCASTA

A criança tinha que ser morta.

ÉDIPO

Mas, agora, tu é que te contradizes. Anda, responde, oráculo maldito. Não é tempo ainda de rolares pelo desfiladeiro. Responde:

VOZES

A criança devia ou não ser morta?

JOCASTA

Foi Laio quem ordenou.

ÉDIPO

Mas foste tu, infanticida, puta, quem lavraste a sentença, entregando-a a um pastor para que a assassinasse. Por que não a mataste tu mesma? Por que não a afogaste na sala de banho? Por que não a deixaste nua ao lado da janela, tapando-lhe bem a boca para que sufocasse de frio, fome e solidão? Se estivesse viva, não restaria à tal criança senão vir ter com sua mãe e matá-la. Enforcando-a com as próprias mãos.

JOCASTA

Chorando.

Pára, Laio. Pára.

ÉDIPO

Agora, vejam só. Chama-me Laio! Escuta, este aqui que está a teu lado, que contigo teve quatro filhos, que te fode nas noites em que queres ser fodida, que te leva aos banquetes, que te satisfaz tuas orgias de velha que nunca aprendeu a amar, que te deixa sentar no trono a seu lado, que aceita tuas doenças mentais sem reclamar, que te enxuga as lágrimas, que há anos escuta teus delírios...

JOCASTA

Pára, ofuscado. Pára.

ÉDIPO

Sim, este aqui é Édipo. Sim. O Édipo fugitivo e ignorante. Aquele que abandonou Corinto porque o oráculo lhe disse que ele iria matar seu pai e dormir com sua mãe. Sou eu mesmo este Édipo. E realmente não sei aonde vou dar. Aonde tu vais dar. Onde toda essa gente aí fora irá ter. Este cheiro terrível da peste. Não podemos, ou não queremos sair deste quarto? A morte e tudo aquilo que nunca se saberá. Este aqui é Édipo, e não raptou nenhum juvenzinho para ser amaldiçoado. Eu, Édipo, o único que fiz para ser condenado foi ter nascido. Nada mais.

JOCASTA

Acalma-te, meu lindo.

ÉDIPO

Acalmar-me. Pois não és tu quem me quer fazer ver tuas verdades? Então, diz: por que não deixar este lugar, este palácio? Por que não fugir? Para que a peste não venha nos corromper? Mas se já fomos corrompidos. E, agora, aqui, confinados, esperando o dia. Para quê acalmar-me?

JOCASTA

Sim, acalma-te. Quero apenas que tu...

ÉDIPO

E, agora, por favor, não mintas. Eras tu quem, ainda há pouco, me oferecias, em jogos de sedução e sacanagem, teu peito murcho para que eu chupasse. Eras tu mesma aquela quem brincava com meus temores. Rindo, burlando de minhas tragédias. Não sabes que também eu quero ser o pior cego. Também eu quero ver. Quero enxergar e não posso. Será tudo isso só pelo poder?

JOCASTA

Não te digo isso, minha criança, minha criancinha. Só digo que te amo. Sempre te amei. Até quando... E que estarei sempre a teu lado, não importa o que aconteça.

ÉDIPO

Estarás comigo? Assim como estiveste com Laio, quando entregaste a criança ao pastor?

JOCASTA

Eu te amo.

ÉDIPO

O amor, Jocasta. O amor é um mito. Um mito que não nos pode fazer melhores ou piores. É apenas um mito, engendrado para que nos enganemos a cada curva do caminho.

JOCASTA

Então, meu querido, é nesse mito em que quero acreditar.

ÉDIPO

Acreditar nele para descrer do mundo.

JOCASTA

E para que tu também não sofras.

ÉDIPO

Sofro por meus martírios. Sabes o que é sonhar todas as noites que se está dormindo com a própria mãe, que se acabou de assassinar o pai?

JOCASTA

Bobagens, meu filho, bobagens. Não vêes que todos os homens, a maioria deles, sonham, pelo menos uma vez na vida, que dormem com a mãe? Que fazem sexo com a própria mãe! Pergunta a teus melhores amigos, àqueles que de nada sabem e que são de tua inteira confiança.

ÉDIPO

E tenho eu alguém que seja de minha inteira confiança? Estou só. Rei e só. Estamos trancados, Jocasta. Presos!

JOCASTA

Então, pergunta a qualquer um.

ÉDIPO

A qualquer um. Ora, vejam. Se é nisso mesmo em que acreditas, Jocasta, vou te revelar um outro pormenor. Uma coisinha à toa. Espero que não te assustes. Ah! Tu não podes mais te assustar com nada. Já sabes de tudo, não é, sua cadela tebana? Já viste as piores pestes. Já mandaste matar teu próprio filho. Já te entregaste a quem não amavas. A ti posso revelar tudo, não posso?

JOCASTA

Claro que podes, meu amor.

ÉDIPO

E é mesmo para isso que esta noite nos servirá. Para que nossa intimidade me conduza nos infernos que irão nos acolher. Que irão mesmo festejar a presença de Édipo e Jocasta, tiranos de Tebas. Então, escuta e verás que ainda não sou tão cego assim. No que se refere a minha mãe, meus temores são até brandos. Em meus delírios, em minhas vigílias noturnas, quando te vejo dormindo emaranhada em sedas, com alguma parte da tua alvura iluminando a escuridão do quarto, nessas minhas noites passadas em claro, não penso que tu podias ser minha mãe e que eu te despertasse afoita e a estuprasses violentamente. Não. Sabes o que imagino?

JOCASTA

Diga-me, meu rei.

ÉDIPO

Penso que o que queria mesmo era matar meu pai. Ele, aquele meu pai que me criou com carinho e desvelo. Não sei porque, mas queria matá-lo, dando-lhe com o bastão até rachar-lhe o crânio ao meio, como fiz com os assaltantes que barravam o caminho na curvinha do estradão, na encruzilhada, antes mesmo de vir dar a Tebas.

JOCASTA

Assustada.

O quê?

ÉDIPO

Sim, Jocasta tirana. Não tens mais culpas que eu. É isto mesmo. Queria muito matar meu pai. Estou seguro disto. Queria matar meu pai. Não posso entender o porquê disto tudo. Mas queria matar meu pai. Quem é mais culpado? Tu, que entregaste teu primeiro filho para a morte; ou eu, que sonho com a miséria parricida? Quem sou eu, Jocasta? Quem sou eu?

JOCASTA

Não, meu menino. Quem somos nós? É também o que me pergunto: quem somos nós?

ÉDIPO

Existem respostas, tirana?

JOCASTA

Claro que existem, meu rei, meu martírio, meu milagre, meus suplícios, minhas dúvidas, meus caminhos, meu amor.

ÉDIPO

Não. Não existem respostas.

Mais uma vez, Jocasta se insinua para Édipo.

JOCASTA

Não. A única ignorância é o amor. É nele que nos cegamos. É por ele que estamos aqui. É por ele que não queremos enxergar. Vem, meu amado, deita teu corpo junto ao meu e esquece. Ama-me, Édipo. Quebra-me o corpo com o mesmo bastão com que abriste a cabeça dos assaltantes do caminho, daqueles que não queriam te permitir passar. Não foi para isto que vieste? Para me matar, para me moer de amor? Não importam as culpas, não te deixes assustar pelos medos, não dês razões aos sábios. O poder é teu. Não deixes que a luz entre jamais. Fecha bem as cortinas. Impede a chegada de Apolo.

Jocasta vai despindo Édipo com furor. Ele cede.

E, agora, anda. Faz de mim o que quiseres. Vem, meu tirano e algoz. Meu puto, menino que nasceu para ser meu homem. Vem, entra dentro de mim e me mata inteira. Vem, enfia logo teu punhal.

ÉDIPO

Não posso, Jocasta. Não posso mais com meu punhal.

JOCASTA

Irônica.

Meu menino, estás cansado. Fatigado com toda essa gente lá fora, na tua cabeça. Isso acontece. Não te importes.

ÉDIPO

Meu Deus!

Mais uma vez, as luzes se apagam.

VOZES

Pensa logo o que irás fazer
Quando tua espada não mais cortar,
Quando de tua boca não mais vierem alegrias,
Quando teus seios mirrarem.
Pensa logo, vem.
Pensa logo.
E bem.

Acende-se a luz.

JOCASTA

Vem dançar, Édipo. Falta pouco para que Apolo comece a soprar a luz de todo conhecimento. Vem, meu amado senhor de Tebas. Falta muito pouco para que a noite adormeça. Esta noite, não vamos dormir.

ÉDIPO

O que pretendes, Jocasta? Estou cansado.

JOCASTA

Levantando-o da cama. A música começa a tocar.
Não, meu senhor. Hoje, devemos comemorar.

ÉDIPO

Comemorar o quê? O odor pestilento que envolve a cidade? O que mais? As palavras ternas que acabamos de nos dizer? A prole condenada que vaticinou o oráculo? Não há o que festejar.

JOCASTA

Sim que há, meu amor. É preciso comemorar estarmos todos vivos, ainda com forças para mentir.
Puxando Édipo com força.
Vem, vem dançar.

ÉDIPO

Tu és mesmo a pior entre as piores. Queres me fazer de ridículo. É isto o que queres, não é mesmo?

JOCASTA

Ridículo. Por que ridículo?

ÉDIPO

Como és cínica! Em tantos anos juntos, nunca dancei contigo. E tu sabes disso. E conheces a causa.

JOCASTA

Causa. Mas que causa?

ÉDIPO

Cínica. Vil. Devias andar em matilhas. Ladrando, latindo, rosnando, uivando. Finges. Finges inteiramente. Não vês o caráter que tens. Onde estão teus filhos, enquanto, obstinada, zombas de teu rei e esposo. Não querem saber de ti. Jamais desejarão saber de ti. Nem os vivos, nem o morto. És uma cadela vulgar. Nem a morte te salvará.

JOCASTA

Não sei a que vens. Tu, fedelho mimado. Anda, põe-te de pé. Quero que bailes comigo.

ÉDIPO

Irado e mostrando os próprios pés a Jocasta.

Não. Antes, olha para mim. Olha para estes pés. Estes pés tortos e inchados, furados para que por eles possam passar as argolas dos forçados. Olha, anda, manda buscar o aro grande. Não é isso o que desejas? Amarrar-me ao pé de ti?

JOCASTA

Isso é o que tu pareces buscar. É o que tu pareces ter procurado a vida inteira. Alguém que te acorrente. Uma mãe. E eu não estou aqui para isto. Para te subjugar.

ÉDIPO

Mas não te furtas a me prender.

JOCASTA

Como tu não te inibes em me manter cativa, aqui, neste palácio.

ÉDIPO

O que queres é zombar de mim. Sabes bem que não posso dançar. Que rodar pelos salões para mim seria tão desajeitado como tem sido rolar pela vida.

JOCASTA

A vítima. Aqui temos a vítima.

Enchendo dois cálices de vinho e oferecendo um deles a Édipo.

Pelo menos isso merece uma comemoração, não é mesmo?

ÉDIPO

Vadia. Decrépita. Sabes também que não bebo.

JOCASTA

Sei. Claro que sei. Sei que não bebes porque o idiota que te falou que eras um bastardo, que não foste jamais filho dos pais que te criaram, esse imbecil estava bêbado, encharcado, avinhado como um poeta ou um general acostumado a olhar sempre o próprio umbigo e a ganhar concursos patéticos. Tens que te tratar, Édipo. Sabes por que, meu pobre? Um dia, tu serás esquecido. Ninguém se lembrará de ti. O mar naufragará esta nossa terra. Só os peixes voltarão a enxergar.

ÉDIPO

O quê?

JOCASTA

É preciso que, muito urgentemente mesmo, te internes em termas, num balneário turco qualquer. Quem sabe não te curam com umas águas milagrosas? Banhos que te expurquem a sujeira desse corpo imundo, dessas tuas mãos sangrentas e dessa tua cabeça vazia. Anda, brinda comigo ao que irá amanhecer.

Jocasta toma a taça e, à força, faz com que Édipo a beba.

JOCASTA

E agora? Estás melhor? O vinho serve para esconder as culpas. Bebe, bebe mais, bebe.

Jocasta enche a taça e novamente faz com que Édipo a beba de um só trago.

Bebe e verás. Verás que, pelo menos até a aurora, estarás bem escondido atrás desta verdade. Toma, toma mais. Embriaga-te.

Édipo enche sua taça e a bebe mais uma vez. E de novo.

JOCASTA

Estás gostando. Agora vêes o que perdeste todos estes anos. Como poderias teres te aliviado da vontade de matar teu pai, do desejo de estuprar tua mãe.

ÉDIPO

Queria mesmo era me matar puta velha! Velha! Piranha velha e acabada. Bagaço.

JOCASTA

Ah! O efeito já te sobe e suaviza a consciência. Te põe mais imoral. Mas isso será por pouco tempo. Por muito pouco tempo. Logo, outra verdade será anunciada. E, em seguida, mais outra e outra e ainda muitas mais. O tempo está perdido, até que resolvamos dar fim a ele. E isso, nós mesmos podemos fazer. Podemos até nos matar, sabias? Mas, agora, vem. Me estupra, como fez Laio. Faz comigo o que sempre quiseste.

Édipo começa a rasgar as roupas de Jocasta. A transa é alucinada e violenta.

Isso. Não é assim que querias? Faz com ardor. Faz, indecente. Menino pornográfico. Machuca, anda, machuca a tua velha. Mutila. Arranca os pedaços. Incendeia tua febre. Bate. Anda: bate. Enforca!

Apagam-se as luzes.

VOZES

Pensa e anda.

Pensa e faz.

Pensa bem.

Pensa aquém.

Pensa além.

Não penses mais.

Penumbra. Jocasta e Édipo extenuados.

ÉDIPO

Jocasta. Não posso te entender. Num instante...

JOCASTA

...num instante viva; no outro, morta.

Como se falasse para outra pessoa.

Toma, pastor, eis aqui meu filho. Eis aqui meu filho para que o sacrifiques.

ÉDIPO

Mas a criança devia ser morta, Jocasta.

JOCASTA

Não. Hoje a coisa não é assim mais. Não vês que por ti sou capaz de qualquer coisa. Que por ti sou capaz até de me enforcar. Olha bem para mim. A mãe que querias é esta que aqui vês. Esta tua fêmea que usou o amor para acabar com aquilo que leva aqui dentro.

ÉDIPO

Calma, minha rainha atormentada.

JOCASTA

Como calma?, se Apolo já anuncia suas primeiras luzes. Mas, talvez, as luzes de Apolo venham só para revelar a escuridão em que vivemos. Quem sabe aquilo que vivemos agora, na penumbra deste quarto, entre lençóis suados, almofadas atiradas, vestidos rasgados, quem sabe não seja tudo isto a verdadeira luz?

ÉDIPO

Uma penumbra que descobre...

JOCASTA

... e um clarão que ofusca.

Jocasta se dirige à janela.

JOCASTA

Já vem um dia, Édipo. Mais um dia. E, com ele, chega também o imprevisível, com o qual deveremos aprender a viver.

Ruídos vêm de fora. O dia começa a clarear.

ÉDIPO

Jocasta, o que são esses rumores?

JOCASTA

São teus filhos, meu amado.

ÉDIPO

Como meus filhos?

JOCASTA

Teus outros filhos, Édipo. Aqueles sobre os quais teu poder se exerce.

ÉDIPO

Para que vêm, Jocasta?

JOCASTA

Dissimulada.

Estarei a teu lado, te cuidando como sempre te cuidei.

ÉDIPO

Mas que filhos são estes, minha senhora? São apenas crianças, Jocasta.

JOCASTA

Teus filhos de Tebas, teus filhos do mundo.

ÉDIPO

Mas se nem os identifico. São muitos, são infinitamente muitos.

JOCASTA

Sim, são muitos. E são todos teus filhos. Homens e mulheres do teu clã. Contigo, compartilham a mesma dúvida.

ÉDIPO

Que dúvida, minha tirana?

JOCASTA

Não sabem quem são.

ÉDIPO

Nenhum deles?

JOCASTA

Nenhum deles, meu pequeno.

ÉDIPO

E por que vêm?, se Apolo mal atirou suas primeiras setas. Se também eu não sei quem sou.

As luzes começam a ofuscar os olhares de Édipo e Jocasta, direcionados em direção a estas mesmas luzes.

Por que vêm, Jocasta?

JOCASTA

Vêm por causa da peste. E para que tu decifres o enigma tantas vezes repetido.

A luminosidade, agora, cega completamente.

ÉDIPO

E eu decifrarei este enigma, Jocasta? Saberei quem sou?

JOCASTA

Não.

ÉDIPO

E eles, minha tirana? Eles saberão quem somos?

JOCASTA

Também não, meu Édipo.

Apaga-se a luz repentinamente. Escuro total, depois de uma claridade que cegava.

VOZES

Não é bastante falar.

Não é bastante viver.

Não é bastante pecar.

Não é bastante perder.

Não é bastante ganhar.

Não é bastante morrer.

Não é bastante andar.

Não é bastante entender.

Não é bastante parar.

Não é bastante sofrer.

Não é bastante não crer.

Não é bastante pensar.

ANEXO A – VASILHA COM FIGURAS VERMELHAS

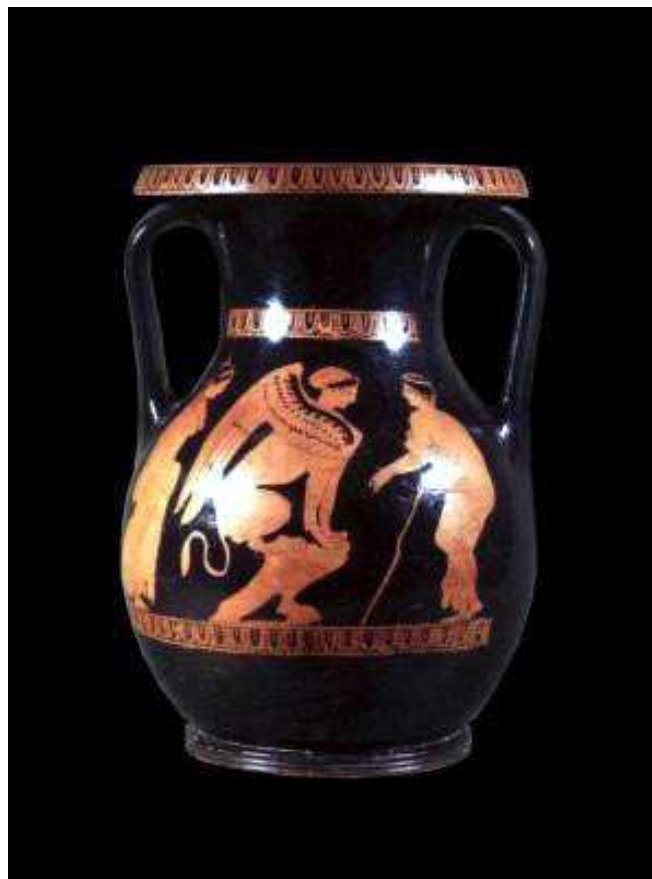


Figura 1: Vasilha com figuras vermelhas – 440 a.C.
Fonte: Museu Municipal de San Gimignano
<http://www.artehistoria.com/historia/obras/8035.htm>