

Jean-Pierre Vernant e
Pierre Vidal-Naquet

Camilla Jes

FFLCH 2007

34-C

1. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: Algumas Condições Sociais e Psicológicas*

MITO E TRAGÉDIA NA GRÉCIA ANTIGA

No decurso dos últimos cinquenta anos, os helenistas se interrogam sobretudo sobre as origens da tragédia**. Mesmo que, quanto a esse ponto, tivessem oferecido uma resposta decisiva, nem por isso o problema da tragédia estaria resolvido. Faltaria compreender o essencial: as inovações que a tragédia ática trouxe e que, no plano da arte, das instituições sociais, da psicologia, fazem dela uma invenção. Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desaparecidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis.

O problema das origens é, pois, em certo sentido, um falso problema. Seria mais válido falar de antecedentes. Dever-se-ia ainda notar que eles se situam em um plano que é bem diferente do plano do fato a explicar. Eles não estão à sua altura; não explicam a tragédia como tal. Um exemplo: a máscara sublinharia o parentesco da tragédia com as mascaradas rituais. Mas, por sua natureza, por sua função, a máscara trágica é coisa bem diferente de um transvestimento religioso. É uma máscara humana, não um disfarce animal. Seu papel é estético, não mais ritual. A máscara, entre outras coisas, pode servir para sublinhar

EDITORA PERSPECTIVA



* Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado.

** Este texto foi publicado em *Antiquitas graeco-romanae ac tempora nostra*, Praga, 1968, pp. 246-250.

a distância, a diferenciação entre os dois elementos que ocupam a cena trágica, elementos opostos mas, ao mesmo tempo, estreitamente solidários. De um lado, o coro: a princípio, ao que parece, não mascarado, mas apenas disfarçado, personagem coletivo, encarnada por um colégio de cidadãos; de outro lado, a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro. Essa individualização, de forma alguma, faz do portador da máscara um sujeito psicológico, uma "pessoa" individual. Ao contrário, a máscara integra a personagem trágica numa categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis. A máscara faz da personagem a encarnação de um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heroica cantada pelos poetas, constitui para os gregos do século V uma das dimensões do seu passado — passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica onde o culto dos heróis, ignorado por Homero e Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado. Polaridade, portanto, entre dois elementos na técnica trágica: o coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão.

A essa duplicação do coro e do herói trágicos corresponde, na própria linguagem da tragédia, uma dualidade: de um lado, o lirismo coral; de outro, entre os protagonistas do drama, uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa. As personagens heroicas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através das discussões que as opõem aos coristas ou umas às outras; elas, de certo modo, são postas em questão diante do público. De seu lado, o coro, nas partes cantadas, não tanto exalta as virtudes exemplares do herói, como na tradição lírica de Simônides ou de Píndaro, quanto se inquieta e se interroga a respeito de si mesmo. No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema.

Parece-nos que essas observações preliminares permitem discernir melhor os termos em que se coloca o problema da tragédia. A tragédia grega aparece como um momento histórico delimitado e datado com muita precisão. Vêmo-la nascer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século. Por quê? Não basta notar que o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo; é preciso procurar descobrir em

que plano se situam, na Grécia, as oposições trágicas, qual é seu conteúdo, em que condições vieram à luz.

Esse foi o trabalho empreendido por Louis Gernet através de uma análise do vocabulário e das estruturas de cada obra trágica. Ele pôde mostrar assim que a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração. A presença de um vocabulário técnico de direito na obra dos trágicos sublinha as afinidades entre os temas prediletos da tragédia e certos casos sujeitos à competência dos tribunais, tribunais esses cuja instituição é bastante recente para que seja ainda profundamente sentida a novidade dos valores que comandaram sua fundação e regulam seu funcionamento. Os poetas trágicos utilizam esse vocabulário do direito jogando deliberadamente com suas incertezas, com suas flutuações, com sua falta de acabamento: imprecisão de termos, mudanças de sentido, incoerências e oposições que revelam discordâncias no seio do próprio pensamento jurídico, traduzem igualmente seus conflitos com uma tradição religiosa, com uma reflexão moral de que o direito já se distinguira, mas cujos domínios não estão claramente delimitados em relação ao dele.

É que o direito não é uma construção lógica; constituiu-se historicamente a partir de procedimentos "pré-jurídicos" de que se libertou e aos quais se opõe, embora em parte permaneça solidário com eles. Os gregos não têm a idéia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num pólo, o direito se apóia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem. Desse ponto de vista, a própria *Dikē* pode parecer opaca e incompreensível: comporta, para os humanos, um elemento irracional de força bruta. Nas *Suplicantes* também se vê a noção de *krátos* oscilar entre duas acepções contrárias: ora designa a autoridade legítima, um domínio fundado juridicamente, ora a força bruta no seu aspecto de violência mais oposta ao direito e à justiça. Da mesma forma, na *Antígona*, a palavra *nómos* pode ser invocada pelos diferentes protagonistas com valores exatamente inversos. O que a tragédia mostra é uma *dikē* em luta contra uma outra *dikē*; um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco.

Esse é, na matéria-prima da tragédia, o primeiro aspecto de conflito. Há um segundo aspecto estreitamente associado ao precedente. Vimos que a tragédia, enquanto permanece viva, busca seus temas nas lendas de heróis. Esse enraizamento na tradição das narrativas míticas explica que, sob muitos aspectos, se encontre mais arcaísmo nos grandes Trágicos que em Homero. A tragédia, entretanto, assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heróicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade. As lendas dos heróis, com efeito, ligam-se a linhagens reais, a *géné* nobres que, no plano de valores, de práticas sociais, de formas de religiosidade, de comportamentos humanos, representam para a cidade justamente aquilo que ela teve que condenar e rejeitar, contra o que teve que lutar para estabelecer-se mas também aquilo a partir do que se constituiu e com que permanece profundamente solidária.

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heróicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se. A situação é a mesma no que se refere aos problemas da responsabilidade humana tais como eles se colocam através dos progressos tateantes do direito. Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e ele escapa.

Compreende-se melhor, então, que a tragédia seja um momento, e que se possa fixar sua florescência entre duas datas que definem duas atitudes em relação ao espetáculo trágico. No ponto de partida, a coléira de um Sólon abandonando indignado uma das primeiras representações teatrais, antes mesmo da instituição de concursos trágicos; quando Téspis se defendia dizendo que se tratava apenas de uma peça, o velho nomôta, segundo Plutarco, inquieto com a crescente ambição de Pisistrato, replicou que não se levaria muito tempo para ver as consequências de tais ficções nas relações entre os cidadãos. Para o homem de Estado, sábio e moralista, que se tinha atribuído a tarefa de

fundamentar a ordem da cidade na moderação e no contrato, que teve que quebrar o orgulho dos nobres e procura livrar sua pátria da *hybris* do tirano, o passado "heróico" parece muito próximo e muito vivo para que se possa, sem risco, expô-lo em cena como espetáculo. No ponto final da evolução, colocar-se-ia a indicação de Aristóteles relativa a Agatão, jovem contemporâneo de Eurípides que escrevia tragédias cuja intriga era inteiramente criação sua. O liame com a tradição, a partir desse momento, é tão frouxo que não mais se sente a necessidade de um debate com o passado "heróico". O homem de teatro pode muito bem continuar a escrever peças, inventar-lhes a trama segundo um modelo que ele acredita estar conforme às obras de seus grandes antecessores. Nele, em seu público, em toda a cultura grega, rompera-se a moia trágica.

2. Tensões e Ambigüidades na Tragédia Grega*

Que contribuição a sociologia e a psicologia podem trazer à interpretação da tragédia grega? ** Não poderiam, bem entendido, substituir os métodos tradicionais de análises filológicas e históricas. Devem apoiar-se, ao contrário, no trabalho de erudição empreendido desde muito pelos especialistas. Dão, porém, uma nova dimensão aos estudos gregos. Ao procurar situar com exatidão o fenômeno trágico na vida social da Grécia e ao marcar seu lugar na história psicológica do homem do Ocidente, focalizam problemas que os helenistas só encontraram incidentalmente e só abordaram de modo superficial.

Gostaríamos de evocar alguns desses problemas. A tragédia surge na Grécia no fim do século VI. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele. Sucedendo à epopeia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa¹, a tragédia, enquanto gênero literário,

* Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado.

** A primeira versão deste texto foi publicada em inglês: "Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy", *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969, pp. 105-121.

1. Sobre o caráter fundamentalmente anitrágico da filosofia platônica, cf. Victor Goldschmidt, "Le Problème de la tragédie d'après Platon", *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, pp. 103-140. Como escreve o autor (p. 136): "A 'imoralidade' dos poetas não basta para explicar a hostilidade profunda de Platão para com a tragédia. Pelo simples fato de que a tragédia representa 'uma ação e a vida', ela é contrária à verdade". Contrária à verdade *filosófica*, bem entendido. E talvez também a essa lógica filosófica em que, dentre duas proposições contraditórias, se uma é verdadeira, a outra necessariamente é falsa. Sob esse ponto de vista, o homem trágico aparece como soli-

aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas. Esse aspecto de momento histórico, localizado com precisão no espaço e no tempo, impõe certas regras de método na interpretação das obras trágicas. Cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, inscrita nas estruturas de um discurso que, em todos os níveis, deve constituir o objeto de análises filológicas, estilísticas e literárias adequadas. Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto. É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode encontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações.

Mas o que entendemos por contexto? Em que plano da realidade o situaremos? Como veremos suas relações com o texto? Trata-se, em nossa opinião, de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, conseqüentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente. A esse propósito, poder-se-ia falar de um mundo espiritual próprio dos gregos do século V, se a fórmula não comportasse um grave risco de erro. Ela, com efeito, faz supor que existiria em algum lugar um domínio espiritual já constituído e que a tragédia apenas teria que apresentar, à sua maneira, um reflexo dele. Ora, não há universo espiritual existente em si, fora das diversas práticas que o homem desenvolve e renova continuamente no campo da vida social e da criação cultural. Cada tipo de instituição, cada categoria de obra possui seu próprio universo espiritual que é preciso elaborar para que se constitua em disciplina autônoma, em atividade especializada, correspondente a um domínio particular da experiência humana.

Assim, o universo espiritual da religião está plenamente presente nos ritos, nos mitos, nas representações figuradas do divino; quando se edifica o direito no mundo grego, ele toma sucessivamente o aspecto de instituições sociais, de comportamentos humanos e de categorias mentais que definem o espírito jurídico, por oposição a outras formas de pensamento, em particular às religiosas. Assim, também com a ci-

dário com uma outra lógica que não estabelece um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso: lógica dos retores, lógica sofística que, na própria época em que floresce a tragédia, ainda concede um lugar à ambigüidade, pois, sobre as questões que examina, não procura demonstrar a validade absoluta de uma tese, mas construir *dissoi logoi*, discursos duplos que, em sua oposição, lutam entre si sem se destruir mutuamente, cada uma das argumentações contrárias podendo vencer a outra graças ao sofista e à força de seu verbo. Cf. Marcel Deltenne, *Les Mères de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1967, pp. 119-124.

dade, desenvolve-se um sistema de instituições e de comportamentos, um pensamento propriamente político. Ainda aí é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a *polis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. Não é diferente o que se dá com a tragédia. Ela não poderia refletir uma realidade que, de alguma forma, lhe fosse estranha. É ela própria quem elabora seu mundo espiritual. Só há visão e objetos plásticos na pintura e pela pintura. A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágicos.

Então, utilizando uma comparação espacial, poderíamos dizer que o contexto, no sentido em que o entendemos, não se situa ao lado das obras, à margem da tragédia; está não tanto justaposto ao texto quanto subjacente a ele. Mais que um contexto, constitui um subtexto que uma leitura erudita deve decifrar na própria espessura da obra por um duplo movimento, uma caminhada alternada de idas e vindas. É preciso, em primeiro lugar, situar a obra, alargando o campo da pesquisa ao conjunto das condições sociais e espirituais que provocaram a aparição da consciência trágica. Mas é preciso, em seguida, concentrá-lo exclusivamente na tragédia, nisto que constitui sua vocação própria: suas formas, seu objeto, seus problemas específicos. Com efeito, nenhuma referência a outros domínios da vida social — religião, direito, política, ética — poderia ser pertinente, se também não se mostrar como, assumindo um elemento emprestado para integrá-lo à sua perspectiva, a tragédia o submeteu a uma verdadeira transmutação. Tomemos um exemplo: a presença quase obsessiva de um vocabulário técnico do direito na língua dos Trágicos, sua predileção pelos temas de crime de sangue sujeitos à competência de tal ou tal tribunal, a própria forma de julgamento que é dada a certas peças exigem que o historiador da literatura, se quer apreender os valores exatos dos termos e todas implicações do drama, saia de sua especialidade e se torne historiador do direito grego. Mas, no pensamento jurídico ele não encontrará luz capaz de iluminar diretamente o texto trágico como se este fosse apenas um decalque daquele. Para o intérprete, trata-se apenas de algo prévio que finalmente deve levá-lo de volta à tragédia e ao seu mundo a fim de explorar-lhe certas dimensões que, sem esse desvio pelo terreno do direito, ficariam dissimuladas na espessura do texto. Nenhuma tragédia, com efeito, é um debate jurídico, nem o direito comporta em si mesmo algo de trágico. As palavras, as noções, os esquemas de pensamento são utilizados pelos poetas de forma bem diferente da utilizada no tribunal ou pelos oradores. Fora de seu contexto técnico, de certa forma eles mudam de função e, na obra dos Trágicos, misturados e opostos a outros, vieram a ser elementos de uma confrontação geral de

valores, de um questionamento de todas as normas, em vista de uma pesquisa que nada mais tem a ver com o direito e tem sua base no próprio homem: que ser é esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstruoso, incompreensível e desnoante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrial, mas incapaz de governar-se a si mesmo? Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber? Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário?

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro²; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado — um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão.

2. Só os homens podem ser representantes qualificados da cidade, as mulheres são estranhas à vida política. E por isso que os coristas (para não falar dos atores) são sempre e exclusivamente homens. Mesmo quando o coro representa um grupo de mulheres, o que acontece numa série de peças, são homens que, disfarçados e mascarados segundo as circunstâncias, assumem a função de coristas.

Mas não é apenas o universo do mito que, sob esse olhar, perde sua consistência e se dissolve. No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamento e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais. Mesmo no mais otimista dos Trágicos, em Ésquilo, a exaltação do ideal cívico, a afirmação de sua vitória sobre todas as forças do passado tem menos o caráter de uma verificação, de uma segurança tranquila que de uma esperança e de um apelo onde a angústia jamais deixa de estar presente, mesmo na alegria das apoteoses finais³. Uma vez apresentadas as questões, para a consciência trágica não mais existe resposta que possa satisfazê-la plenamente e por sua vez à sua interrogação.

3. No fim da *Orestíada* de Ésquilo, a fundação do tribunal humano, a integração das Erinias na nova ordem da cidade não fazem desaparecer integralmente as contradições entre os deuses antigos e os deuses novos, o passado heróico dos *gênês* nobres e o presente da Atenas democrática do século V. Realiza-se realmente um equilíbrio que, porém, repousa sobre tensões. Em segundo plano subsiste o conflito entre forças contrárias. Nesse sentido, a ambigüidade trágica não é eliminada: a ambivalência persiste. Para mostrá-la basta lembrar que os juízes humanos, em sua maioria, se pronunciaram contra Orestes já que só o voto de Atena tornou iguais os sufrágios (cf. verso 735 e o escólio ao verso 746. Que é preciso tomar o *pephlos* de 735 no sentido próprio de: teno de voto, sufrágio depositado na urna, confirma-o a relação entre a fórmula do verso 751: "Um voto a mais põe de pé uma casa" e a observação de Orestes, após a publicação do escríunio em 754: "Ó Patias, que venis salvar minha casa...". No mesmo sentido: Eurípides, *Ifigênia em Tauride*, 1469). Essa igualdade de sufrágios pró e contra evita a condenação do matricida, vingador de seu pai, ela, por uma convenção de procedimento, absolve-o legalmente de crime de morte, mas não o inocenta, nem justifica (cf. 741 e 752: sobre a significação dessa regra de procedimento, Aristóteles, *Problematia*, 29, 13). Ela implica uma espécie de equilíbrio mantido entre a antiga *dike* das Erinias (cf. 476, 511, 514, 539, 550, 554, 564) e a contrária, a dos deuses novos como Apolo (615-619). Atena tem, pois, razão para dizer às filhas da Noite: "Não fôreis vencidas; só saiu do início da peça, qual era o seu quinhão no mundo dos deuses, as Erinias observavam que, por morar sob a terra, numa escuridão fechada ao sol, elas não deixavam de ter sua *timê*, sua parte de honra (οὐδ' ἀτιμίοῦς κόποι, 394). São essas mesmas honras que Atenas lhes reconhece, após o veredicto do tribunal: "οὐκ ἔστ' ἀτιμιοί (824), vós não estais humilhadas", essas mesmas honras que ela não cessará de proclamar até o fim da tragédia (796, 807, 833, 868, 884, 891, 894, 917, 1029). De fato, notar-se-á que, estabelecido o Areópago, isto é, fundando o direito regido pela cidade, Atena afirma a necessidade de abrir, na coletividade humana, espaço às forças sinistras que as Erinias encarnam. A *philia*, amizade mútua, a *peithô*, a persuasão racional, não basta para unir os cidadãos numa comunidade harmoniosa. A cidade supõe a intervenção de potências de outra natureza que agem, não pela doçura e razão, mas pela coerção e terror. "Há casos, proclamavam as Erinias, em que o Terror (τὸ δεινόν) é útil e, guarda vigilante dos corações, deve ter à sua sede permanente (516 e ss.)." Quando institui, no Areópago, o conselho dos juízes, Atena retoma, palavra por palavra, esse mesmo tema: "Sobre este monte, doravante, o Respeito e o Terror (*Phóbos*), seu irmão, manterão os cidadãos afastados do crime... Que todo o Terror não seja lançado fora da cidade, pois, se nada tem a temer, que mortal faz o que deve?" (690-9). Nem anarquia, nem despotismo, exigiam as Erinias (525): nem anarquia, nem despotismo retoma em eco Atena, no momento de instalar o tribunal. Fixando essa regra como um imperativo a que a cidade

Esse debate com um passado ainda vivo cava no interior de cada obra trágica uma primeira distância que o intérprete deve levar em conta. Ela se exprime, na própria forma do drama, pela tensão entre os dois elementos que ocupam a cena trágica: de um lado, o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; de outro lado, vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de um herói de uma outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum do cidadão⁴. A esse desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade. Mas aqui já se fixa o aspecto de ambigüidade que nos parece caracterizar o gênero trágico. É a língua do coro que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Na fala dos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas está, ao contrário, próxima da prosa. No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos ho-

meos obedecer, a deusa sublinha que o bem se situa entre dois extremos e a cidade repousa sobre o acordo difícil entre poderes contrários que devem equilibrar-se sem destruir-se. Face ao deus da palavra, Zeus *agoraios* (974), face à doce *Peithô* que guiou a língua de Atena, delinhe-se a augusta Erinia espalhando o respeito, o temor, o terror. E essa potência do terror, que emana das Erinias e que, no plano das instituições humanas, o Areópago representa, será benéfica aos cidadãos a quem manterá afastados do crime de uns contra os outros. Atena, pois, pode dizer (989-90), falando do aspecto monstruoso das deusas que acabam de aceitar a residência em terra ática: "Destes semblantes terríveis eu vejo sair uma grande vantagem para a cidade". No fim da tragédia, é a própria Atena quem celebra o poder das antigas deusas entre os Imoriais e entre os deuses inferos (950-1) e quem lembra aos guardiões da cidade que essas divindades intratáveis têm o poder de "regular tudo entre os homens" (930), de dar-lhes "a uns as canções, a outros as lágrimas" (954-5). Aliás, é necessário lembrar que, associando assim tão estreitamente as Erinias-Eumênides à fundação do Areópago, colocando esse conselho, cujo caráter noturno e secreto (cf. 692, 705-6) foi sublinhado por duas vezes, sob o signo, não das potências religiosas que reinam na *agorá*, como a *Peithô*, a palavra persuasiva, mas daquelas que inspiram *Sébas* e *Phóbos*, Respeito e Temor, Ésquilo em nada é um inovador. Conforma-se com uma tradição mítica e cultural que todos atenienses conhecem: cf. Pausanias, I, 28, 5-6 (santuário das Augustas Erinias *Ἐρινιαί* "Epinivós no Areópago), passagem que deve ser associada às indicações de Diógenes Laércio referentes à purificação de Atenas por Epimênides: é do Areópago que o purificador faz partir as ovelhas negras e brancas cujo sacrifício deve apagar as poluições da cidade; é às Eumênides que ele consagra um santuário.

4 Cf. Aristóteles, *Problematia*, 19, p. 48: "Na cena, os atores imitam o herói porque, entre os antigos, não havia heróis que não fossem chefes e reis; o povo era o comum dos homens que compõem o coro".

mens⁵. Essa aproximação a torna, em sua aventura lendária, como que contemporânea do público. Consequentemente, no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda — ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um "burguês" de Atenas no meio de seus concidadãos.

Também é colocar mal o problema indagar, com certos intérpretes modernos, sobre a maior ou menor unidade de caráter das personagens trágicas. Segundo Wilamowitz, a personagem de Etéocles em *Os Sete contra Tebas* não parece desenhada por uma mão muito firme: seu comportamento no fim da peça não é nem um pouco compatível com o retrato esboçado antes. Para Mazon, ao contrário, o mesmo Etéocles conta entre as mais belas figuras do teatro grego e encarna, com perfeita coerência, o tipo de herói maldito.

O debate só teria sentido sob a perspectiva de um drama moderno construído sobre a unidade psicológica dos protagonistas. Mas a tragédia de Ésquilo não está centrada, numa personagem singular, na complexidade de sua vida interior. A verdadeira personagem de *Os Sete* é a cidade, isto é, seus valores, os modos de pensamento, as atitudes que ela exige e que Etéocles representa à testa da cidade de Tebas enquanto o nome de seu irmão não é pronunciado diante dele. De fato, basta que ele ouça falar de Polinice para que imediatamente, lançado fora do mundo da *pólis*, ele seja entregue a um outro universo: torna-se o Labdácida da lenda, o homem dos *gênê* nobres, das grandes famílias reais do passado sobre as quais pesam as poluições e maldições ancestrais. Ele que encarnava, diante da religiosidade emotiva das mulheres de Tebas, diante da impiedade guerreira dos homens de Argos, as virtudes de moderação, de reflexão, de autodomínio que fazem o homem político, precipita-se bruscamente em direção à catástrofe, entregando-se ao ódio fraterno de que está inteiramente "possuído". A loucura assassina que, daí por diante, vai definir seu *thlos* não é somente um sentimento humano, é uma força demônica que ultrapassa Etéocles em todos os sentidos. Ela o envolve na nuvem escura da *aiê*, ela o penetra, como um deus que se apossa do íntimo daquele cuja perda decidiu, sob a forma de uma *manía*, de uma *lyssa*, de um delírio que engendra os atos criminosos da *hybris*. Presente nele, a loucura de Etéocles não

5. Aristóteles, *Poética*, 1449, pp. 24-28: "De todos os metros, o trimetro jâmbico é o que está mais no tom da conversação, um indício disso é que, no diálogo, fazemos um grande número de trimetros jâmbicos, mas raramente hexâmetros, e só quando nos afastamos do tom da conversação".

deixa também de parecer uma realidade estranha a cle e exterior: identifica-se com a força nefasta de uma poluição que, nascida de faltas antigas, é transmitida de geração em geração, ao longo da linhagem dos Labdácidas.

A fúria destruidora que se apossa do chefe de Tebas não é senão o *niáasma* jamais purificado, a Erínia da raça, agora instalado nele por efeito da *ará*, a impreciação proferida por Édipo contra seus filhos. *Muniá*, *lýssa*, *átē*, *ará*, *niáasma*, *Erimýs* – todos esses nomes recobrem afinal uma única realidade mítica, um *niímeni* sinistro que se manifesta sob múltiplas formas, em momentos diferentes, na alma do homem e fora dele; é uma força de desgraça que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas consequências, a poluição que ela traz, o castigo que ele prepara para o culpado e para toda sua descendência. Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daímōn*. Eurípides é fiel ao espírito de Ésquilo quando, para qualificar o estado psicológico dos filhos de Édipo, destinados ao fratricídio pela maldição de seu pai, emprega o verbo *daímonáōi*: eles são, no sentido próprio, possuídos por um *daímōn*, um gênio mau⁶.

Vê-se em que medida e sob que ângulo se tem o direito de falar de uma transformação do caráter de Etéocles. Não se trata de unidade ou de descontinuidade de pessoa, no sentido em que entendemos hoje. Como nota Aristóteles, o jogo trágico não se desenrola conforme as exigências de um caráter; ao contrário, é o caráter que deve dobrar-se às exigências da ação, isto é, do *nýktos*, da fábula, da qual propriamente a tragédia é a imitação⁷. No início da peça o *étios* de Etéocles corresponde a um modelo psicológico, o do *homo politicus*, tal como o concebem os gregos do século V. O que chamamos mudança no caráter de Etéocles, com maior correção, deveria ser chamado passagem para um outro modelo psicológico e transição, na tragédia, de uma psicologia política para uma psicologia mítica implícita na lenda dos Labdácidas pelo episódio do assassinio recíproco dos dois irmãos. Poder-se-ia mesmo acrescentar que é a referência sucessiva a esses dois modelos, a confrontação, no íntimo da mesma personagem, de dois tipos opostos de comportamentos, de duas formas de psicologia que implicam categorias diferentes de ação e de agente, que constituem essencialmente, em *Os Sete contra Tebas*, o efeito trágico. Enquanto a tragédia permanecer viva, essa dualidade, ou antes, essa ten-

6. Eurípides, *Fenícias*: 888.

7. Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24, 31, 36; 1450 a 15-23; 1450 a 23-25 e 38-39; 1450 b 2-3.

são na psicologia das personagens não enfraquecerá. Os sentimentos, as falas, os atos do herói trágico dependem de seu caráter, de seu *étios* que os poetas analisam tão finamente e interpretam de maneira tão positiva quanto poderão fazê-lo, por exemplo, os oradores ou um historiador como Tucídides⁸. Mas esses sentimentos, falas e ações aparecem, ao mesmo tempo, como expressão de uma potência religiosa, de um *daímōn* que age através deles. A grande arte trágica consistirá mesmo em tornar simultâneo o que, no *Etéocles* de Ésquilo, é ainda sucessivo. A todo momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa a apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *étios*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímōn*.

Étios-daímōn, é nessa distância que o homem trágico se constitui. Suprimido um desses dois termos, ele desaparece. Parafraseando uma observação pertinente de R. P. Winnington-Ingram⁹, poder-se-ia dizer que a tragédia repousa sobre uma leitura dupla da famosa fórmula de Heráclito (ἦθος ἀνθρώπων δαίμων). Desde que deixa de ser possível lê-la tanto num sentido quanto no outro (como a simetria sintática permite) a fórmula perde seu caráter enigmático, sua ambigüidade e não há mais consciência trágica porque, para que haja tragédia, o texto deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daímōn* é o seu caráter – e inversamente: no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio.

Para nossa mentalidade de hoje (e já, em grande parte, para a de Aristóteles), essas duas interpretações se excluem mutuamente. Mas a lógica da tragédia consiste em "jogar nos dois tabuleiros", em desfilar 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. Entretanto, mesmo em Ésquilo, ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta. Na pers-

8. Sobre esse aspecto da obra trágica e sobre o caráter heróico dos personagens de Sófocles, cf. B. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.

9. "Tragedy and Greek archaic Thought". *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965, pp. 31-50.

pectiva trágica, o homem e a ação se delinham, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado.

Fora da personagem, há um outro domínio em que o intérprete deve captar os aspectos de tensão e ambigüidade. Notávamos há pouco que os Trágicos gostavam de usar termos técnicos do Direito. Mas, se utilizam esse vocabulário, é para jogar com suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento: imprecisão de termos, mutação de sentidos, incoerências e oposições que, no seio de um pensamento jurídico cuja forma não é, como em Roma, a forma de um sistema elaborado, revelam discordâncias e tensões internas; é também, para traduzir os conflitos entre os valores jurídicos e uma tradição religiosa mais antiga, uma reflexão moral nascente da qual o direito já se distinguiu, sem que seu domínio esteja claramente delimitado em relação aos seus. Os gregos, com efeito, não tinham a idéia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado coerentemente num todo. Para eles há como que graus e superposições de direitos que, em certos casos, se entrecruzam e se encavalam. Num pólo, o direito consagra a autoridade de fato, apóia-se na coerção da qual é, num certo sentido, apenas o prolongamento. No outro, ele toca o religioso: põe em causa potências sagradas, a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais referentes à responsabilidade maior ou menor dos agentes humanos. Sob esse ponto de vista, a justiça divina que, frequentemente, faz com que filhos paguem os crimes do pai, pode parecer tão opaca e arbitrária quanto a violência de um tirano.

Assim, vemos em *As Suplicantes* a noção de *krátos* oscilar entre duas acepções contrárias sem poder fixar-se mais em uma que em outra. Na boca do rei Pelasgo, *krátos*, associado a *kýrios*, designa uma autoridade legítima, o domínio que, com pleno direito, o tutor exerce sobre quem juridicamente depende de seu poder; na boca das Danaides, a mesma palavra, atraída para o campo semântico de *bía*, designa a força brutal, a coerção da violência no seu aspecto mais oposto à justiça e ao direito¹⁰. Essa tensão entre dois sentidos contrários se exprime

10. Em 387 e ss., o rei pergunta às Danaides se os filhos de Egipto, pela lei de seu país, têm poder sobre elas, enquanto seus parentes mais próximos (ΕΙ ΤΟΙ ΚΑΡΤΟΙΟΙ). O valor jurídico desse *krátos* torna-se preciso nos versos seguintes. O rei observa que, se fosse assim, ninguém poderia opor-se às pretensões dos Egípcios sobre suas primas; é, pois, preciso que elas, ao contrário, aleguem em sua defesa, que, segundo as leis de sua pátria, seus primos realmente não têm sobre elas esse poder de tutela (κτποος). A resposta das Danaides fica inteiramente à margem da questão. Não vêem no *krátos* senão o outro aspecto e, em suas bocas, a palavra assume um significado contrário àquele que Pelasgo lhe dava: não mais designa o legítimo poder de tutela que, eventualmente, seus primos poderiam reivindicar em relação a elas, mas pura e simples violência, a força brutal do macho, a dominação masculina que a mulher é forçada a

de maneira particularmente viva na fórmula do verso 315 cuja ambigüidade total E. W. Whittle demonstrou¹¹. A palavra *rhýsios*, que também pertence à língua jurídica e que é aqui aplicada à ação que o toque de Zeus exerce sobre Io, significa simultânea e contraditoriamente: a violência total de uma captura, a suave doçura de uma libertação. Esse efeito de ambigüidade não é gratuito. Querido pelo poeta, ele nos introduz no âmago de uma obra em que um dos temas principais é a interrogação sobre a verdadeira natureza do *krátos*. O que é a autoridade, a do homem sobre a mulher, a do marido sobre a esposa, a do chefe de Estado sobre os concidadãos, a da cidade sobre o estrangeiro e os metecos, a dos deuses sobre os mortais? O *krátos* baseia-se no direito, isto é, no acordo mútuo, a doce persuasão, a *peithô*? Ou, ao contrário, baseia-se na dominação, a força pura, a violência brutal, a *bía*? O jogo de palavras a que se presta um vocabulário que, em princípio, é tão preciso como o do direito, permite a expressão, à maneira de enigma, do caráter problemático dos fundamentos do poder exercido sobre outrem.

O que é verdade para a língua jurídica não o é menos para as formas de expressão do pensamento jurídico. Os trágicos não se contentam em opor um deus a outro, Zeus a Prometeu, Ártemis a Afrodite, Apolo e Atena às Erinias. Mais profundamente o universo divino é, no seu conjunto, apresentado como conflitual. As potências que o compõem aparecem agrupadas em categorias fortemente contrastadas, cujo acordo é difícil ou impossível, porque não se situam no mesmo plano: as divindades antigas pertencem a um mundo religioso diferente do dos deuses "novos", como os Olímpios são estranhos aos Ctônios. Essa dualidade pode estabelecer-se no seio de uma mesma figura divina. Ao Zeus do alto, a quem as Danaides invocam, logo no início, para *persuadir* Pelasgo a respeitar seus deveres para com os suplicantes, opõe-se o outro Zeus, o de baixo, ao qual elas, em desespero de causa, recorreram para *constranger* o rei a ceder¹². Da mesma forma, à *dikê* dos

suportar: "Ahi que jamais se seja submetida ao poder dos homens, ὄνοματιος ἐσπεταυ δ'ὀρεῖσθοντι" (392-393). Sobre esse aspecto de violência, cf. 820-831-863. Ao *krátos* do homem (951), as Danaides querem opor o *krátos* das mulheres (1069). Se os filhos de Egipto erram ao pretender impor o casamento com elas, sem convencê-las pela persuasão, mas pela violência (940-1, 943), as Danaides não erram convencê-las pela persuasão, mas pela violência. O rei Pelasgo podia censurar por quererem unir-se as moças contra a vontade delas, sem aprovação de seus pais, excluindo a *peithô*. Mas também as filhas de Dánao desconhecem a *peithô*: rejeitam Afrodite a quem *peithô* acompanha sempre: não deixam encantar, nem abrandar pela sedução de *peithô* (1041 e 1056).

11. "An Ambiguity in Aeschylus". *Classica et Mediaevalia*, 25. fasc. 1-2, (1964). pp. 1-7.

12. Ésquilo, *Supplicantes*, 154-61 e 231.

mortos opõe-se a *dikē* celeste. Antígona choça-se duramente contra o trono da segunda por querer reconhecer apenas a primeira.¹³

Mas é sobretudo no plano da experiência humana do divino que se delineiam as oposições. Não se encontra na tragédia uma categoria única do religioso, mas diversas formas da vida religiosa que parecem ser antinômicas e excluir-se mutuamente. O coro das tebanas, em *Os Sete*, com seu apelo angustiado a uma presença divina, suas corridas desordenadas, seus gritos tumultuados, o fervor que as faz procurar os mais velhos ídolos e as mantêm ligadas a eles, os *arkhatai bréirē*, não em templos consagrados aos deuses, mas em plena cidade, na praça pública — esse coro encarna uma religião feminina que é categoricamente condenada por Eteócles, em nome de uma religiosidade diferente, viril e cívica ao mesmo tempo. Para o chefe de Estado, o fervor emotivo das mulheres não significa apenas desordem, covardia¹⁴, "selvageria"¹⁵, mas comporta também um elemento de impiedade. A verdadeira piedade supõe sabedoria e disciplina, *sophrosynē*¹⁶ e *peitharkhía*¹⁷; dirige-se à deusa cuja distância reconhece, ao invés de buscar preenchê-la como a religião de mulheres. A única contribuição que Eteócles aceita da parte do elemento feminino, num culto público e político, que sabe respeitar esse caráter longínquo dos deuses sem pretender misturar o divino ao humano, é a *ololygē*, o *aitōtoi* qualificado de *hierós*¹⁸, porque a cidade o integrou à sua própria religião e o reconhece como o grito ritual que acompanha a queda da vítima no grande sacrifício sangrento.

O conflito entre Antígona e Creonte recobre uma antinomia análoga. Não opõe a religião pura, representada pela jovem, à irreligiosidade completa, representada por Creonte, ou um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, uma religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *philoí*, centrada no lar familiar e nos mortos — de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado. Entre esses dois domínios da vida religiosa, há uma constante tensão que, em certos casos (os mesmos que a tragédia conserva), pode conduzir a um conflito insolúvel. Como observa o corifeu¹⁹, é piedoso honrar piedosamente os mortos, mas, à testa de uma cidade, o magistralo supremo tem o dever de fazer respeitar seu *krátos* e a lei que

13 Sófocles, *Antígona*, 23 e ss., 451, 538-542 de um lado, 853 e s. de outro lado.

14 *Os Sete*,..., 191-192 e 236-238.

15 *Idem*, 280.

16 *Idem*, 186.

17 *Idem*, 224.

18 *Idem*, 268.

19 *Idem*, 872-875.

proclamou. Afinal, o Sócrates do Críton poderá sustentar que a piedade, como a justiça, ordena obediência às leis da pátria, ainda que injustas, ainda que essa lei se volte contra nós e nos condene à morte, porque a cidade, isto é, seus *hómoi*, é mais venerável, mais *sagrada* que uma mãe, que um pai e mesmo que todos os antepassados juntos²⁰. Das duas atitudes que a *Antígona* põe em conflito, nenhuma, em si mesma, poderia ser a boa, sem admitir a outra, sem reconhecer justamente aquilo que a limita e a contesta. A esse respeito é bem significativo que as únicas divindades a quem o coro se refere sejam Dioniso e Eros. Enquanto deuses noturnos, misteriosos, inaccessíveis ao espírito humano, próximos das mulheres e dos que são alheios ao político, condenam precipuamente a pseudo-religião do chefe de Estado, Creonte, que mede o divino com o padrão de seu pobre bom senso para fazê-lo endossar seus ódios e ambições pessoais. Mas as duas divindades se voltam também contra Antígona, encerrada na *philia* familiar, votada voluntariamente ao Hades, pois justamente no seu lamento com a morte, Dioniso e Eros exprimem as potências de vida e de renovação. Antígona não soube ouvir o apelo para desligar-se dos "seus" e da *philia* familiar abrindo-se ao outro, para acolher Eros e, na união com um estranho, por sua vez, transmitir a vida.

Essa presença, na língua dos Trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros — a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários — dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos. Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates, se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um²¹. O termo *hómoi*, nas palavras de Antígona, designa o contrário daquilo que, com toda convicção, Creonte chama *hómoi* e, com Charles-Paul Segal, poder-se-ia descobrir a mesma ambigüidade em outros termos que têm um lugar importante na textura da obra: *philoí* e *philia*, *kárdos*, *timē*, *sébas*, *tólmā*, *orgē*, *deimós*²². As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto,

20 Platão, *Críton*, 51 a-c.

21 Cf. Eurípides, *Fenícias*, 499. "Se a mesma coisa fosse para todos igualmente bela e sábia, os humanos não conheceriam as contrariedades das querelas. Mas para os mortais nada há de semelhante, nem de igual, salvo nas palavras: a realidade é toda diferente."

22 "Sophocles' praise of Man and the Conflicts of the Antigone", *Arión*, 3, 2, 1964, pp. 46-60.

menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer. O coro, no mais das vezes, hesita e oscila, lançado sucessivamente para um sentido e para outro, às vezes pressentindo obscuramente uma significação que ainda permanece secreta, às vezes formulando sem saber, com um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido²³.

É apenas para o espectador que a linguagem do texto pode ser transparente em todos seus níveis, na sua polivalência e suas ambigüidades. Do autor ao espectador, a linguagem recupera essa plena função de comunicação que tinha perdido em cena, entre as personagens do drama. Mas o que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens, existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade. No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis. A linguagem se torna transparente para ele, e a mensagem trágica comunicável somente na medida em que descobre a ambigüidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica.

Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua — todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega. Mas o que talvez a defina no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento. Por essa união e

23. Sobre o lugar e o papel da ambigüidade entre os Trágicos, cf. W. B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature, Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1939, cap. X-XII.

confrontação constantes do tempo dos homens e com o tempo dos deuses ao longo da intriga, o drama traz a revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas.

A tragédia, nota Aristóteles, é a imitação de uma ação, *mimesis práxeōs*. Representa personagens em ação, *práttontes*. É a palavra drama provém do dórico *drân*, correspondente ao ático *práitein*, agir. De fato, ao contrário da epopéia e da poesia lírica, onde não se desenha a categoria da ação, já que aí o homem nunca é encarado como agente, a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-o no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar. "Πολύαδὴ τί δράσω; Πηλεΐδες, que fazer?" exclama Orestes nas *Coéforas*²⁴ e Pelasgo no início de *As Suplicantes*²⁵ verifica: "Não sei o que fazer; a angústia toma conta de meu coração; devo ou não agir?" O rei, entretanto, acrescenta imediatamente uma fórmula que, ligada à precedente, sublinha a polaridade da ação trágica: "Agir ou não agir, τε καὶ τύχην ἔλθειν, e tentar o destino?" Tentar o destino: nos Trágicos, a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e apoio deles, ela nada é; aborta ou produz frutos que não são aqueles a que visava. A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão a seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acedem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado.

Na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda. Até no homem mais providente, a ação mais refletida conserva o caráter de um ousado apelo aos deuses a respeito do qual só pela resposta que é dada e, no mais das vezes, por experiência própria, se conhecerá sua importância e sentido preciso. É no final do drama que os atos assumem sua verdadeira significação e os agentes, através daquilo que realizaram sem saber, revelam sua verdadeira face. Enquanto tudo não se consumou, ainda os casos humanos continuam a ser

24. *Coéforas*, 899.

25. *Suplicantes*, 379-380.

enigmas que são tanto mais obscuros, quanto mais os atores se julgam seguros daquilo que fazem e são. Como, instalado em sua personagem de decifrador de enigmas e de rei justiciero, convencido de que os deuses inspiram, proclamando-se filho da *Týkhiē*, da Sorte. Édipo poderia compreender que, para si mesmo, ele é esse enigma cujo sentido só adivinhará ao descobrir que é o contrário do que acreditava ser: não o filho da *Týkhiē*, mas sua vítima, não o justiciero, não o rei salvador de sua cidade, mas a poluição abominável que a está fazendo parecer? Ele poderá também, no próprio momento em que se reconhece responsável por ter forjado sua desgraça com suas próprias mãos, acusar a divindade de ter urdido e feito tudo previamente, de ter-se comprazido em brincar com ele, desde o início até o fim do drama, para melhor perdê-lo²⁶.

Como a personagem trágica se constituiu na distância que separa *dátnōn* de *ēthos*, a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polição, de *hamartía*, doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamartōn*, e sobretudo *adiktōn*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito²⁷. Esforçando-se por distinguir as categorias de erro sujeitas à competência de tribunais diferentes, o *φόνος* *δικαίος*, *ἄκοιτος*, *ἔκοιτος* — mesmo que o faça de maneira desajeitada e hesitante —, o direito coloca a tônica sobre as noções de intenção e de responsabilidade; levanta o problema dos graus de comprometimento do agente com seus atos. De outro lado, no quadro de uma cidade em que todos os cidadãos, após discussões públicas de caráter profano, dirigem os negócios do Estado, o homem começa a ter experiência de si mesmo enquanto agente mais ou menos autônomo em relação às forças religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, podendo mais ou menos, por sua *gnōmē*, sua *ptrōnēsis*, dirigir seu destino político e pessoal. Essa experiência ainda incerta e in-

26. Cf. R. P. Wilmington-Ingram, *op. cit.*; e, a respeito do mesmo problema em Ésquilo, A. Lesky, "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *The Journal of Hellenic Studies*, 86, 1966, pp. 78-85. Como nota Lesky, "freedom and compulsion are united in genuinely tragic way" porque um dos traços maiores da tragédia de Ésquilo é precisamente "the close union of necessity imposed by the Gods and the personal decision to act".

27. Na fórmula que Ésquilo põe na boca do Corifeu (Agamémnon, 1337-8), as duas concepções contrárias se encontram de certo modo sobrepostas e confundidas nas mesmas palavras. Por sua ambigüidade, a frase se presta a uma dupla interpretação: *vōn δ' εἰ ποτέ τιον ὄμ' ἀνορέσει* pode querer dizer: "E agora se é preciso que pague o sangue que seus antepassados derramaram", mas também "E agora se é preciso que pague o sangue que outrora, derramou". No primeiro caso, Agamémnon é vítima de uma maldição ancestral; paga por faltas que não cometeu. No segundo, expia crimes pelos quais é responsável.

decisa daquilo que na história psicológica do homem ocidental, será a categoria da vontade (sabe-se que não há na Grécia antiga um verdadeiro vocabulário do querer), na tragédia, exprime-se sob a forma de uma interrogação ansiosa a respeito das relações do agente com seus atos: Em que medida o homem é realmente a fonte de suas ações? No próprio momento em que sobre elas o homem delibera em seu foro íntimo, elas não têm sua verdadeira origem em algo que não é ele mesmo? A significação delas não permanece opaca àquele que as empreende, uma vez que os atos tiram sua realidade não das intenções do agente, mas da ordem geral do mundo à qual só os deuses presidem?

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humano e divino sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. Em Tucídides, a natureza humana, a *ἀνθρώπινη φύσις* define-se em contraste absoluto com a potência religiosa que é a *Τύχη*. São duas ordens de realidades radicalmente heterogêneas. Na tragédia, elas constituem sobretudo os dois aspectos, opostos mas complementares, os dois pólos de uma mesma realidade ambígua.

Toda tragédia, pois, desdobra-se necessariamente em dois planos. Seu aspecto de inquérito sobre o homem como agente responsável só tem valor de contraponto em relação ao tema central. Enganar-nos-famos, pois, fazendo incidir todo o jogo de luzes no elemento psicológico. Na famosa cena do Agamémnon, a decisão fatal do soberano se prende, sem dúvida, à sua pobre vaidade de homem, talvez também à má consciência de marido muito inclinado a ceder aos rogos de sua mulher, uma vez que traz Cassandra à sua casa como concubina. O essencial, porém, não está aí. O efeito propriamente trágico provém da relação íntima e, ao mesmo tempo, da extraordinária distância que há entre o ato banal de caminhar sobre um tapete de púrpura, com suas motivações bem humanas, e as forças religiosas que ele desencadeia inexoravelmente.

Desde que Agamémnon pôs o pé sobre o tapete, o drama está consumado. E, se a peça se prolonga ainda um pouco, não poderia trazer à cena algo que já não estivesse realizado. Passado, presente, futuro vieram fundir-se numa mesma significação, revelada e condensada no simbolismo desse ato de *hybris* ímpia. Sabe-se agora o que foi real-

mente o sacrifício de Ifigênia: menos a obediência às ordens de Ártemis, menos o duro dever de um rei que não quer cometer uma falta em relação a seus aliados²⁸ que a fraqueza culposa de um ambicioso cuja paixão, conspirando com a divina *Týkhē*²⁹, resolveu imolar a própria filha; sabe-se o que foi a tomada de Tróia: menos o triunfo da justiça e o castigo dos culpados que a destruição sacrílega de toda uma cidade com seus templos; e, nessa dupla impiedade, revivem os crimes mais antigos dos Atridas e já se inscrevem todos aqueles que se seguirão: o golpe que fere Agamêmnon e que, finalmente, atingirá Clitemnestra através de Orestes. Nesse ponto culminante da tragédia, onde todos os nós se atam, é o tempo dos deuses que surge na cena e que se manifesta no tempo dos homens³⁰.

28. Cf. *Agamémnon*, 213.

29. *Idem*, 187: ἐπιταίους τύχαισι συμμνέων. Sobre esse verso, cf. o comentário de Ed. Fraenkel, *Agamemnon*, Oxford, 1950, II, p. 115, com referência ao v. 219, pp. 127-8.

30. Sobre as relações entre as duas ordens de temporalidade, procurar-se-á o estudo de P. Vidal-Naquet, "Temps des dieux e temps des hommes", *Revue de l'histoire des religions*, 157, 1960, pp. 55-80.

4. Édipo sem Complexo*

Em 1900, Freud publica *Die Traumdeutung*. É nessa obra que pela primeira vez ele evoca a lenda grega de Édipo**. Sua experiência de médico levou-o a ver no amor da criança por um de seus pais, no ódio pelo outro, o nó dos impulsos psíquicos que determinarão o aparecimento posterior de neuroses. A atração e hostilidades infantis em relação à mãe e ao pai se manifestam tanto nos normais, quanto nos neuropatas, ainda que em menor intensidade. Esta descoberta, cujo alcance lhe parece geral, encontra, segundo Freud, sua confirmação num mito que chegou até nós da antiguidade clássica: o mito de Édipo, de que Sófocles fez tema da tragédia intitulada *Oidípous Týrannos*, *Édipo-Rei*, na tradução portuguesa usual.

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 frequentavam 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. Mas onde se situa este "sentido" que se revelaria, assim, diretamente a Freud e, depois dele, a

* Tradução de Filomena Yoshie Hirata Garcia.

** Este texto foi publicado em *Raison présente*, 4, 1967, pp. 3-20.

todos os psicanalistas como se, novos Tirésias, um dom de dupla visão lhes tivesse sido outorgado para atingir, além das formas de expressão míticas ou literárias, uma verdade invisível ou profana? Este sentido não é aquele que pesquisam o helenista e o historiador, um sentido presente na obra, inscrito nas suas estruturas, e que é preciso laboriosamente reconstruir por um estudo em todos os níveis da mensagem que uma narração legendaria ou uma ficção trágica constituem.

Esse sentido é dado nas reações imediatas do público, na emoção nele mobilizada pelo espetáculo. Freud a esse respeito não poderia ter sido mais claro: é o sucesso constante e universal da tragédia de Édipo que prova a existência igualmente universal, na psique infantil de uma constelação de tendências semelhantes àquela que conduz o herói à sua perda. Se *Édipo-Rei* nos comove, tanto quanto perturbava os cidadãos de Atenas, não é, como se acreditava até então, porque ele encarna uma tragédia da fatalidade, opondo a onipotência divina à pobre vontade dos homens; é que o destino de Édipo é, de uma certa forma, o nosso, é que carregamos em nós a mesma maldição que o oráculo pronunciou contra ele. Matando seu pai, esposando sua mãe, ele realiza o desejo de nossa infância que nos esforçamos para esquecer. A tragédia é, portanto, em tudo, comparável a uma psicanálise: levantando o véu que dissimula a Édipo seu rosto de parricida, ela nos revela a nós mesmos. A tragédia tem como matéria os sonhos que cada um de nós sonhou; seu sentido se revela, de maneira clara, no terror e na culpabilidade que nos submergem quando, através da inexorável progressão do drama, nossos antigos desejos de morte do pai, de união com a mãe remontam à nossa consciência que fingia nunca tê-los experimentado.

Esta demonstração tem todo aparente rigor de um raciocínio fundado num círculo vicioso. Como ela procede? Uma teoria elaborada a partir de casos clínicos e de sonhos contemporâneos encontra sua "confirmação" num texto dramático de uma outra época. Mas esse texto não é susceptível de trazer esta confirmação senão na medida em que ele é interpretado em referência ao universo onírico dos espectadores de hoje tal como ao menos o concebe a teoria em questão. Para que o círculo não fosse vicioso, seria preciso que a hipótese freudiana, em lugar de apresentar-se no início como uma interpretação evidente e natural, aparecesse ao termo de um trabalho minucioso de análise como uma exigência imposta pela obra, uma condição de inteligibilidade de sua organização dramática, o instrumento de uma completa decifração do texto.

Apreende-se aqui nitidamente a diferença de método e de orientação entre perspectiva freudiana de um lado, a psicologia histórica de outro. Freud parte de uma vivência íntima, a do público, que não está historicamente situado; o sentido atribuído a essa experiência é então projetado sobre a obra independentemente de seu contexto sociocultural.

A psicologia histórica procede de modo inverso. Ela parte da obra tal qual ela nos é apresentada, na forma que lhe é própria; ela a estuda segundo todas as dimensões que uma análise apropriada a esse tipo particular de criação comporta. Se se trata de um texto trágico, como *Édipo-Rei*, a análise lingüística, temática, dramática, em cada nível do estudo, desemboca em um problema mais vasto: o do contexto — histórico, social, mental — que dá ao texto todo seu peso de significação. É, com efeito, em referência a esse contexto geral que se desenha a problemática trágica dos gregos; e é somente no quadro dessa problemática (que supõe, ligados a um certo estado de sociedade, num campo ideológico definido, modos de pensamento, formas de sensibilidade coletiva, um tipo particular de experiência humana) que a comunicação se estabelece entre o autor e seu público do século V; levando em conta esse contexto e esse quadro é que, para o intérprete de hoje, todos os valores significativos, todos os traços pertinentes do texto se destacam. Uma vez terminado este trabalho de decifração do sentido, está-se, então, em condição de visar aos conteúdos psicológicos, às reações dos espectadores atenienses face ao drama, de definir sobre eles o "efeito trágico". E, portanto, ao termo do estudo que se poderá reconstruir essa vivência íntima que, na sua pretensa transparência significativa, constituía para Freud o ponto de partida e ao mesmo tempo a chave da decifração.

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, quanto 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 popular que é um teatro grego. Esses conflitos externos do pensamento social, a tragédia os exprime, transpondo-os segundo as exigências de um gênero literário novo, que tem suas regras e sua problemática próprias. O brusco aparecimento do gênero trágico no fim do século VI, no momento em que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade distinguindo, de maneira ainda desajeitada e hesitante, o crime "voluntário" do crime "escusável", marca uma etapa importante na história do homem interior: no quadro da cidade, o homem começa a experimentar-se enquanto agente, mais ou menos autônomo em relação às potências religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, tendo mais ou menos meios de agir sobre seu destino político e pessoal. Essa experiência, ainda flutuante e incerta, daquilo que será na história psicológica do ocidente a categoria da

vontade, exprime-se na tragédia sob forma de uma interrogação angustiante, referindo-se às relações do homem com seus atos: em que medida o homem é realmente a fonte de suas ações? Mesmo quando parece tomar a iniciativa e assumir a responsabilidade delas, não têm elas em algum lugar fora dele sua verdadeira origem? Sua significação não permanece em grande parte opaca àquela que as pratica, de tal sorte que é menos o agente que explica o ato, mas antes o ato que, revelando depois seu sentido autêntico, volta-se contra o agente, esclarece sua natureza, descobre o que ele é, e o que ele realmente realizou sem o saber. Esta íntima ligação entre um contexto social onde os conflitos de valor aparecem insolúveis e uma prática humana tornada inteiramente "problemática", por não poder exatamente situar-se na ordem religiosa do mundo, explica que a tragédia seja um momento histórico muito precisamente localizado no espaço e no tempo. Vêmo-la nascer, florescer e depois desaparecer em Atenas no espaço de um século. Quando Aristóteles escreve a *Poética*, no público e nos autores de teatro, a mola trágica já está arrebatada. Não se sente mais a necessidade de um debate com o passado "heróico", de um confronto entre o antigo e o novo. Aristóteles, que elabora uma teoria racional da ação, esforçando-se para distinguir mais claramente os graus do engajamento do agente nos seus atos, não sabe mais o que são a consciência nem o homem trágicos: eles pertencem a uma época para ele já decorrida.

Na perspectiva de Freud, esse caráter histórico da tragédia permanece inteiramente incompreensível. Se a tragédia toma sua matéria de um tipo de sonho que tem valor universal, se o efeito trágico se prende à mobilização de um complexo afetivo que cada um de nós traz consigo, por que a tragédia nasceu no mundo grego, na virada do VI para o V século? Por que as outras civilizações a ignoraram inteiramente? Por que na Grécia mesmo, a veia trágica secou tão rapidamente para apagar-se diante de uma reflexão filosófica que, explicando-as, fez desaparecer essas contradições sobre as quais a tragédia construiu seu universo dramático?

Mas aprofundemos a análise crítica. Para Freud, o efeito trágico está ligado à natureza particular do material utilizado por Sófocles no *Édipo-Rei*, isto é, aos sonhos de união com a mãe, de assassinato do pai que, escreve ele, dão a chave da tragédia: "A lenda de Édipo é a reação da nossa imaginação a esses dois sonhos típicos e, como esses sonhos são no adulto acompanhados de sentimentos de repulsa, é preciso que a lenda traga o terror e a autopunição no seu próprio conteúdo". Poder-se-ia discorrer sobre este é preciso e notar por exemplo que nas primeiras versões do mito não há, no conteúdo legendário, o menor traço de autopunição, porque Édipo morre tranquilamente 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. Para demonstrar sua tese, Freud escreve que, quando se quis produzir um efeito trágico num drama do destino análogo ao *Édipo-Rei*, utilizando-se outro material e não os sonhos edípiacos, o fracasso foi total. Ele cita como exemplos dramas modernos ruins. Fica-se aqui estupefato. Como Freud pode esquecer que existem outras tragédias gregas, além do *Édipo-Rei*, e que, entre aquelas que nos foram conservadas de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides, a quase-totalidade nada tem a ver com os sonhos edípiacos? Deve-se dizer que são peças ruins, que não comportam efeito trágico? Se os antigos as admiravam, se o público moderno é por algumas delas perturbado, como pelo *Édipo-Rei*, é porque a tragédia 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 *thiatina*, um *deinótis*, uma espécie de monstro incompreensível e desconcertante, ao mesmo tempo agente e paciente, culpado e inocente, dominando toda a natureza por seu espírito indústrioso e incapaz de governar-se, lúcido e cego do por um delírio enviado pelos deuses. Contrariamente à epopéia e à poesia lírica, onde jamais o homem é apresentado enquanto agente, a tragédia situa, logo de início, o indivíduo na encruzilhada da ação, face a uma decisão que o engaja por completo; mas essa inelutável escolha opera-se num mundo de forças obscuras e ambíguas, um mundo dividido onde "uma justiça luta contra outra justiça", um deus contra um deus, onde o direito nunca está fixo, mas desloca-se no decorrer mesmo da ação, "vira" e transforma-se em seu contrário. O homem acredita optar pelo bem; prende-se a ele com toda sua alma; e o mal que ele escolheu, revelando-se, pela poluição da falta cometida, um criminoso.

É todo esse jogo complexo de conflitos, de reviravoltas, de ambições que é preciso apreender através de uma série de distâncias ou de tensões trágicas: tensões no vocabulário, onde as mesmas palavras tomam um sentido oposto na boca dos protagonistas que as empregam, segundo as diversas acepções que a língua religiosa, jurídica, política, comum, comporta; tensão no seto da personagem trágica que aparece, ora projetada no longínquo passado mítico, herói de uma outra época, encarnando toda a desmedida dos amigos reis da lenda, ora vivo na época da cidade, como um burguês de Atenas, no meio de seus concidadãos; tensão no interior de cada tema dramático todo ato, como desdobrado, desenrolando-se em dois planos: de um lado, no nível da vida quotidiana dos homens; de outro, no nível das forças religiosas, que obscuramente agem no mundo. Para que haja consciência trágica,

é preciso, com efeito, que os planos humano e divino sejam bastante distintos para se oporem (isto é, que se tenha destacado a noção de uma natureza humana), sem deixar, no entanto, de aparecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana já é o objeto de uma reflexão, de um debate interior, mas não adquiriu ainda uma posição suficientemente autônoma para bastar-se plenamente. O domínio próprio da tragédia situa-se nesta zona fronteiriça, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles revelam seu sentido verdadeiro, ignorado por aqueles que tomaram a iniciativa e carregam a responsabilidade deles, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e lhe escapa. Toda tragédia desenrola-se, portanto, necessariamente sobre dois planos. Seu aspecto de pesquisa sobre o homem, como agente responsável, tem apenas valor de contraponto em relação ao tema central. Enganar-nos-íamos, portanto, desviando o esclarecimento para o elemento psicológico. Na famosa cena do tapete do *Agamêmnon*, a decisão fatal do soberano prende-se sem nenhuma dúvida à sua pobre vaidade de homem, ainda mais inclinado a ceder às preces de sua mulher, uma vez que lhe traz Cassandra, como concubina, à casa. Mas o essencial não está aí. O efeito propriamente trágico provém da relação íntima e, ao mesmo tempo, da extraordinária distância entre o ato banal de andar sobre um tapete de pura, com suas motivações muito humanas, e as forças religiosas que são inexoravelmente desencadeadas por ele.

É respeitando, nas suas ligações e nas suas oposições, todos estes planos da tragédia, que é preciso abordar a análise de cada obra trágica. Se, ao contrário, procedermos como Freud por simplificação e redução sucessivas – de toda a mitologia grega a um esquema legendário particular, de toda a produção trágica a uma única peça, dessa peça a um elemento singular da fabulação, desse elemento ao sonho, poderemos fazer uma brincadeira, substituindo por exemplo o *Édipo-Rei* de Sófocles pelo *Agamêmnon* de Esquilo e sustentando que o efeito trágico provém do seguinte: uma vez que uma mulher, em sonho, assassina seu marido, é a angústia de sua própria culpabilidade que, no horror pelo crime de Citemnestra, desperta e a submerge.

A interpretação freudiana da tragédia em geral, do *Édipo-Rei* em particular, não influenciou os trabalhos dos helenistas. Eles continuaram suas pesquisas como se Freud nada tivesse dito. Ocupados com as obras, eles tiveram, sem dúvida, a impressão de que Freud falava “ao lado”, de que ele tinha ficado fora das verdadeiras questões, as que o texto impõe, quando se visa à sua plena e precisa compreensão. É verdade que um psicanalista poderia propor uma outra explicação desse conhecimento ou dessa rejeição das posições freudianas. Ele veria aí, de bom grado, a prova de uma barreira psicológica, de uma recusa de confessar-se o papel do complexo de Édipo na sua vida pessoal como

no devir da humanidade. O debate sobre este ponto foi de novo aberto com o recente artigo no qual Didier Anzieu decide refazer, sobre dados de 1966, o trabalho iniciado por Freud no começo do século¹. Se, contando unicamente com as luzes da psicanálise, D. Anzieu pode aventurar-se no terreno da antiguidade clássica e af descobrir o que os especialistas continuam aí não vendo, não é prova de que eles são cegos, ou melhor, querem ser cegos, de que se fazem cegos por recusarem-se a reconhecer na figura de Édipo sua própria imagem?

É preciso, portanto, que examinemos o valor dessa chave universal edipiana, cujo segredo o psicanalista detém e que lhe permitiria decifrar sem outra preparação todas as obras humanas. Esta chave abre verdadeiramente as portas do universo espiritual dos gregos? Ou falsifica suas fechaduras?

Do longo estudo de Anzieu reteremos apenas dois aspectos, essenciais para seu propósito, suficientes para o objeto da presente discussão. Numa primeira etapa, Anzieu, lendo rapidamente toda a mitologia grega, pensa poder descobrir em quase todas as páginas o fantasma edipiano. Se ele tem razão nós é que teríamos, então, errado, reprochando Freud por ter privilegiado um esquema legendário particular – o de Édipo – ignorando os outros. Segundo Anzieu, quase todos os mitos gregos reproduziriam sob formas de variantes infinitas o tema de uma união incestuosa com a mãe, de assassinato do pai. Édipo completaria a mitologia, formulando numa linguagem clara o que ela exprimiria de sempre, de modo mais ou menos parcial, camuflado, transposto.

Mas, nessa mitologia, tal qual Anzieu a apresenta: retocada, ajustada à força na forma edipiana – o helenista não reconhece mais as lendas que lhe são familiares. Elas perderam seu rosto, seus traços pertinentes, seu caráter distintivo, seu domínio específico de aplicação. Um dos sábios que da maneira mais séria as estudou poderia estabelecer, como regra de método, que jamais se encontram dois mitos cujo sentido seja exatamente o mesmo. Se todos, ao contrário, se repetem, se a sinonímia é a lei do gênero, a mitologia não pode mais constituir, na sua diversidade, um sistema significativo. Apenas capaz de falar de Édipo, ainda e sempre Édipo, ela nada mais quer dizer.

Mas, vejamos por meio de quais procedimentos o psicanalista força a matéria legendária a dobrar-se às exigências do modelo que trazia em si como um mago possui a verdade, antes mesmo de abordar seu estudo. Começemos como Anzieu pelo princípio: o mito das origens, narrado por Hesíodo na *Teogonia*. Os helenistas associaram o texto do poeta beócio a uma longa tradição de teogonias orientais. Eles mostraram também o que Hesíodo trazia de novo, como ele preparava, na sua concepção de conjunto, nos detalhes de sua narrativa, no seu vocabu-

lário, a problemática filosófica ulterior: não mais somente o que foi na origem, como a ordem progressivamente emergiu do caos, mas, sob uma forma ainda não conceitualizada, as relações do um e do múltiplo, do indeterminado e do definido, o conflito e a união dos opostos, sua mistura e equilíbrio eventuais, o contraste entre a permanência da ordem divina e a fugacidade da vida terrestre. Tal é o terreno no qual o mito se enraíza e onde é preciso situá-lo para compreendê-lo. Também autores que têm outra orientação, como Cornford, Vlastos, Fraenkel, encontram-se em seus comentários para explorar esses planos de significação. Mas é verdade que se isolamos de seu contexto a lenda da mutilação de Urano e se a reduzimos a um puro esquema — isto é, se, em vez de a lermos em Hesíodo, lermos num pequeno dicionário de mitologia de divulgação — podemos ser tentados a dizer como Anzicou, que a mãe (= Gaia, a terra) realizando duas vezes o incesto com seus filhos (com Urano primeiro, depois indiretamente com Crono), Crono, por outro lado, castrando seu pai, para expulsá-lo do leito materno, a narrativa tem “um caráter proto-ediúpiano manifesto”. Vejamos, entretanto, as coisas mais de perto. Na origem do mundo, há *Kháos*, vazio indiferenciado, abertura sem fundo, sem direção, onde nada faz para o errar de um corpo que cai. Opondo-se a *Kháos*, Gaia: a estabilidade. Desde de que Gaia aparece, qualquer coisa tomou forma; o espaço encontrou um início de orientação. Gaia não é somente a estável; ela é a mãe universal, que engendra tudo que existe, tudo que tem forma. Gaia começa criando, a partir dela mesma, sem o socorro de Erós, isto é, fora de toda união sexual, seu contrário masculino: Urano, o céu macho. A Urano, gerado diretamente dela, Gaia se une, desta vez no sentido próprio, para produzir uma linhagem de filhos que, misturados dois princípios opostos, têm já uma individualidade, um traço preciso, mas permanecem ainda seres primordiais, potências cósmicas. Com efeito, a união do céu e da terra, esses dois opostos gerados um do outro, se faz de maneira desordenada, sem regra, numa quase confusão dos dois princípios contrários. O céu jaz ainda sobre a terra; ele cobre inteira; e sua prole — na falta da distância entre seus dois pais cósmicos — não pode desenvolver-se durante o dia. Os filhos permanecem assim “escondidos” em vez de revelar sua forma própria. É então que Gaia se irrita contra Urano; ela convida um de seus filhos, Crono, a espreitar seu pai e a mutilá-lo, enquanto ele se expande sobre ela à noite. Crono obedece à sua mãe. O grande Urano, castrado por um golpe de foice, retira-se de cima de Gaia, amaldiçoando seus filhos. Terra e céu estão, então, separados, cada um permanecendo imóvel no lugar que lhe pertence. Entre eles abre-se o grande espaço vazio, onde a sucessão de *Dia* e *Noite* revela e mascara alternadamente todas as formas. Terra e céu não se unirão mais numa permanente confusão análoga àquela que reinava, antes do aparecimento de Gaia, quan-

do só *Kháos* existia no mundo. A partir de então, é uma vez por ano, no princípio do outono, que o céu fecundará a terra com a chuva do seu sêmen, que a terra gerará a vida da vegetação e que os homens deverão celebrar a união sagrada das duas potências cósmicas, sua união à distância num mundo aberto e ordenado onde os contrários se unem permanecendo distintos um do outro. Este rasgo, entretanto, no qual o ser vai poder inscrever-se, foi obtido a preço de um crime monstruoso pelo qual será preciso pagar. De agora em diante, nenhum acordo sem luta; no tecido da existência, não se poderá mais isolar as forças do conflito e as da união. Os testículos ensangüentados de Urano cairam em parte sobre a terra, em parte na água; eles deram origem, na terra, às Erínias, às Ninfas Mélias e aos Gigantes, isto é, a todas as potências de “vingança do sangue” e de guerra, que presidem à luta e à afronta; no mar eles deram origem a Afrodite, que preside à união sexual e ao casamento, às forças do acordo e da harmonia. A separação do céu e da terra inaugura um universo, onde os seres se engendram por união dos contrários, num mundo pautado pela lei de complementaridade entre os opostos, que ao mesmo tempo se afrontam e se harmonizam.

Este simples lembrete, um pouco mais preciso, dos elementos significativos do mito, faz parecer já mais incerta a aproximação com Édipo. Gaia, diz ele, comete diretamente o incesto com seu filho Urano. Mas Urano é seu filho de maneira muito particular, porque ela o engendrou sem união sexual, sem pai, tirando-o dela mesma como seu duplo e ao mesmo tempo seu contrário. Não há, portanto, uma situação ediúpiana triangular — a mãe, o pai, o filho —, mas um esquema de duplicação a partir de um. No caso de Crono, é verdade que se trata realmente do filho de Gaia, no sentido próprio. Mas precisamente Gaia não se une em absoluto a Crono. Crono não toma o lugar de seu pai no leito materno, ele esposa *Rhéa*. Gaia provoca Crono não a matar seu pai, mas a castrá-lo, isto é, a relegá-lo imóvel a seu lugar de céu cósmico para deixar o mundo crescer no espaço assim cavado e a diversidade de dos seres engendrar-se, segundo uma ordem regular de nascimento, sucedendo à confusão sexual.

Efetuada ligeiras modificações no mito das origens, o psicanalista pode dar livre rumo à sua fantasia. Urano foi castrado, diz ele, “como o velho da horda primitiva, do qual Freud forjou o mito em *Tótem e Tabu*, teria sido realmente morto e devorado por seus filhos”. Em verdade, não se encontra nos mitos gregos nenhum outro deus, nenhum outro herói emasculado por seus filhos, nem mesmo emasculado. Que importa! “Substitutos simbólicos de castração podem ser identificados: jogar do alto, cortar, furar, tomar o lugar e o poder”. Mais, a devoração dos filhos pelo pai ou pelos animais selvagens aos quais ele os expôs, constituiria uma “primeira e radical forma da castração”. Assim, os mitos de sucesso, de luta pela soberania — cujas significa-

ções G. Dumézil marcou no mundo indo-europeu —, as lendas heróicas de exposição, os diversos temas de queda ou precipitação, de devoração e de envolvimento — tudo vem chocar-se e confundir-se em uma universal castração (do pai pelo filho ou inversamente).

Tomemos o caso de Hefesto, personagem que, Anzieu afirma, é "dotada do complexo de Édipo". Por quê? "Hefesto satisfaz os desejos de sua mãe de ser seu falo e de eliminar seu pai; toma o partido desta; é castigado por aquele, castigo que é um substituto simbólico da castração". Anzieu acrescenta a esses dados ainda um traço: o desejo de Hefesto se dirige, de início, a um substituto materno: Afrodite. Na realidade, o que ele é? Em certas versões, Hefesto foi concebido sem pai, por Hera apenas, que queria assim fazer com que Zeus pagasse pelo nascimento de Atena, concebida e gerada fora dela ou queria vingar-se de suas aventuras. Mas nada nos permite supor na deusa um desejo de falo, nem a vontade de instalar seu filho no lugar de Zeus. A claudicação de Hefesto significa a castração? Trata-se menos de uma claudicação do que de uma divergência na direção dos pés, um andar em duplo sentido, para frente e para trás, ligado a seus poderes de mágico. Zeus, com efeito, precipita Hefesto do alto do céu: vingança do pai ameaçado pelo filho enamorado de sua mãe? Mas, em outras versões, é Hera que por despeito lança sua progênie sobre a terra. Enfim, não é tanto por Afrodite que Hefesto se preocupa quanto por Cáris; e pôde-se mostrar as ligações entre essa força de "charme" que Cáris encarna com os dons mágicos de que Hefesto dispõe, para animar as obras de sua arte e dar vida à matéria morta. Mas acitemos as versões onde Afrodite é a esposa do divino ferreiro. Em que desempenharia ela especialmente o papel de um substituto da mãe? A menos que se consagrasse à pederastia, seria preciso que Hefesto se unisse a uma divindade feminina; qualquer que fosse essa deusa, o tema do substituto materno não seria nem mais, nem menos verdadeiro, seria igualmente falso. Por outro lado Hefesto persegue Atena. Fala-se de mesma família, não têm outra escolha senão entre a aliança inferior e a endogamia. Aliás, no caso presente, Atena não é irmã de Hefesto. Ela é filha de Zeus e de Métis. Hefesto é o filho de Hera. Sempre Hefesto fracassa nas suas tentativas de sedução. Atena, sabe-se, permanece virgem. Ela realizaria assim, diz ele, "o desejo inconsciente de Zeus a seu respeito". O pai quer guardar sua filha só para si "como objeto imaginário de seu desejo". Esta explicação não é somente gratuita. Ela não explica nada. De todas as divindades femininas, há apenas três que permanecem virgens: Atena, Ártemis, Héstia. Por que essas e não outras? É preciso, portanto, explicar essa virgindade como traço diferencial em relação às deusas que, embora filhas do mesmo pai, se casam normalmente. Nós tentamos, num estudo anterior, esta análise no que

concerne a Héstia*. No caso de Atena, sua virgindade não se prende a um pretense desejo inconsciente de Zeus, mas a seu estatuto de divindade guerreira: nos ritos de adolescência, casamento e guerra aparecem como duas instituições complementares; o casamento está para a moça como a guerra está para o rapaz; ele marca, para a adolescente, ao sair da infância, a realização normal de seu sexo, o acesso à plena feminilidade. É por isso que uma jovem que se destina à guerra — quer se trate de uma amazona ou da deusa Atena — deve permanecer presa a seu estatuto de *parthénos*, isto é, deve recuar essa bifurcação para a plena feminilidade que o casamento representa para toda adolescente que transpõe o limiar da puberdade.

Um outro procedimento que permite "edipizar" os temas lendários mais diversos, consiste em batizar com incesto uniões que os gregos consideravam perfeitamente legítimas e que, portanto, não tinham nenhum caráter incestuoso. O casamento de uma jovem com o tio ou com os primos paternos é assim regularmente interpretado como um "substituto" de incesto com o pai. Mas, no contexto da civilização antiga, esta substituição é absolutamente impossível. Pois, se a união com o pai constitui para os gregos um crime e uma poluição abomináveis, o casamento com o tio ou com os primos paternos é, em certos casos, como o da jovem epiclera, senão obrigatório, ao menos preferível. Com que direito se pôe o sinal de igual entre dois tipos de união — um formalmente proibido e o outro recomendado — que se opõem, portanto, termo a termo, nesse plano preciso do incesto, onde se pretende assimilá-los um ao outro?

A identificação das afeições familiares aos desejos incestuosos não é menos arbitrária. Para os gregos, os elos familiares definem um domínio de relações humanas onde sentimentos pessoais e atitudes religiosas são indissociáveis. A afeição recíproca entre pais e filhos de um lado, irmãos e irmãs de outro, representa o modelo daquilo que os gregos chamam *philia*. A palavra *phílos*, que tem valor de possessivo e corresponde ao latim *suus*, designa primeiro o que é seu, isto é, para o parente seu parente próximo. Aristóteles, muitas vezes, e em particular, a propósito da tragédia, indica que esta *philia* repousa sobre uma espécie de identidade entre todos os membros da família no sentido estrito. Cada parente é para seu parente, um *alter ego*, um si mesmo desdobrado ou multiplicado. Nesse sentido, a *philia* se opõe ao *eros*, ao desejo amoroso, que leva a um outro que não si mesmo, outro pelo sexo, outro pelo parentesco. Para os gregos, fróis neste ponto à tradição hesiódica, o comércio sexual une os opostos, não os semelhantes. Identificar *a priori* — sem indicação especial no texto — afeição fami-

* *Mythe et pensée chez les Grecs*, 4^e ed., Paris, 1971, t. 1, pp. 124-176 (em tradução brasileira de Itagannuch Sarjan pela Difel-Edusp, São Paulo, 1973).

liar e desejo incestuoso, é, portanto, confundir dois tipos de sentimentos que os gregos muito cuidadosamente distinguiram e mesmo opuseram. Esse contra-senso, como se pode esperar, não favorece muito a compreensão das obras antigas. Tomemos um exemplo nessa linha-gem dos Labdácidas à qual se prende precisamente Édipo. Segundo Anzieu, as filhas de Édipo são incestuosas como seu pai: "Elas sonham tornar-se suas companheiras". Se, por "companheiras", se entende que elas assistam e apoiem seu pai na desgraça, conforme seu dever filial, isso não é um sonho, mas a realidade. Se por "companheiras" se quer dizer que elas desejam unir-se a Édipo, é Anzieu que sonha. Que se releiam todos os trágicos, que se dissequem *Édipo em Colono*, não se encontrará nada que justifique esta interpretação. Anzieu acrescenta: "A virgem Antígona, apesar da ordem formal de Creonte, presta as honras fúnebres a seu irmão maldito Polínice, aquele que ataca sua pátria. A afeição incestuosa pelo irmão é um deslocamento da afeição incestuosa pelo pai". Aqui não nos chocamos mais com o silêncio dos textos; eles falam, e muito claramente. Após a morte de Édipo e de seus dois filhos, já não existe mais descendência masculina suscetível de perpetuar a família dos Labdácidas. Espalhando a poeira sobre o cadáver de Polínice, Antígona não cede a uma afeição incestuosa por aquele irmão que lhe era proibido enterrar; ela proclama a igualdade do dever religioso que se impõe a todos seus irmãos defuntos, qual-quer que pudesse ter sido a vida deles. Para Antígona, cujos *philoí* desceram ao Hades, a fidelidade à *philia* familiar passa pela fidelidade ao culto aos mortos o único que pode perpetuar de agora em diante o ser religioso do *gêros*. Que esta atitude a condene à morte, apenas reforça a resolução da jovem. O que ela afirma é que, na sua situação, o domínio da *philia* familiar e o da morte coincidem para formar um universo à parte, fechado sobre si mesmo, e que tem suas leis próprias, sua própria *Dike* infernal, diferente da de Creonte, dos homens, das cidades, diferente também, talvez, dessa outra *Dike* que reside no céu, ao lado de Zeus. Não renegar a *philia* significa, portanto, para Antígona, segundo a fórmula de Creonte, não querer honrar nenhum outro deus que o Hades. É por isso que, no fim da tragédia, a jovem aparece tam-bém condenada. Não somente em razão daquilo que seu caráter com-porta de íntegro, de intransigente, de "não-cozido"; porém, mais ainda, porque fechada na *philia* e na morte, ela desconhece tudo aquilo que no universo ultrapassa esses domínios, em particular o que pertence à vida e ao amor. As duas divindades que são invocadas pelo coro, Dioniso e Eros, não condenam apenas Creonte. Postados nas fileiras de Antígona, enquanto deuses noturnos, misteriosos, próximos das mulheres e es-tranhos ao político, eles voltam-se contra a jovem porque exprimem, até nos seus liames com a morte, as potências de vida e de renovação. Antígona não quis ouvir o apelo para desligar-se dos "seus" e da *philia*

para abrir-se ao outro, reconhecer o Eros e, na união com um "estran-geiro", transmitir por sua vez a vida. A oposição *philia-éros*, afeição familiar - desejo sexual, tem, portanto, um lugar maior na arquitetura do drama. Confundindo-os sob pretexto de "substituto", não se torna o texto mais claro; destrói-se a peça.

Mas vejamos o segundo aspecto que quisemos reter do artigo de Anzieu; ele concerne a Édipo em pessoa. Para a clareza do debate, delimitemos nitidamente o problema. Não consideramos aqui a mitologia edipiana no seu todo, ou seja, todas as versões legendárias cujo estudo pertence à história das religiões. Tratamos apenas do Édipo de *Édipo-Rei*, tal qual Sófocles desenhou como personagem trágica. A interpretação psicanalítica, neste caso, é pertinente? Manifestamos, há pouco, o maior ceticismo em relação a um Hefesto, dotado de um com-plexo de Édipo. Mas o próprio Édipo é inteligível no seu caráter, seu *êthos*, sem o complexo que leva seu nome, e a ação trágica, o *drama*, tem sentido se não se admite, como Anzieu, que o oráculo, revelando ao filho de Laio seu destino de parricida e de incestuoso, não é outra coisa que "a formulação do fantasma do qual ele está inconsciente e que determina seu agir"?

Vejamos como Anzieu, guiado por esse fio de Ariadna explora o itinerário de Édipo. "O primeiro ato se passa na estrada de Delfos a Tebas. Édipo volta da consulta do oráculo que lhe revelou seu destino parricida e incestuoso; ele decidiu não mais retornar a Corinto para escapar desse destino (singular confusão, se ele sabe que estão lá seus pais adotivos; é, ao contrário, voltando para perto deles que ele nada teria a temer; da mesma forma, se Édipo tivesse decidido esposar uma jovem, ele ter-se-ia posto ao abrigo de uma união incestuosa com sua mãe). Ao contrário, partindo para a aventura (entregando-se às livres associações) Édipo vai realizar seu destino (isto é, seu fantasma). Assim, tudo parece ordenar a Édipo, se ele quer evitar a predição, que volte a Corinto, onde não corre perigo. Sua "singular confusão" é um ato sintomático que revela que ele obedece inconscientemente a seu desejo de incesto e de parricídio. Mas, para que esta leitura seja funda-mentada, é preciso admitir como Anzieu que Édipo sabe, sem sombras de dúvida, que Mérope e Pólibo, soberanos de Corinto que o criaram como filho adotivo, não são nem sua mãe, nem seu pai, mas simples pais adotivos. Ora, ao longo da peça, até que a verdade se revele, Édipo parece persuadido do contrário. Não apenas uma vez, mas muitas. Édipo afirma, sem a menor dúvida, ser filho de Mérope e de Pólibo? Longe de ter deixado Corinto, apesar da segurança que esta estada lhe asse-gurava, é, o contrário, para tentar escapar a seu destino que Édipo fu-giu da cidade que, ele acreditava, seus pais habitavam: "Lóxiás disse

um dia que era preciso que me unisse à minha própria mãe e que derramasse com minhas mãos o sangue paterno. Eis por que há muito tempo moro longe de Corinto. Tive razão. No entanto é doce ver o rosto daqueles que nos geraram”³.

Em que se fundamenta Anzieu para fazer o texto dizer exatamente o contrário do que ele enuncia tão claramente? Se nos prendêssemos literalmente a seu estudo, não encontraríamos resposta a esta questão. Mas, fazendo-nos o advogado do diabo, poderíamos argumentar com uma passagem que, interpretada em termos de psicologia das profundezas, viria a fundamentar sua tese e a pôr em questão a sinceridade das afirmações de Édipo quanto à sua origem. Trata-se dos versos 774-793. Édipo explica a Jocasta que seu pai é Pólibo de Corinto, sua mãe Mérope, uma dória. Ele era considerado na sua cidade o primeiro dos cidadãos, o herdeiro do trono ocupado por seu pai. Um dia, entretanto, durante um banquete, um bêbado o insulta, chamando-o “filho suposto”. Indignado, Édipo vai encontrar seus pais que apóiam sua cólera contra o autor desse ultraje. Esta cólera é agradável para Édipo, mas a palavra continua a atormentá-lo. Sem que Pólibo e Mérope saibam, vai a Delfos para interrogar o oráculo sobre sua origem. Em vez de responder à sua pergunta, o oráculo anuncia que ele dormirá com sua mãe e matará seu pai. Nesse momento Édipo decide abandonar Corinto.

Por que, dir-se-á, Sófocles introduziu esse episódio? Não é para sugerir que no seu íntimo Édipo já sabe que seus pais não são aqueles que passam por tais, mas que ele se recusa a confessá-lo para melhor ceder a seu fantasma de incesto e de parricídio? Parece-nos, ao contrário, que as razões de Sófocles são estranhas à psicologia das profundezas. Elas respondem a outras ordens de necessidade. Estética, de início. A descoberta da verdadeira origem de Édipo não poderia aparecer como uma revelação repentina e inesperada, uma reviravolta imprevisível da situação. Ela deve ser preparada psicológica e dramaticamente. A alusão de Édipo a este incidente de sua juventude, primeira fenda no edifício de sua pretensa genealogia, é um elemento indispensável dessa preparação.

Necessidade religiosa, em seguida. Na tragédia, o oráculo é sempre enigmático, jamais mentiroso. Ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar. Se o deus de Delfos tivesse feito a Édipo sua predição, sem que este tivesse a menor razão para interrogar-se sobre sua origem, seria culpado de tê-lo deliberadamente enganado; ele próprio tê-lo-ia expulsado de Corinto, lançado no caminho de Tebas ao incesto e ao assassinio. Mas à interrogação de Édipo: Pólibo e Mérope são meus pais? Apolo nada responde. Ele apenas antecipa uma predi-

ção: dormirás com tua mãe, matarás teu pai – e esta predição, no seu horror, deixa aberta a pergunta feita. É, portanto, Édipo que comete o erro de não se inquietar com o silêncio do deus e de interpretar sua palavra como se ela trouxesse a resposta ao problema de sua origem. Este erro de Édipo deve-se a dois traços de seu caráter: muito seguro de si, muito confiante de sua *gignēz*, seu julgamento⁴, ele não é levado a duvidar de sua interpretação dos fatos⁵; naturalmente orgulhoso, ele se pretende sempre e em toda parte o senhor, o primeiro⁶. Aqui aparecem as razões de ordem mais propriamente psicológica às quais Sófocles obedeceu. Édipo se define com uma altiva segurança: aquele que decifra os enigmas. E todo o drama é, de uma certa forma, um enigma policial que Édipo deve esclarecer. Quem matou Laio? O pesquisador se descobrirá assassino. Mas ele está muito obsinado em prosseguir a pesquisa, porque suas suspeitas estão, desde o início, dirigidas contra seu cunhado Creonte que ele considera um rival, invejoso de seu poder e de sua popularidade.

Projetando sobre Creonte seu próprio desejo de poder, num só impulso ele se persuade de que, animado pelo *phthiōnos*, a inveja em relação aos grandes, seu cunhado procura tomar seu lugar no trono de Tebas e de que, no passado, ele pode ter guiado a mão dos assassinos do amigo rei. É esta *hybris* própria do tirano – para chamá-lo como o coro⁷ – que causa a perda de Édipo e constitui uma das molas da tragédia. Pois a pesquisa, além do assassinato de Laio, visa a um outro objeto: é Édipo que ela põe em questão. Édipo o clarividente, o decifrador de enigmas que ele, em sua cegueira de rei, é incapaz de decifrar. Édipo é “duplo” como a palavra do oráculo: rei “salvador” a quem, no início da peça, todo o povo implora, como se dirigisse a um deus que tem nas suas mãos o destino da sua cidade; mas também poluição abominável, monstro de impureza, que concentra em si todo o mal, todo o sacrilégio do mundo, e que é preciso expulsar como um *pharmakós*, um bode expiatório, para que a cidade, de novo pura, seja salva.

Instalado na sua personagem de rei divino, convencido de que os deuses o inspiram e de que a *Tykhē* vela a seu lado, como Édipo poderia suspeitar que, permanecendo o mesmo, ele será também esta ignomínia da qual cada um vai desviar-se? Ser-lhe-á preciso pagar a clarividência a preço de seus olhos; pelo sofrimento ele compreenderá que, aos olhos dos deuses, aquele que se eleva mais alto é também o que está mais embaixo⁸. Tornando sábio pela provação, ele subirá no Édipo em Colono, o caminho inverso: no ponto extremo da desgraça e da

4. Cf. 398.

5. Cf. 642.

6. Cf. 1522.

7. Cf. 872.

8. Cf. 873-78; 1195 e ss.; 1524 e ss.

miséria, o excesso de sua poluição qualificá-lo-á como herói tutelar de Atenas. Mas no *Édipo-Rei* todo caminho está ainda por fazer. Édipo não conhece essa parte de sombra que ele traz consigo, como o sinistro reflexo de sua glória. E por isso que ele não pode "escutar" o silêncio ambíguo do oráculo. Pois a pergunta que ele faz ao deus de Delfos não é outra senão esse enigma que ele é incapaz de decifrar: quem sou eu? "Filho de Pólibo e Mérope" significa, no espírito de Édipo, filho de rei, nascido para um grande destino. E se a palavra "filho suposto" o fere mais do que é razoável, o atormenta como uma injúria, é porque, acima de tudo, ele teme uma baixa origem, um sangue do qual se envergonhar. O oráculo, que lhe traz uma horrível ameaça, tranquiliza-o, ao menos nesse ponto. Também ele deixa Corinto sem mais se perguntar se "essa terra natal", onde o deus lhe proíbe pôr os pés, é exatamente a cidade em que reinam aqueles que se afirmam seus pais. Quando, no decorrer do drama, um mensageiro de Corinto lhe disser que ele é uma criança enjeitada, sua reação será a mesma. Jocasta que, a partir de então, tudo compreende, implora-lhe que pare e não leve a diante a pesquisa. Ele recusa. A rainha aterrada retira-se e dirige-lhe essas últimas palavras: "Infeliz, possas tu nunca saber quem tu és!". Quem é Édipo? É a pergunta que ele fez ao oráculo, o enigma no qual, durante toda a peça, ele não pára de tropeçar. Mas, desta vez ainda, como em Delfos, Édipo engana-se sobre o verdadeiro sentido da mensagem. E sua "confusão" não tem nada a ver com a psicologia das profundezas. Ele acredita que Jocasta o desaconselha dessa procura porque ameaça revelar sua baixa origem e fazer aparecer seu casamento de rainha como uma aliança inferior com um homem do povo, o filho de um escravo. "Deixai-a orgulhar-se de sua opulenta família [...] Orgulhosa como uma mulher, ela se enrubesce sem dúvida de minha baixa origem." Mas esse "ser" de Édipo que Jocasta acaba de descobrir e que a gela de terror, não é a servidão ou o plebeísmo de seu esposo, nem a enorme distância que ameaça separá-los a partir de então, mas, ao contrário, sua alta linhagem, esse sangue real que, correndo idêntico nas suas veias, os aproxima muito, faz de seu casamento não uma aliança inferior, mas um incesto e transforma Édipo numa poluição viva.

Por que Anzieu desde o princípio foi levado a falsificar o sentido do drama, supondo, contra a evidência do texto, que Édipo sabe bem que seus pais não são aqueles que passam por tais? Essa "confusão" não é casual. Ela é de uma absoluta necessidade para a interpretação psicanalítica. Com efeito, se o drama repousa sobre a ignorância de Édipo quanto à sua verdadeira origem, se ele se crê realmente, como o afirma tantas vezes, o filho afetuosamente querido dos soberanos de Corinto, é claro que o herói do *Édipo-Rei* não tem o menor complexo de Édipo. Ao nascer, Édipo é confiado a um pastor cuja missão era fazê-lo crescer no Citéron. Entregue às mãos de Mérope e Pólibo, que não têm

filho, ele é criado, tratado, mimado por eles como seu próprio filho. Na vida afetiva de Édipo, a personagem materna só pode ser Mérope e não essa Jocasta que ele jamais vira antes de sua chegada a Tebas, que não é para ele uma mãe e que ele esposa não por inclinação pessoal, mas porque ela lhe foi dada sem que ele pedisse, como esse poder real que ele ganhou, adivinhando o enigma da Esfinge, mas que ele não podia ocupar se não partilhasse do leito da rainha. "Um ponto está assegurado", escreve Anzieu, "é que Édipo no leito materno conhece a felicidade: ele reencontrou pela re-possa da mãe a primeira felicidade perdida, quando cedo foi separado dela e exposto no Citéron." Se Édipo encontrou, ao lado de Jocasta, a felicidade, é porque psicologicamente esse leito não é para ele o leito materno, esse λέκτρον μητρὸς, do qual ele fala no verso 976 para designar o leito de Mérope quando ele o for, ele o será para Jocasta e para ele o sinal da sua desgraça. A união conjugal, que os tebanos lhes oferecem com a rainha, não pode significar para Édipo uma re-possa da mãe, pois Jocasta é para ele uma estrangeira, uma *xeniã*, pois que ele se crê em Tebas, segundo a fórmula de Tirésias, um estrangeiro domiciliado, *xénios métoikos*⁹. E a separação da "mãe" não se produziu para ele ao nascer, sobre o Citéron, mas no dia em que ele teve de deixar, ao mesmo tempo que Corinto, "o doce rosto de seus pais"¹⁰. Dir-se-á que Jocasta é um "substituto" de Mérope e que Édipo vive suas relações conjugais com a rainha de Tebas à maneira de uma união com sua mãe? Tudo desmente essa interpretação. Se Sófocles a tivesse querido, teria sido fácil sugerir-lhe. Ao contrário, ele apagou tudo aquilo que, antes da revelação final, podia evocar nas relações pessoais entre o marido e a mulher as ligações de um filho com sua mãe. Jocasta ficou por muito tempo sem filho; teve Édipo tarde. É, portanto, bem mais velha do que ele. Mas nada na tragédia deixa supor esta diferença de idade entre aqueles que se tornaram esposa e esposo. Se Sófocles apagou esse traço, não foi somente porque ele teria parecido estranho aos olhos dos gregos (a mulher sendo sempre muito mais jovem que seu marido), mas porque ele teria sugerido, nas relações do casal, senão uma inferioridade de Édipo, ao menos, da parte de Jocasta, uma atitude "maternal" que não se enquadraria com o caráter dominador, autoritário e tirânico do herói¹². Relações do tipo

9. Cf. 383-4.

10. 452.

11. 999.

12. Na *Psicologia da Vida Cotidiana* (Petite Bibliothèque Payot, p. 191), Freud escreve: "O fato muito curioso de que a lenda grega não leva em conta a idade de Jocasta me parecia combinar muito bem com minha própria conclusão de que o amor que a mãe inspira a seu filho, trata-se, não da pessoa atual da mãe, mas da imagem que o filho conservou dela e que data de seus próprios anos de infância". Mas precisamente Édipo não podia, de seus anos de infância, conservar nenhuma imagem de Jocasta.

edipiano, no sentido moderno do termo, entre Édipo e Jocasta teriam sido diretamente contra a intenção trágica da peça, centrada no tema do poder absoluto de Édipo e da *hybris* que necessariamente decorre disso.

Ao termo de sua análise da tragédia, Anzieu propõe, para completar sua interpretação, atribuir por sua vez a Creonte uma afeição incestuosa por sua irmã Jocasta. Além do trono, os dois cunhados disputariam a mesma mulher. "A afeição incestuosa entre Creonte e Jocasta, o ciúme de Édipo pelo irmão de sua mulher e de sua mãe é uma hipótese necessária, sem nenhuma dúvida, não para compreender o drama, mas para fazê-lo entrar no quadro de uma interpretação preestabelecida. Não há o menor traço de afeição entre o irmão e a irmã. Édipo não tem ciúme de sua afeição mútua; se ele tivesse, a intervenção de Jocasta a favor de Creonte seria ineficaz: ela só aumentaria o furor do ciumento. Édipo está apenas convencido de que Creonte tem ciúme dele — não no sentido erótico do termo — mas no sentido social que designa a palavra grega *phthónos*, que significa inveja daquele que é mais rico, mais poderoso, mais perspicaz". A rivalidade entre os dois homens — ou antes esse fantasma de rivalidade em que se forja o espírito suspeito do tirano, pois Creonte não é na realidade seu rival: ele não deseja mais força do que aquela de que já dispõe por estatuto familiar —, essa rivalidade se situa inteiramente no terreno de uma competição pelo poder¹⁴. Aos olhos de Édipo, Creonte não pode suportar sua vitória sobre a Esfinge, sua popularidade¹⁵, sua soberania. Suspeita que Creonte tenha, desde o primeiro dia, planejado uma conspiração contra si¹⁶; ele o reprova por querer agora atentar contra sua vida e roubar-lhe abertamente o poder. Convencido de que Creonte procura abatê-lo, porque ele tem a realza, simultaneamente suspeita, desde a abertura da peça, em termos cada vez menos velados, de que ele tenha sido o verdadeiro instigador do assassinato de Laios¹⁷. Aqui ainda, uma visão "edipiana" das personagens e de suas relações não poderia esclarecer o texto; ela o falseia.

Há, entretanto, no *Édipo-Rei* uma réplica que Freud já notou, e que foi frequentemente invocada para apoiar a interpretação psicanalítica. A Édipo, que se inquieta diante dela por causa do oráculo, Jocasta replica que "muitas pessoas já nos seus sonhos partilharam do leito materno", e que não há o que temer. O debate entre o rei e a rainha trata do crédito que convém atribuir aos oráculos. O oráculo de Delfos disse a Édipo que ele partilharia do leito de sua mãe. É em verdade o

13. Cf. 380-1.

14. Cf. 382; 399; 535; 541; 618; 642; 658-9; 701.

15. Cf. 495 e 541.

16. Cf. 385.

17. Cf. 73 e ss.; 124-5; 288-9; 401-2.

caso de se ficar perturbado? Os sonhos têm igualmente, para os gregos, valor oracular. Édipo não foi, portanto, o único a receber esse "sinal" dos deuses. Ora, segundo Jocasta, ou esse sinal não quer dizer nada que os homens sejam capazes de interpretar de antemão¹⁸, e, portanto, não se deve dar muita importância a ele, ou se anuncia alguma coisa, será antes um acontecimento favorável. Sófocles, que conhece Heródoto como o público ateniense ao qual ele se dirige, pensa aqui no episódio de Hípias, tal qual o historiador o relata¹⁹. O aprendiz-tirano, marchando contra Atenas para aí conquistar o poder com o apoio do exército persa, sonha que se une à sua mãe. Ele conclui, logo em seguida, muito feliz "que ele devia entrar em Atenas, restaurar seu poder e aí morrer velho". Para os gregos, com efeito, como Anzieu o observa com razão após Marie Delcourt, o sonho de união com a mãe — isto é, com a terra que tudo engendra, aonde tudo retorna — significa ora a morte, ora a tomada de posse do solo, a conquista do poder. Não há, nesse simbolismo, traço de angústia, nem de culpabilidade propriamente edipianas. Não é, portanto, o sonho, posto como uma realidade a-histórica, que pode conter e revelar o sentido das obras de cultura. O sentido de um sonho aparece, enquanto fenômeno simbólico, como um fato cultural da competência de um estudo de psicologia histórica. A esse respeito, poder-se-ia propor aos psicanalistas que se fizessem mais historiadores e que pesquisassem, através das diversas *Interpretações dos Sonhos* que se sucederam no Ocidente, as constâncias e as transformações eventuais da Simbologia dos sonhos.

5. Ambigüidade e Reviravolta. Sobre a Estrutura Enigmática de Édipo-Rei*

No estudo que consagrou em 1939 à ambigüidade na literatura grega, W. B. Stanford¹ observa que, do ponto-de-vista da anfibologia, *Édipo-Rei* ocupa uma posição especial: a obra tem valor de modelo**. Nenhum gênero literário da Antigüidade utiliza, com efeito, de maneira tão ampla quanto a tragédia, as expressões de duplo sentido e *Édipo-Rei* comporta duas vezes mais fórmulas ambíguas que as outras peças de Sófocles (cinquenta segundo o repertório organizado por Hug em 1872)³. O problema, todavia, é menos de ordem quantitativa do que de natureza e de função. Todos os trágicos gregos recorreram à ambigüidade como meio de expressão e como modo de pensamento. Mas o duplo sentido assume um papel bem diferente conforme seu lugar na economia do drama e o nível de língua em que o situam os poetas trágicos.

Podemos tratar-se de uma ambigüidade no vocabulário, que corresponde àquilo que Aristóteles chama *ἁμοσημία* (ambigüidade léxica); esse tipo de ambigüidade torna-se possível pelas imprecisões ou contradições da língua³. O dramaturgo joga com ela para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas

* Tradução de Filomena Yoshie Hirata Garcia.

1. *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939, pp. 163-173.

** Sob forma um pouco modificada, esse texto reproduz um estudo publicado em *Echanges et Communications*, Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss, Paris, 1970, tomo II, pp. 1253-1279.

2. A. Hug, "Der Doppelisinn in Sophokles Oedipus König", *Philologus*, 31, 1872, pp. 66-84.

3. "Os nomes são em número finito, enquanto as coisas são infinitas. Também é inevitável que um nome único tenha muitos sentidos." Aristóteles, *De Sophisticis Elenchis*, I, 165a II.

contradições. Na boca de diversas personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum⁴. Assim, para Antígona, *nómos* designa o contrário daquilo que Creonte — as circunstâncias em que está colocado, chama também *nómos*⁵. Já a jovem a palavra significa: regra religiosa; para Creonte: decreto promulgado pelo chefe de Estado. E, de fato, o campo semântico de *nómos* é bastante extenso para cobrir, entre outros um e outro sentido⁶. A ambigüidade traduz, então, a tensão entre certos valores sentidos como inconciliáveis a despeito de sua homonímia. As palavras trocadas no espaço cênico, em vez de estabelecer a comunicação e o acordo entre as personagens, sublinham, ao contrário, a impenetrabilidade dos espíritos, o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas, desenhando as linhas de conflito. Cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa unilateralidade choca-se violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente "prego na palavra"; uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer⁷. É somente além das personagens, entre o autor e o espectador, que se estabelece um outro diálogo onde a língua recupera sua virtude de comunicação e sua transparência. Mas o que a mensagem trágica transmite, quando é compreendida é precisamente que existem, nas falas trocadas entre os homens, zonas de

4. Cf. Eurípedes, *Fenícias*, pp. 409 e ss. "Se a mesma coisa fosse para todos igualmente bela e sábia, os homens não conheceriam a controvérsia das querelas. Mas para os mortais não há nada de semelhante nem de igual, salvo nas palavras: a realidade é totalmente diferente."

5. A mesma ambigüidade aparece nos outros termos que têm um lugar maior na textura da obra: *dike*, *phílos* e *phólos*, *képhos*, *tipé*, *áppé*, *deuós*. Cf. R. F. Gribben, *The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton, 1951, e Ch. P. Segal, "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone", *Arión*, 3, 2, 1964, pp. 46-66.

6. Benveniste (*Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris, 1948, pp. 79-80) mostrou que *némén* contém a idéia de uma atribuição regular, de uma partilha regulamentada pela autoridade de direito consuetudinário. Esse sentido engloba as duas grandes séries na história semântica da raiz **nem*. *Nómos*, atribuição regular, regra de uso, costume, rito religioso, lei divina ou cívica, convenção; *nomós*, atribuição territorial fixado pelo costume, pastagem, província. A expressão *ta nomizóména* designa o conjunto do que é devido aos deuses, *ta nómina*, as regras de valor religioso ou político; *ta nomizómata*, os costumes ou a moeda corrente na cidade.

7. Em *Antígona*, em 481, Creonte condena a jovem que transgrediu "os *nómoi* estabelecidos". No fim da peça, em 1113, inquieto com as ameaças de Tírsias, ele jura respeitar a partir de então "os *nómoi* estabelecidos". Mas de uma fórmula à outra, *nómos* mudou de sentido. Em 481, Creonte o emprega como sinônimo de *kéryneia*, decreto público proclamado pelo chefe da cidade; em 1113, a palavra encontrou, na boca de Creonte, o sentido que lhe dava Antígona no princípio: lei jurídica, ritual funerário.

opacidade e de incomunicabilidade. No momento em que o espectador vê na cena os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e assim, cegos, se perderem ou se dilacerarem mutuamente, ele é levado a compreender que há, na realidade, dois ou mais sentidos possíveis. A mensagem trágica torna-se-lhe inteligível na medida em que, arrancado de suas incertezas e de suas limitações antigas, percebe a ambigüidade das palavras, dos valores, da condição humana. Reconhecendo o universo como conflituoso, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, ele se faz, através do espetáculo, consciência trágica.

O *Agamémnon* de Esquilo forneceria bons exemplos de um outro tipo de ambigüidade trágica. Trata-se de subentendidos utilizados de maneira plenamente consciente por certas personagens do drama, para dissimular, no discurso que elas dirigem a seu interlocutor, um segundo discurso, contrário ao primeiro, cujo sentido é perceptível por aqueles que dispõem, na cena e no público, dos elementos de informação necessários⁸. Acolhendo *Agamémnon*, na entrada de seu palácio, Clitemnestra utiliza essa linguagem: de duplo registro: soa agradavelmente aos ouvidos do marido como prova de amor e de fidelidade conjugal; mas, já equivoca para o coro que pressente nela uma obscura ameaça, ela se revela plenamente sinistra ao espectador que aí decifra claramente o projeto de morte que ela tramou contra seu marido⁹. O ambíguo não marca mais o conflito óbvios valores mas a duplicidade de uma personagem. Duplicidade quase demoníaca: o mesmo discurso, as mesmas palavras que comprometem Agamémnon na armadilha, marcando-lhe o perigo, proclamam, ao mesmo tempo, face ao mundo o

8. Como diz o Vígia: "Para os que sabem, eu falo; para os que não sabem, expressamente, eu me escondo (ou: eu esqueço, *λήθομαι*)" (38-39). Encontrar-se-á um belo exemplo de desreza anfibológica no verso 137: quase que toda palavra é suscetível de uma dupla interpretação. Pode-se ouvir: "Massacrando uma tremula febre com sua crias antes que ela a gerasse" e também: "sacrificando uma pobre criatura recém-nascida, sua própria filha na frente de batalha."

9. Cf. W. B. Stanford, *op. cit.*, pp. 137-162. Alguns exemplos: desde as primeiras palavras, Clitemnestra, lembrando as angústias que conheceu na ausência de seu marido, declara que, se Agamémnon tinha recebido tantas feridas quanto os rumores falam propagado, "seu corpo teria mais chagado que uma rede de malhas" (868). A fórmula é de uma ironia sinistra: é justamente dessa maneira que o rei vai morrer, preso na rede da morte (1115), o emaranhado sem saída (1382) a rede de pesca (1382) que ela estende com Egísto ao redor dele (1110). — As portas, *pylai* (604), as movidas, *áthnata* (911) às quais ela faz várias vezes alusão, não são as do palácio, como o creem aqueles que a ouvem, mas, segundo a expressão consagrada, as do Hades (1291). Quando ela afirma que o rei encontra nela *γοναίκα πικρήν, δουρίων κόνα*, ela diz, na realidade, o contrário do que parece: *γοναίκα* "mulher infiel", que se comportou como uma cadela (606-7). Como observa o escoliasta, *κόνα* "mulher infiel" significa uma mulher que tem mais de um homem. Quando ela evoca Zeus *Téleios*, o Zeus do qual tudo se faz, para que ele realize, *τέλει*, seus desejos (973-974), não é no Zeus do bom retorno que ela pensa, como se poderia imaginar, mas no Zeus funerário, mestre da morte "que tudo acaba".

crime que vai perpetrar-se. E porque a rainha, na raiva que dedica ao seu cônjuge, no decorrer do drama, se faz instrumento da justiça divina, o discurso secreto que ela mantém dissimulado nas suas palavras de boas vindas tem um valor oracular. Falando da morte do rei, ela a torna, como um profeta, inevitável. O que Agamémnon não pode escutar nas palavras de Clitemnestra é, exatamente, a verdade do que é dito. Formulada em voz alta, esta palavra adquire toda força executória de uma imprecisão: ela inscreve no ser, de antemão e para sempre, o que é enunciado por ela. A ambigüidade do discurso da rainha responde exatamente a ambigüidade dos valores simbólicos ligados ao tapete de púrpura que ela faz estender cuidadosamente diante do rei e onde ela o persuade a andar. Quando ele penetra no seu palácio, como Clitemnestra o convida a fazê-lo, em termos que evocam ao mesmo tempo uma outra morada, são bem as portas do Hades que Agamémnon atravessa sem saber. Quando ele põe seu pé nu sobre os suntuosos tapetes com os quais o chão tinha sido forrado, o "caminho de púrpura" que se fez nascer sob seus passos, não é absolutamente, como ele imaginava, a consagração quase excessiva de sua glória, mas uma forma que invirá-lo das potências infernais, de condená-lo sem remissão à morte, esta morte "vermelha" que vem a ele no mesmo "suntuoso tapete" preparado por Clitemnestra para pegá-lo na armadilha como numa rede.¹⁰

A ambigüidade que se encontra no *Édipo-Rei* é bem diferente. Ela não concerne nem à oposição dos valores nem à duplicidade da personagem que conduz a ação e se diverte brincando com a vítima. No drama de que é vítima, é Édipo, e Édipo só, que conduz o jogo. Nada senão sua vontade obstinada de desmascarar o culpado, alto conceito que ele tem de sua tarefa, de sua capacidade, de seu julgamento (sua *gnōmē*), seu desejo apaixonado de conhecer a todo preço a verdade — nada o obriga a levar a pesquisa a seu termo. Tirésias, Jocasta, o pastor tentam sucessivamente pará-lo. Em vão. Fie não é homem de contentar-se com meias-medidas, de acomodar-se a um compromisso. Édipo vai até o fim. E no fim do caminho que traçou contra tudo e contra todos, Édipo descobre que, conduzindo o jogo do princípio ao fim, é ele do começo ao fim que foi joguete. Também, poderá, no momento em que se reconhecer responsável por ter com suas próprias mãos forjado sua desgraça, acusar os deuses de terem tudo preparado e tudo feito". O equívoco nas palavras de Édipo corresponde ao estatuto

10. Comparem-se os versos 910, 921, 936, 946, 949 de um lado e 960-961, 1383, 1390 de outro; observe-se o jogo de palavras εἰπαὶν βαρῆς (960), intura dos tapetes que evoca αἰματῶν βαρῆς, intura de sangue (cf. Coéforas, 1010-1013). Sabe-se que em Homero o sangue e a morte são chamados πορφύρεος. Segundo Arretidoro, *Interpretación do Sonho*, 77 (p. 84, 2-4, Pack): "a cor púrpura tem uma certa afinidade com a morte"; cf. L. Gernet, in *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957, pp. 321-324.

11. Cf. R. P. Winnington-Ingram, "Tragedy and Greek Archaic Thought", *Classical Drama and its Influence*, *Essays Presented to H. D. F. Kitto*, 1965, pp. 31-50.

ambiguo que lhe é conferido no drama e sobre o qual toda a tragédia está construída. Quando Édipo fala, acontece-lhe dizer outra coisa ou o contrário do que ele está dizendo. A ambigüidade de suas palavras não traduz a duplicidade de seu caráter, que é feito de uma só peça, mas, mais profundamente, a dualidade de seu ser. Édipo é duplo. Ele constitui por si mesmo um enigma, cujo sentido só adivinhará quando se descobrir, em tudo, o contrário do que ele acreditava e parecia ser. O discurso secreto que se institui sem que o saiba, no seio de seu próprio discurso, Édipo não escuta. E nenhuma testemunha do drama em cena, fora Tirésias, é capaz de percebê-lo. São os deuses que devolvem a Édipo, como eco de certas palavras suas, seu próprio discurso deformado ou invertido.¹² E esse eco invertido, que soa como uma gargalhada sinistra, é na realidade uma correção. O que Édipo diz sem querer, sem compreender, constitui a única verdade autêntica de suas palavras. A dupla dimensão da linguagem edípiana reproduz, portanto, sob uma forma inversa, a dupla dimensão da linguagem dos deuses, tal qual ela se exprime na fórmula enigmática do oráculo. Os deuses sabem e dizem a verdade, mas eles a manifestam formulando-as em palavras que aos homens parecem dizer outra coisa. Édipo não sabe nem diz a verdade, mas as palavras que ele emprega para dizer outra coisa, manifestam-na, sem que ele saiba, de maneira espantosa, para quem tem dom de duplo ouvido, como o adivinho tem de dupla visão.

12. Aqui, ainda, enviaremos o leitor à obra de W. B. Stanford, aos comentários de R. Jebb, *Oedipus Tyrannus*, 1887 e de J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles*, IV, *The Oedipus Tyrannus*, 1967. Reteremos alguns exemplos: Cronos acaba de falar dos malfetores, no plural, que mataram Laio. Édipo responde: como o assassino, o λῃστής, poderia ter cometido esse ato sem cumplicidade? (124) O escoliasta observa: "Édipo pensa em seu cunhado". Mas, por esse singular Édipo, sem o saber, se condena a si mesmo. Como ele o reconhecerá um pouco mais longe (842-847) se houve assassinos, ele não é culpado; mas se houve um homem, único e sozinho, o crime evidentemente lhe é imputável. Em 137-141, há três ambigüidades: 1. Expulsando a poluição, ele não o faz por amigos afastados, mas para si mesmo. Ele não crê expressar-se tão bem. 2. O assassino do rei poderia ser tentado a levar a mão contra ele. Efectivamente, Édipo furará seus olhos. 3. Vindo ao socorro de Laio, ele serve sua própria causa. — Não, ele se destruirá a si mesmo. Toda a passagem 258-2-5, com sua conclusão: "Por essas razões, como se Laio fosse meu pai, eu combaterei por ele", é ambígua. A frase: "Se sua descendência não tivesse abortado" significa igualmente: "Se sua descendência não tivesse sido destinada a um destino de desgraça". Em 551, a ameaça de Édipo a Cronos: "Se tu crês que atacarás um parente sem pagá-lo, tu te enganarás", se volta contra ele mesmo; ele pagará o assassínio de seu pai. Em 572-573 duplo sentido: "Ele não teria pretendido que eu matei Laio", mas também: "Ele não teria revelado que eu matei Laio." — Em 928, a colocação de ἴδω, entre μίτριπρ e τῶν τέκνων, aproxima γυνὴ e μίτριπρ: sua mulher que é também sua mãe. Em 955-956: "Ele te anuncia que teu pai Pólibo está morto", mas também "Ele te anuncia que teu pai não é Pólibo, mas um morto". Em 1183, Édipo deseja a morte e grita: "Ó luz, possa eu ver-te pela última vez!" Mas φῶς tem dois sentidos em grego: luz da vida, luz do dia. É o sentido que Édipo não quer dizer que se tomará o verdadeiro.

* A linguagem de Édipo aparece assim como o lugar onde se atam e se defrontam na mesma fala dois discursos diferentes: um discurso humano, e um discurso divino. No início, os dois discursos são bem distintos e separados um do outro; no fim do drama, quando tudo é esclarecido, o discurso humano se inverte e se transforma em seu contrário; os dois discursos se encontram: o enigma está resolvido. Nas arquiabancadas do teatro, os espectadores ocupam uma situação privilegiada que lhes permite; como os deuses, escutar ao mesmo tempo os dois discursos opostos e seguir o confronto do princípio ao fim, através do drama.

Compreende-se, então, por que, do ponto de vista da anfibologia, Édipo-Rei tem um alcance exemplar. Aristóteles, lembrando que os dois elementos constitutivos da fabulação trágica, fora o "patético" são o reconhecimento (ἀναγνώρισις) e a peripécia (περιπέτεια), isto é, a reviravolta da ação em seu contrário (εἰς τὸ ἐναντίον τῶν προαγομένων μεταβολή) observa que, no Édipo-Rei, o reconhecimento é o mais belo porque coincide com a peripécia¹³. O reconhecimento que Édipo faz, não leva a outra pessoa, mas a Édipo. E esta identificação final do herói feita por ele mesmo constitui uma reviravolta completa da ação, nos dois sentidos que podem ser dados à fórmula de Aristóteles (que também não é isenta de ambigüidade): a situação de Édipo, por causa do reconhecimento, revela-se como contrária à anterior, a ação de Édipo atinge um resultado inverso aquele a que visara. Na abertura do drama, o estrangeiro de Corinto, decifrador de enigmas, salvador de Tebas, instalado no governo da cidade e que o povo venera como um deus, por seu saber e seu devotamento à causa pública, deve fazer face a um novo enigma, o da morte do antigo rei. Quem matou Laio? Ao termo da pesquisa, o justiceiro o sobre-se identifica ao assassino. Atrás da elucidação progressiva do crime político, que forma a trama da ação trágica, o que se desenrola é o reconhecimento feito por Édipo de sua identidade. Quando aparece pela primeira vez, na abertura da peça, para anunciar aos suplicantes sua resolução de descobrir custe o que custar o criminoso e sua certeza de chegar a isso, ele se exprime em termos, cuja ambigüidade sublinha que, atrás da pergunta à qual ele se gaba de responder (quem matou Laio?), se desenha, em filigrana, num outro problema (quem é Édipo?). "Voltando, por minha vez, declara orgulhosamente o rei, à origem (dos acontecimentos que permaneceram desconhecidos), sou eu que os ponho rei à luz", Ἄλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φωνῶ (verso 132)¹⁴. O escoliasta não deixa de observar que há nesse *egō phanō* qualquer coisa de dissimulado que Édipo não quer dizer, mas que o espectador compreende "já que tudo será descoberto no próprio Édipo,

13. *Poética*, 1452a 32-33.14. *Édipo-Rei*, 132.

ἐπεὶ τὸ πᾶν ἐν αὐτῷ φανήσεται". *Egō phanō*: sou eu que porei à luz o criminoso — mas também: eu me descobrirei criminoso.

Quem é, portanto, Édipo? Como seu próprio discurso, como a palavra do oráculo, Édipo é duplo, enigmático. Do princípio ao fim do drama ele permanece psicológica e moralmente o mesmo: um homem de ação e de decisão, coragem que nada pode abater, inteligência conquistadora, e à qual não se pode imputar nenhum erro moral, nenhuma falta deliberada à justiça. Mas, sem que saiba, sem tê-lo querido, nem merecido, essa personagem edípiana revela-se, em todas suas dimensões social, religiosa, humana, inversa à que aparece no governo da cidade. O estrangeiro corintio é, na realidade, nativo de Tebas; o decifrador de enigmas, um enigma que não pode decifrar; o justiceiro, um criminoso; o clarividente, um cego; o salvador da cidade, sua perdição. Édipo, aquele que para todos é célebre¹⁵, o primeiro dos homens¹⁶, o melhor dos mortais¹⁷, o homem do poder, da inteligência, das honras, da riqueza, se reconhece o último, o mais infeliz¹⁸, e o pior dos homens¹⁹, um criminoso²⁰, uma poluição²¹, objeto de horror para seus semelhantes²², odiado pelos deuses²³, reduzido à mendicância e ao exílio²⁴.

Dois traços sublinham o alcance dessa "reviravolta" da condição edípiana. Nas primeiras palavras que o sacerdote de Zeus dirige a Édipo, faz dele, de uma certa forma, o igual aos deuses: ἰσοβουεὺς θεῶν σι²⁵. Quando o enigma é resolvido, o coro reconhece em Édipo o modelo de uma vida humana que, através desse paradigma, lhe parece igual a nada, ἴσα καὶ τὸ μηδέν²⁶. No início, Édipo é o espírito clarividente, a inteligência lúcida que, sem a ajuda de ninguém, sem o socorro de um deus, nem de um presságio, soube adivinhar só pelos recursos de sua *gnōmē*, o enigma da esfinge. Ele tem desprezo pelo olhar cego do adivinho, cujos olhos estão fechados para a luz do sol, e que, segundo sua própria expressão, "não vive senão de trevas"²⁷. Mas, quando as trevas são dissipadas, tudo se torna claro²⁸, e a luz se faz sobre Édipo, é precisamente nesse momento que ele vê o dia pela última vez. Desde

15. *Édipo-Rei*, 8.16. *Idem*, 33.17. *Idem*, 46.18. *Idem*, 1204-06, 1297 e ss., 1397.19. *Idem*, 1433.20. *Idem*, 1397.21. *Idem*.22. *Idem*, 1306.23. *Idem*, 1345.24. *Idem*, 455-56, 1518.25. *Idem*, 31.26. *Idem*, 1187-88.27. *Édipo-Rei*, 374.28. *Idem*, 1182.

o instante em que Édipo é "elucidado", posto a descoberto²⁹, oferecido aos olhos de todos como espetáculo de horror³⁰, não lhe³¹ mais possível nem ver, nem ser visto. Os tebanos desviam dele seu³² olhos³³, incapazes de contemplar de frente esse mal "terrível de ver", essa angústia da qual não se pode suportar a narrativa, nem a vista³⁴. E se Édipo cega seus olhos, é, como ele explica³⁵, porque se lhe tornou impossível sustentar o olhar de qualquer criatura humana, entre os vivos e entre os mortos. Se tivesse podido, ele teria também obstruído os seus ouvidos para isolar-se numa solidão que o separasse da sociedade dos homens. A luz que os deuses projetaram sobre Édipo, é luminosa demais para que um olho mortal pudesse fixá-la. Ela expulsa Édipo deste mundo, feito para a claridade do sol, o olhar humano, o contato social. Ela o restitui ao mundo solitário da noite, onde vive Tirésias, que também pagou com seus olhos o dom da dupla visão, o acesso a uma outra luz, a luz ofuscante e terrível do divino.

Considerado do ponto-de-vista dos homens, Édipo é o chefe clarividente, igual aos deuses; considerado do ponto-de-vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada. A reviravolta da ação, como a ambigüidade da língua, marca a duplicidade de uma condição: *huit vana*, que, à maneira do enigma, se presta a duas interpretações opostas. A linguagem humana se inverte quando os deuses falam através dela. A condição humana se inverte — tão grande, tão justa, tão feliz que se seja — desde o momento em que se a meça com o padrão dos deuses. Édipo "tinha lançado sua flecha mais longe do que qualquer outro, tinha conquistado a felicidade mais afortunada"³⁶. Mas, aos olhos dos Imortais, quem se eleva ao mais alto é também o que está mais embaixo. Édipo, o bem aventurado, toca o fundo da infelicidade: "Que homem, canta o coro, conheceu mais felicidade do que esta que ele imagina, para cair no infortúnio após essa ilusão? Com teu destino, como exemplo, sim teu destino, infeliz Édipo, não estimo feliz nenhuma vida humana"³⁷.

Se é bem esse o sentido da tragédia, como os helenistas concordam em pensar³⁷, reconhecer-se-á que *Édipo-Rei* não está somente

29. *Idem*, 1213.30. *Idem*, 1397.31. *Idem*, 1303-05.32. *Idem*, 1297.33. *Idem*, 1312.34. *Idem*, 1370 e ss.35. *Idem*, 1196-96.36. *Idem*, 1189 e ss. Nesse sentido, a tragédia, desde antes de Platão, se opõe ao ponto-de-vista de Protágoras e da "filosofia das luzes" desenvolvida pelo sofista no século V. Longe de o homem ser a medida de todas as coisas, é Deus que, a medida do homem, como do resto; cf. Knox, *op. cit.*, pp. 150 e ss. 184.37. Cf. ainda, em último lugar, E. R. Dodds, "On Misunderstanding the Oedipus Rex", *Greere and Rome*, 2ª série, 13, 1966, pp. 37-49.

centrado no tema do enigma, mas que, na sua apresentação, seu desenvolvimento, seu desenlace, a peça é construída como enigma. A ambigüidade, o reconhecimento, a peripécia, homólogos uns aos outros, integram-se igualmente na estrutura enigmática da obra. O fecho da abóbada da arquitetura trágica, o modelo que serve de matriz à sua organização dramática e à sua língua, é *reviravolta*; isto é, o esquema formal, segundo o qual os valores positivos se invertem em valores negativos, quando se passa de um a outro dos dois planos, humano e divino, que a tragédia une e opõe, como o enigma, segundo a definição de Aristóteles, reúne termos inconciliáveis³⁸.

Por meio desse esquema lógico da inversão, correspondente ao modo de pensar ambíguo próprio da tragédia, um ensinamento de um tipo particular é proposto aos espectadores: o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um protótipo, um enigma cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar. A significação da obra não pertence nem à psicologia nem à moral; ela é de ordem especificamente trágica³⁹. O parricídio, o incesto, não correspondem nem ao caráter de Édipo, ao seu *Éthos*, nem a uma falta moral, *adikía*, que ele teria cometido. Se ele mata seu pai, se dorme com sua mãe, não é porque, mais ou menos obscuramente, odeie o primeiro, esteja apaixonado pela segunda. Em relação àqueles que ele crê serem seus verdadeiros, seus únicos pais, Mérope e Pólibo, Édipo tem sentimentos de igual ternura filial. Quando mata Laio, é em situação de legítima defesa contra um estrangeiro que o atingiu primeiro; quando desposa Jocasta, é um casamento sem inclinação que a cidade de Tebas lhe impõe com uma estrangeira, para fazê-lo aceder ao trono, como recompensa de seu feito: "A um fatal casamento, a uma união maldita, a cidade me ligou e eu não sabia de nada [...]. Eu recebi esse dom que jamais deveria receber de Tebas, após ter-lhe sido útil"⁴⁰. Como Édipo proclama: cometendo o parricídio e o incesto, nem sua pessoa (*sôma*), nem seus atos (*érgon*) estão em causa; na realidade, ele mesmo nada fez (*οὐκ ἔποίησά*)⁴¹. Ou antes, enquanto cometa um ato, o sentido de sua ação, sem que ele soubesse e sem que ele compreendesse, se inverte. A legítima defesa faz-se parricídio; o casamento, consagrando sua glória, incesto. Inocente e puro do ponto-de-vista do direito humano, é culpado e impuro do ponto-de-vista religioso. O que ele realizou, sem o saber, sem má intenção nem vontade delitosa, foi o mais terrível insulto à ordem sagrada que

38. *Préface*, 1458a 26. Aproximaremos este esquema da reviravolta àquele que se encontra no pensamento de Heráclito, especialmente fr. 88, expresso pelo verbo *metapiptein*. Cf. Clémence Rammoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les maux*, 1959, pp. 33 e ss. e 392.39. A respeito dessa especificidade da mensagem trágica, cf. *supra*, p. 9.40. *Édipo em Colono*, 525 e 539-540.41. *Idem*, 265 e s., 521 e s., 539.

governa a vida humana. Semelhante a esses pássaros que comem carne de pássaros, para retomar a expressão de Ésquilo⁴², ele por duas vezes se nutriu de sua própria carne, primeiro derramando o sangue paterno, depois, unindo-se ao sangue materno. Édipo se vê, assim, por uma maldição divina igualmente gratuita quanto à eleição da qual se beneficiam outros heróis da tenda, arrancado do convívio social, lançado fora da humanidade. Ele é, a partir de então, *ápolis*; encarna a figura do excluído. Na sua solidão, ele aparece ao mesmo tempo aquele do humano, animal feroz, monstro selvagem, e além do humano, portador de uma qualificação religiosa temível, como um *daímon*. Sua poluição, seu *áigos*, é o inverso da potência sobrenatural que se concentrou nele para perdê-lo: ao mesmo tempo em que impuro, ele é sagrado e santo, *hierós* e *eusebés*⁴³. A cidade que o acolher, à terra que retiver seu cadáver, ele trará a garantia das maiores bênçãos.

Esse jogo de inversões se exprime, paralelamente às pressões ambíguas, por outros processos estilísticos e dramáticos. . . particular pelo que B. Knox⁴⁴ chama uma reviravolta (*reversal*) . . . emprego dos mesmos termos no decorrer da ação trágica. Não se pode deixar de indicar aqui o belo estudo do qual reteremos apenas alguns exemplos. Uma primeira forma dessa reviravolta consiste em utilizar, para caracterizar o estatuto de Édipo, um vocabulário cujos valores se invertem sistematicamente, passando do ativo ao passivo. Édipo é apresentado como um caçador que rastreia, persegue, desentoca a fera⁴⁵ que erra na montanha, que correndo foge precipitadamente⁴⁶, isolando-se dos homens⁴⁷. Mas, nessa caçada, o caçador se torna finalmente a caça: caçado pela terrível imprecação de seus pais⁴⁸, Édipo erra e muge como uma fera⁴⁹, antes de furar seus olhos e de fugir para as montanhas selvagens do Citéron⁵⁰. Édipo faz uma pesquisa, ao mesmo tempo judiciária e científica, que o emprego do verbo *zētēin*⁵¹ sublinha. Mas o pesquisador é também o objeto da pesquisa, o *zētōn* é também o *zētōmenon*⁵², como o examinador, o interrogador⁵³ é também a resposta à questão⁵⁴. Édipo é o descobridor⁵⁵ e o objeto da descoberta⁵⁶,

42. *Supplicantes*, 226.43. *Édipo em Colono*, 287.44. *Oedipus at Thebes*. *Sophocles: Tragic Hero and his Time*, 1957. 2. ed., 1966, p. 138.45. *Édipo-Rei*, 109-110, 221, 354, 475 e ss.46. *Idem*, 409.47. *Idem*, 479.48. *Idem*, 419.49. *Idem*, 1255, 1265.50. *Idem*, 1451. 51. *Idem*, 278, 362, 450, 658-659, 1112.52. Cf. Plutarco, *De curiositate*, 552c e *Édipo-Rei*, 362, 450, 658-659, 1112.53. *Édipo-Rei*, *skēpēni*: 68, 291, 407, 964; *hístōreō*: 1150.54. *Édipo-Rei*, 1180-1181.55. *Idem*, *heureōn*, *heuretēs*: 68, 108, 120, 440, 1050.56. *Idem*, 1026, 1108, 1213.

aquele mesmo que é descoberto⁵⁷. Ele é o médico que emprega, para falar do mal de que sofre a cidade, um vocabulário, mas também o doente⁵⁸ e a doença⁵⁹.

Uma outra forma de reviravolta é a seguinte: os termos que qualificam Édipo, no alto de sua glória, vão se destacando dele pouco a pouco, para se fixar sobre personagens divinas; a grandeza de Édipo se anula aos poucos e na medida em que a dos deuses se afirma mais claramente, em contraste com a sua. No verso 14, o sacerdote de Zeus, nas suas primeiras palavras, dirige-se a Édipo como soberano: *Kratýtōn*; em 903, o coro implora a Zeus como soberano: *θ Kratýtōn*. Em 48, os tebanos chamam Édipo salvador: *sōtēr*; em 150, Apolo é invocado como salvador, para fazer cessar (*pauséōs*) o mal, como Édipo outrora fizera "cessar" a Esfinge⁶⁰. Em 237, Édipo dá ordens enquanto é senhor do poder e do trono (*ἐν κρήτῃ τε καὶ θρόνῳ* v. 237); em 201, o coro implora a Zeus "senhor do poder do raio" (*ἀστραπαῖν κρήτῃ νέμων*, v. 201). Em 441, Édipo lembra a proeza que o fez grande (*μέγας*); em 871, o coro lembra que nas leis celestes reside um deus grande (*μέγας*), que não envelhece. O domínio (*arkhē*) que Édipo se orgulha de exercer⁶¹, o coro o reconhece para sempre imortal nas mãos de Zeus⁶². Os socorros (*nikē*) que o sacerdote, em 42, pede a Édipo, o coro implora a Atena, em 189, que os conceda. No primeiro verso da tragédia, Édipo se dirige aos suplicantes como um pai fala a seus filhos; mas em 202, para destruir a pestilência da cidade, é a Zeus que o coro confere seu título de pai: *θ Ζεῦ πάτερ*.

Até o nome de Édipo se presta a esses efeitos de reviravolta. Amígno, ele carrega em si o mesmo caráter enigmático que marca toda a tragédia. Édipo é o homem de pé inch: lo (*oídos*), enfermidade que lembra a criança maldita, rejeitada por seus pais, exposta para morrer na natureza selvagem. Mas Édipo é também o homem que sabe (*oída*) o enigma de pé, que consegue decifrar sem dificuldade⁶³, o "oráculo" da sinistra profetisa, da Esfinge de canto obscuro⁶⁴. E esse saber põe no trono de Tebas o herói estrangeiro, entroniza-o no lugar dos reis legítimos. O duplo sentido de *Oidipous* encontra-se no interior do próprio nome, na oposição entre as duas primeiras sílabas e a terceira. *Oída*: eu sei, uma das palavras dominantes na boca de Édipo triunfan-

57. *Idem*, 1397: *heuréōkonai*.58. *Idem*, 674.59. *Idem*, 1293, 1387-1388, 1396.60. *Idem*, 397.61. *Édipo-Rei*.62. *Idem*, 905.63. *Escrito a Eurípides, Fenícias*, 45.64. *Édipo-Rei*, 1200.65. *Idem*, 130, 191 e ss.; *Fenícias*, 1505-1506.

te, de Édipo tirano⁶⁶. *Póis*: o pé — marca a postura desde o nascimento àquele cujo destino é terminar como começou, um excluído, semelhante a um animal selvagem que seu pé faz fugir⁶⁷, que seu pé isola dos homens, na esperança de escapar dos oráculos⁶⁸, perseguido pela maldição de pé terrível⁶⁹ por ter transgredido as leis sagradas de pé elevado⁷⁰, e incapaz de agora em diante de tirar o pé de suas rodas em que se precipitou, elevando-se ao alto do poder⁷¹. Toda a tragédia de Édipo está, portanto, como que contida no jogo ao qual o enigma de seu nome se presta. Ao muito sábio senhor de Tebas, que a Boa Sorte protege, parece opor-se em tudo a criança maldita, o *Pé incluído* lançado fora de sua pátria. Mas para que Édipo saiba realmente quem ele é, é preciso que a primeira das duas personagens que ele de início assumiu, se inverta até vir a coincidir com a segunda.

O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da Esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo *dípiou*, *trípous*, *trípous*? Para *Oídipous*, o mistério é apenas aparente; trata-se dele, é claro, trata-se do homem. Mas esta resposta só é um saber na aparência; ela mascara o verdadeiro problema: o que é então o homem? O que é Édipo? A pseudo-resposta de Édipo abre-lhe todas as grandes portas de Tebas. Mas, instalando-o na chefia do Estado, ela realiza, dissimulando-a, sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso. Penetrar seu próprio mistério, é para Édipo reconhecer no estrangeiro que reina em Tebas, a criança do país outrora rejeitada. Essa identificação, em lugar de integrar definitivamente Édipo à pátria que é a sua, de fixá-lo no trono, que ele ocupa, a partir de então, não como um tirano estrangeiro, mas como o filho legítimo do rei, faz dele um monstro que é preciso expulsar para sempre da cidade, retirar do mundo humano.

Venerado como um deus, incontestemente senhor de justiça, tendo nas mãos a salvação de toda cidade, colocado acima dos outros homens, tal é a personagem de Édipo, o Sábio, que, no fim do drama, se inverte, para projetar-se numa figura contrária: no último degrau da decadência aparece Édipo — Pé inchado, abominável poluição, concentrando

66. *Édipo-Rei*, 58-59, 84, 105, 397; cf. também 43.

67. *Idem*, 468.

68. *Idem*, 479 e ss.

69. *Idem*, 418.

70. *Idem*, 866.

71. *Idem*, 878. Cf. Knox, *op. cit.*, pp. 182-184. N. sua chegada, o mensageiro de Corinto pergunta: Sabeis onde está Édipo? Como observa Knox, os três versos 924-926 terminam com o nome Édipo e com o advérbio interrogativo, *hípou*, o que dá: *μᾶθονι ὅπου* — ὅπου. "These violent puns, écrit Knox, suggesting a fantastic conjugation of a verb 'to know where' formed from the name of the hero who, as Tiresias told him, does not know where he is (413-414) this is the ironic letter of the gods whom Oedipus' excludes in his search for the truth".

sobre si toda a poluição do mundo. O rei divino, purificador e salvador de seu povo, encontra o criminoso impuro que é preciso expulsar como um *pharmakós*, um bode expiatório, para que a cidade, de novo pura, seja salva.

É, com efeito, seguindo o eixo, no qual o rei divino ocupa o pico e o *pharmakós* a base, que se opera a série de reviravoltas que afetam a personagem de Édipo e fazem do herói o "paradigma" do homem amíguo, do homem trágico.

O aspecto quase divino da majestosa figura que avança para a entrada de seu palácio, no começo da tragédia, não escapou aos comentaristas. Já o antigo escoliasta o observava, no seu comentário ao verso 16, que os suplicantes vêm aos altares da casa real como aos altares de um deus. A expressão que o sacerdote de Zeus usa: "Tu nos vês reunidos perto de teus altares" aparece ainda mais carregada de sentido já que Édipo pergunta: "Por que estais ajoelhados numa atitude de ritual de súplica a mim com ramos coroados de fitas?" Essa veneração em relação a um homem que se coloca mais alto que o homem, porque salvou a cidade "com a ajuda de um deus"⁷², que se revelou, por um favor sobrenatural, a *Týkhrē*, a Boa Sorte da cidade⁷³, não enfraquece do começo ao fim da peça mesmo depois que foi revelada a dupla poluição de Édipo, o coro não celebra menos, como seu salvador, aquele que ele chama "meu rei" e que se postou como uma torre contra a morte⁷⁴. No momento em que ele evoca os crimes expiáveis do infeliz, o coro conclui: "E, todavia, para dizer a verdade, graças a ti pude respirar e repousar"⁷⁵.

Mas é no momento crucial do drama, quando a sorte de Édipo repousa sobre o fio da navalha, que a polaridade entre o estatuto de semideus e o de bode expiatório se revela mais claramente. Qual é então a situação? Sabe-se já que Édipo talvez seja o assassino de Laio; a simetria dos oráculos pronunciados de uma parte a Édipo, de outra a Laio e Jocasta, torna mais opressiva ainda a angústia que aperta o coração dos protagonistas e dos notáveis tebanos. O mensageiro de Corinto chega nesse instante: ele anuncia que Édipo não é o filho daqueles que ele crê seus pais; é uma criança achada; ele mesmo a recolheu das mãos de um pastor no Citéron. Jocasta, para quem tudo está claro a partir de então, implora a Édipo para não levar a pesquisa adiante. Édipo recusa. A rainha dirige-lhe, então, esta última advertência: "Infeliz, possas tu jamais saber quem tu és!" Mas desta vez ainda o tirano de Tebas se engana sobre o sentido de quem é Édipo. Ele crê que a rainha

72. *Édipo-Rei*, 38.

73. *Idem*, 52.

74. *Idem*, 1951.

75. *Idem*, 1207.

teme que seja divulgada a baixa origem da "criança achada" e que seu casamento se revele uma aliança inferior com alguém que não vale quase nada, um escravo, filho de escravo de terceira geração⁷⁶. É precisamente nesse momento que Édipo se recupera. Na sua alma abatida, a notícia do mensageiro faz nascer uma louca esperança, partilhada pelo coro que a exprime alegremente no seu canto. Édipo se proclama filho da *Tykhé*, da Boa Sorte, que invertendo sua situação no decorrer dos anos, de "pequeno" que era, o fez "grande"⁷⁷, isto é, transformou a criança achada e disforme no sábio soberano de Tebas. Ironia das palavras: Édipo não é o filho da *Tykhé*; como o predisse Tirésias⁷⁸, ele é sua vítima; e a "reviravolta" se produz em sentido inverso reconduzindo o grande Édipo ao que existe de menor, do igual ao deus a um igual ao nada.

No entanto compreende-se a ilusão de Édipo e do coro. A criança exposta pode ser um rebotalho do qual se quer ver-se livre, monstro disforme ou vil escravo. Mas ela pode ser também um herói de destino excepcional. Salvo da morte, vencedor da prova que lhe é imposta desde o nascimento, o excluído revela-se um eleito, investido e poderes sobrenaturais⁷⁹. Voltando triunfante à pátria que o expulsou, ele viverá não mais como um cidadão comum, mas como senhor absoluto, reinando sobre seus súditos, como um deus no meio dos homens. É por isso que o tema da exposição figura em quase todas as lendas gregas de heróis. Se, portanto, Édipo foi rejeitado no seu nascimento, cortado de sua linhagem humana, é, sem dúvida, como imagina o coro, porque ele é o filho de um deus, das ninfas do Cítéron, de Pã ou de Apolo, de Hermes ou de Dioniso⁸⁰.

Esta imagem mítica do herói exposto e salvo, rejeitado e que volta como vencedor, se prolonga até o século V, sob uma forma transposta, em uma certa representação do *tyrannos*. Como o herói, o tirano acede à realeza por uma via indireta, fora da descendência legítima; como aquele, ele se qualifica para o poder por seus atos, suas proezas. Ele reina não pela virtude de seu sangue, mas por suas próprias virtudes; ele é o filho de suas obras ao mesmo tempo em que da Boa Sorte. O poder supremo, que soube conquistar fora das normas comuns, colocou-o para o bem e para o mal, acima dos outros homens, acima das leis⁸¹. Segundo a justa observação de B. Knox, a comparação da tira-

76. *Édipo-Rei*, 1065.77. *μικρόν και μέγαν*, *idem*, 1083.78. *Idem*, 442.79. Cf. Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, 1944, onde este tema é largamente desenvolvido e onde está bem marcado seu lugar no mito de Édipo.80. *Édipo-Rei*, 1086-1109.81. E também as leis matrimoniais reconhecidas como norma pela cidade. No "Marriages de Tyrans": *Homage to Lucien Febvre*, 1954, pp. 41-53. L. Gernet tem-

nia com o poder dos deuses (esses deuses que se definem aos olhos dos gregos como "os mais fortes", "os mais poderosos") é um lugar comum da literatura dos séculos V e VI. Eurípides⁸² e Platão⁸³ se encontram para falar da *τυραννίς* *ισόθεος*, da tirania igual ao deus, enquanto tem poder absoluto de fazer tudo que quer, de tudo se permitir⁸⁴.

A outra face de Édipo, complementar e oposta (seu aspecto de bode expiatório) não foi tão claramente destacada pelos comentaristas. Viu-se bem que Édipo, ao termo da tragédia, é expulso de Tebas, como se expulsa o *homo piacularis* a fim de "afastar a poluição", *τὸ ὄργος ἐλατύνει*⁸⁵. Mas foi Louis Gernet quem soube estabelecer de forma precisa a relação do tema trágico com o ritual ateniense do *pharmakós*⁸⁶.

Tebas sofre de um *loimós* que se manifesta, segundo o esquema tradicional, por um esgotamento das fontes da fecundidade: a terra, os rebanhos, as mulheres não geram mais, enquanto uma peste dizima os vivos. Esterilidade, doença, morte, são sentidas como uma mesma força de poluição, um *miasma* que desregula todo o curso normal da vida. Trata-se, portanto, de descobrir o criminoso que é a poluição da cidade, seu *ágos*, a fim de expulsar o mal através dele. Sabe-se que foi o que aconteceu em Atenas, no século VII, para expiar o assassinato ímpio de Cílon, quando se expulsaram os Alcmeônidas, declarados ímpios e sacrílegos, *ἐνοργεῖς καὶ ἀλιτήριοι*⁸⁷.

Mas existe também em Atenas, como nas outras cidades gregas um rito anual que visa a expulsar periodicamente a poluição acumulada no decorrer do ano. "É costume em Atenas, relata Heládio de Bizâncio, fazer desfilar em procissão dois *pharmakoi* em vista da purificação, um para os homens, o outro para as mulheres..."⁸⁸ Segundo a lenda, o rito encontraria sua origem no assassinato ímpio cometido pelos atenienses na pessoa de Androgeu, o Cretense; para expulsar o *loimós* desencadeado pelo crime, instituiu-se o costume de uma purificação constante pelos *pharmakoi*. A cerimônia tinha lugar no primeiro dia da

brando que o prestígio do tirano procede do passado em muitos aspectos e que sua desmedida tem modelos na lenda, observa que "para Periandro foi reediado o tema mítico do incesto com a mãe". Esta mãe se chama Kratcia, que quer dizer soberania.

82. *As Troianas*, 1169.83. *A República*, 568b.84. Cf. Platão, *A República*, 360bd.85. Sobre Édipo *ágos*, cf. 1426; e ib. 1121, 656, 921, com os comentários de Kamerbeek, *op. cit.*, sobre essas passagens.86. Num curso ministrado na École Pratique des Hautes Études e que não foi publicado, ver agora J. P. Guépin, *The Tragic Paradox*, Amsterdam, 1968, pp. 89 e ss. - Marie Delcourt, *op. cit.*, pp. 30-37, sublinhou as relações entre o rito da exposição e o do bode expiatório.

87. Heródoto, 5, 70-71; Tucídides, I, 126-127.

88. Fócio, *Bibliotheca*, p. 534 (Bekker); cf. Hesíquio, s. v., *φαρμακαιοί*.

festa das Targélias, no dia 6 do mês *Thargelión*⁸⁹. Os dois *pharmakoi* usando colares de figos secos (pretos ou brancos segundo o sexo que representavam) desfilavam através de toda a cidade. Batia-se no sexo deles com cebolas albarrãs, figos e outras plantas selvagens⁹⁰, depois eles eram expulsos. Talvez, ao menos na origem, eles fossem condenados à morte por lapidação, seus cadáveres queimados, suas cinzas dispersas⁹¹. Como eram escolhidos os *pharmakoi*? Tudo leva a pensar que eram recrutados na ralé da população, entre os *kakórgoi*, malfetores condenáveis, que sua maldade, sua feiúra física, sua baixa condição, suas ocupações vis e repugnantes, designavam como seres inferiores, degradados, *phaiíloi*, o rebotalho da sociedade. Aristóteles, nas *Rãs*, opõe aos cidadãos bem nascidos, sábios, justos, bonifonosos que são como a boa moeda da cidade, as más peças de cobre estrangeiros, ruiivos, malfetores nascidos de malfetores, últimos a chegar, que a cidade não teria aceito facilmente ao acaso mesmo como *pharmakoi*⁹². Tzetzes, citando fragmentos do poeta Hipónax, observa que, quando um *loimós* se abatia sobre a cidade, escolhia-se o mais vil de todos (*amorphóteron*) como *katharmós* e *pharmakós* da cidade doente⁹³. Em Léucade, escolhia-se para purificação um condenado à morte. Em Marselha, um pobre diabo se oferecia para a salvação de todos. Ele aí vivia um ano, às custas do público. Decorrido um ano, faziam-no desfilar ao redor da cidade sob execrações solenes, para que caíssem sobre ele todas as faltas da comunidade⁹⁴. Também a imagem do *pharmakós* vem naturalmente ao espírito de Lísias, quando quer denunciar aos juízes a repugnante vilania de uma personagem como Andócides, ímpio, sacrílego, delator e traidor, expulso de cidade em cidade, como marcado, nas suas desgraças, pelo dedo de deus. Condenar Andócides, "é purificar a cidade, libertá-la da poluição, expulsar o *pharmakós*"⁹⁵.

89. O dia 6 de *Thargelión*, dia do nascimento de Sócrates, é, diz-nos Plutarco, Laércio (2, 44), aquele em que os atenienses "purificam a cidade".

90. Fócio, *op. cit.*; Hesíquio, s. v. κροδίτης νόμος; Tzetzes, *Chiliades*, V, 729; Hipónax, tr. 4 e 5, Bergk.

91. Exército a Aristóteles, *Rãs*, 730; Cavaleiros, 1133; Suda, s. v. φαρμακοῦς; Harpocratio, citando Istro, s. v. φαρμακός; Tzetzes, *Chiliades*, V, 736.

92. Aristóteles, *Av. Rãs*, 730-734.

93. Tzetzes, *op. cit.*; o escoliasta de Aristóteles, *C. valéiros*, 1133, escreve que os atenienses mantinham, para servir-lhes de *pharmakoi*, pessoas no mais alto grau de vício e de baixíssima origem e malfetores; o escoliasta das *Rãs*, 703, que eles sacrificavam, para afastar a fome, τούς φαύλους καὶ παρὰ τῆς φύσεως ἐπιβουλομένους, seres degradados e desgraçados (literalmente: aqueles que foram maltratados pela natureza); cf. M. Defcourt, *op. cit.*, p. 31, n. 2.

94. Léucade: Estrabão, 10, 9, p. 452; Fócio, s. v. Λευκάδες. — Massilia: Petronius in Servius, *ad. En.*, 3, 57; Lacêncio Plácido, *Comment. Sat. Theb.*, 10, 793.

95. *Contra Andócides* 108, 4: "τὴν πόλιν καθάρειν καὶ ἀποδιοπομπεύσει καὶ φαρμακὸν ἀποπέμψει...". Lísias emprega um vocabulário religioso. Sobre ἀποδιομπεύειν, ἀποδιοπομπεύεισθαι, ἀποπέμπειν e os ritos de expulsão, os poetas —

As Targélias atenienses comportavam uma segunda parte. À expulsão do *pharmakós*, elas associavam um outro ritual que se desenrolava no dia 7 do mês, dia dedicado a Apolo. Consagravam-se à divindade as primícias dos frutos da terra sob forma de *thárgelos*, de uma bolacha e de um pote cheio de sementes de todas as espécies⁹⁶. Mas o elemento central da festa era o ato de carregar a *eiresiónē*, ramo de oliveira ou de loureiro amarrado com fita de lã, acompanhado de frutas, de doces, de pequenos frascos de óleo e de vinho⁹⁷. Meninos passavam pela cidade com essas "árvores de maio". Algumas deles depositavam na entrada do templo de Apolo, outras, penduravam nas portas das casas particulares, πρὸς ἀποροπὴν λιμοῦ, para afastar a fome⁹⁸. A *eiresiónē* na Ática, em Samos, Delos e Rodas, a *kapō* em Tebas, têm valor de renascimento primaveril. Acompanhada de cantos e de uma coleta de presentes, sua precissão consagra o fim da velha estação e inaugura o novo ano sob o signo do dom, da abundância e da saúde⁹⁹. Essa necessidade para o grupo social de revigorar as forças de

cf. Eustácio, *ad. Odys.*, 22, 481. No *E. R.*, em 696, o Conifeu, após a querela que opôs Creonte a Édipo, deseja que este último continue sendo "o feliz guia" da cidade, εὐπόλιτος. Sobre esse ponto ainda, a reviravolta será completa: o condutor será reconduzido, o *εὐπόλιτος* será o objeto dos *pompaiá*, da *ἀπόπεμψή*.

96. Plutarco, *Quaest. Conv.* 717d; Hesíquio, s. v. Θαργυήλια; *excol. Aristóteles*, *Pluto*, 1055 e *Cavaleiros*, 729; Ateneu, 114a; Eustácio, *ad. Il.*, 9, 530.

97. Sobre a *eiresiónē*, cf. Eustácio, *ad. Il.*, 1283, 7; *excol. Aristóteles*, *Pluto*, 1055, *Et. Magnani*, s. v. Εἰρεσιώνη; Hesíquio, s. v. Κορυθαλίαι; Suda, s. v. Διεσκόνητον; Plutarco, *Vida de Teves*, 22.

98. *Excol. Aristóteles*, *Pluto*, 1055; *Esc. Aristóteles*, *Cavaleiros*, 728: οἱ μὲν γὰρ φασὶν ὅτι λιμοῦ, οἱ δὲ ὅτι καὶ λοιμοῦ. Eustácio, *ad. Il.*, 1283, 7: ἀποροπὴν λιμοῦ.

No calendário religioso, a *eiresiónē* intervem ainda no mês *Pyanepiōn*, por ocasião da festa das Ocolónias. O mês *Pyanepiōn* marca o fim do verão, como o mês *Thargelión* (ou o mês imediatamente precedente *Mouniéliōn*) marca sua abertura. A oferenda ritual do *pyaniōn* (Ateneu, 648b) no dia 7 do mês do outono responde à oferenda do *thárgelos*, no dia 7 do mês da primavera: nos dois casos, trata-se de uma *pompaiá*, de um mingau de todas as sementes dos frutos da terra. Da mesma forma, no mito, a precissão primaveril da *eiresiónē* corresponde à partida de Teves (Plutarco, *Vida de Teves*, 18, 1 e 2) sua precissão outonal ao retorno do mesmo herói. (*idem*, 22, 5-7). Cf. Le Deunier, *Attische Feste*, Berlin, 1932, pp. 198-201 e 224-6; H. Jeanninire, *Contes et Courtes*, 1939, pp. 312-3 e 347 e ss.; J. e L. Robert, *Revue des études grecques*, 62, 1942, Bulletin épigraphique, n. 45, p. 106.

99. Talismã de fertilidade, a *eiresiónē* é chamada, às vezes, como o *thárgelos*, εὐεργία, úrgia, prosperidade e saúde. O escoliasta de Aristóteles, *Cavaleiros*, 728, observa que as estações, αἱ ὄροι, estão "presas aos ramos". Platão, *Bimiquete*, 188a, escreve que quando as estações comportam na sua disposição (relações do seco e do úmido, do quente e do frio) justa medida, elas trazem aos homens, aos animais, às plantas, *euerétia* e *hygiéia*; ao contrário, há *hybris*, nas suas relações mútuas, surgem os *loimoi*, numerosas doenças, que atingem também os animais e as plantas. O *loimós* manifesta um desregramento das estações, bastante próximo do desregramento das condutas humanas, para que o segundo possa acarretar também o primeiro; o rito do *pharmakós* realiza a expulsão da desordem humana — a *eiresiónē* simboliza o retorno da boa ordem das estações. Nos dois casos, é a *anomía* que é afastada.

fecundidade das quais depende sua vida, deixando-se daquelas que murcharam no decorrer do ano, aparece claramente no rito *aieniense*. A *eiresiōnē* permanece pendurada nas portas das casas, onde ela murcha e seca até o dia das Targélias onde a substitui aquela que o ano novo fez verdejar¹⁰⁰.

Mas o renascimento que a *eiresiōnē* simboliza só pode se produzir se toda a poluição do grupo foi expulsa, se a terra e os homens se tornaram puros. Como lembra Plutarco¹⁰¹, as primícias de todos os tipos que enfeitam a *eiresiōnē* comemoram o fim da *aphoríā*, a esterilidade que se abateu sobre o solo da Ática em punição ao assassinato de Androgeu, esse assassinato que a expulsão do *pharmakós* deve precisamente expiar. O papel maior da *eiresiōnē* nas Targélias explica a glosa de Hesíquio Θόγγηλος: ἡ ἱκετηρία, pois, na sua forma e sua função, a *eiresiōnē* não é nada mais que um ramo de suplicante¹⁰².

São precisamente essas *hiketeríai*, esses ramos de suplicantes, coroados de lã, que, na abertura do drama de Sófocles, os representantes da juventude tebana, agrupados por idade, crianças e jovens levam em procissão até as portas do palácio real e depositam diante do altar de Apolo, para conjurar o *lotmós* que esmaga a cidade. Uma outra indicação permite definir mais precisamente o cenário ritual que a primeira cena da tragédia evoca. Duas vezes¹⁰³, lembra-se que a cidade ressoa com "peãs misturados às lágrimas e aos gemidos". O neã é normalmente um canto alegre de vitória e de ação de graça. O ðe-se ao treno, canto de luto, melodia de pranto. Mas, subentendendo por um *colliasta da Iliada* que há um outro tipo de peã, aquele que se canta a "fazer cessar os males e para que eles não ocorram"¹⁰⁴. Esse peã c. artico, do qual os pitagóricos especialmente mantiveram a lembrança, aparece

100. Aristóteles, *Cavaleiros*, 728 e o escolho; *Plutarco*, 1054: "A menor faísca a faria arder como uma velha *eiresiōnē*", *Κεχροα*, 399. Aproximaremos o ressecamento do ramo primaveril ao ressecamento da terra e dos homens, em caso de *liniós* (o *liniós*, a fome é frequentemente associada ao *aikhiós*, a seca). Hipónax, maltratando seu inimigo Búpalo, esse *ágros* cuja expulsão deseja, quereria vê-lo ξηρός λιμός, seco de fome, exposto em procissão como um *pharmakós* e como ele chicoteado sete vezes sobre as partes genitais.

101. Plutarco, *Vida de Teveto*, 22, 6-7. Cf. 18, 1: após o assassinato de Androgeu "a divindade atenuava o país atingindo-o com esterilidade e doenças, e secando os rios".

102. Hesíquio, s. v. Θόγγηλαι: "... καὶ τὴν ἱκετηρίαν ἐκόλουον Θόγγηλαι"; cf. também Plutarco, *Vida de Teveto*, 22, 6 e 18, 1; Eustácio, *ad. Il.*, 1283, 6.

103. *Édipo-Rei*, 5 e 186.

104. *Scholi. Virg. ad Iliad.*, 10, 391: "Peã: aquela que se canta para fazer cessar os males e para que eles não ocorram. A música primária não se relacionava apenas com os banquetes e com a dança, mas também com os trenos. Ela tinha por objeto ainda na época dos Pitagóricos que a chamavam purificação (κόσμησις)". Cf. também: Ésquilo, *Agam.*, 645; *Córofas*, 150-151, *Sere*, 868 e 915 e ss. Cf. L. Delatte, "Noh. sur un fragment de Stésichore", *L'Antiquité classique*, 7, fasc. I, 1938, pp. 23-29; Severyns, *Recherches sur la chthonomachie de Proclus*, I, t. 2, 1938, p. 125 e ss.

igualmente bem, segundo o escoliasta, como um treno. É o peã misturado de soluções de que fala a tragédia. Esse canto purificador é praticado num momento muito preciso do calendário religioso, nessa virada do ano que a estação da primavera representa quando, na entrada do verão, se abre o período dos empreendimentos humanos: colheitas, navegação, guerra¹⁰⁵. Situadas em maio, antes do começo das colheitas, as Targélias pertencem a esse complexo de festas primaveris.

Esses detalhes deviam ainda mais facilmente impor aos espectadores da tragédia a aproximação com o ritual ateniense, uma vez que Édipo é apresentado de maneira explícita, como o *ágros*, a poluição que é preciso expulsar¹⁰⁶. Nas suas primeiras palavras, ele se define, sem o querer, em termos que evocam a personagem do bode expiatório: "Eu sei bem, diz ele aos suplicantes, que vós sofreis, todos; e sofrendo assim, não há ninguém que sofra mais do que eu. Pois vossa dor atinge cada um de vós, enquanto é um só, e ninguém mais, mas minha pessoa (*psýkhiē*) geme ao mesmo tempo pela cidade, por mim e por ti"¹⁰⁷. Um pouco mais longe: "Eu carrego a desgraça de todos esses homens mais do que se ela fosse a minha"¹⁰⁸. Édipo engana-se: esse mal, ao qual Creonte dá logo seu verdadeiro nome, chamando-o *miasma*¹⁰⁹, é precisamente o seu. Mas, enganando-se, ele diz, sem saber, a verdade: por que é ele mesmo, enquanto *miasma*, o *ágros* da cidade, Édipo carrega efetivamente o peso de toda desgraça que esmaga seus concidadãos.

Rei divino-pharmakós: tais são, portanto, as duas faces de Édipo, que lhe conferem seu aspecto de enigma, reunindo nele, como numa fórmula de duplo sentido, duas figuras que são o inverso uma da outra. A essa inversão na natureza de Édipo, Sófocles empresta um alcance geral: o herói é o modelo da condição humana. Mas, a polaridade entre o rei e o bode expiatório (polaridade que a tragédia situa no próprio seio da personagem edípiana) Sófocles não teve de inventá-la. Estava inscrita na prática religiosa e no pensamento social dos gregos. O poeta apenas lhe emprestou uma significação nova, fazendo dela o símbolo

105. L. Delatte, *op. cit.*, *Estesífrona*, Fr. 37, Bergk = 14 Diehl; Iâmblico, *V. P.*, 110.

Deubner; Aristóxeno de Tarento, tr. 117 Wehrli: "Aos habitantes de Locros e de Régio que consultaram o oráculo para saber o meio de curar a loucura de suas mulheres, o deus respondeu que era preciso cantar peãs na primavera durante sessenta dias". Sobre o valor da primavera, que é menos uma estação, como as outras do que um corte do tempo, marcando ao mesmo tempo o renascimento dos produtos do solo e o esgotamento das reservas humanas nesse momento crítico de "soldagem" de um ano agrícola a outro, cf. Alcmeã, tr. 56 D = 137 Ed.; As estações (Zeus), as fez três, verão, inverno, outono e terceira, e uma quarta a primavera, quando tudo floresce e brota, mas não se pode comer até a saciedade"...

106. *Édipo-Rei*, 1426; cf. *supra*, n. 85, p. 87.

107. *Idem*, 59-64.

108. *Idem*, 93-93

109. *Idem*, 97.

lo do homem e de sua ambigüidade fundamental. Se Sófocles escolhe o par *týrannos* e *pharmakós*, para ilustrar isso que nós chamamos o tema da reviravolta, é porque na sua oposição essas duas personagens aparecem simétricas e, em certos aspectos, permutáveis. Um e outro se apresentam como indivíduos responsáveis pela saúde coletiva do grupo. Em Homero e Hesíodo, é da pessoa do rei, descendente de Zeus, que depende a fecundidade da terra, dos rebanhos, das mulheres. Se ele se mostra, em sua justiça de soberano, *imýmōn*, irrepresentável, tudo prospera na cidade¹¹⁰; se ele enlouquece, é *toúta a cidade* que paga pelo erro de *um só*. O Cronida faz cair sobre todos a desgraça, *linós* e *loimós*, fome e peste, tudo junto: os homens morrem, as mulheres param de gerar, a terra fica estéril, os rebanhos não se reproduzem mais¹¹¹. Também a solução normal, quando se abate sobre um povo uma catástrofe divina, é sacrificar o rei. Se ele é o senhor da fecundidade e se ela se esgota é que sua potência de soberano, de uma certa forma, se inverteu; sua justiça se fez crime, sua virtude poluição, o melhor (*áristos*) tornou-se o pior (*kákistos*). As lendas de Licurgo, de Atamante, de Ênocio comportam assim para a expulsar o *loimós*, a lapidação do rei, sua exposição à morte ritual, ou, não sendo isso possível, o sacrifício de seu filho. Mas acontece também que se delegue a um membro da comunidade o cuidado de assumir esse papel de rei indigno, de soberano ao avesso. O rei passa sua carga para um indivíduo que é como sua imagem invertida para tudo aquilo que sua personagem pode comportar de negativo. Tal é o *pharmakós*: réplica do rei, mas ao inverso, semelhante a esses soberanos de carnaval que são coroados no tempo de uma festa, quando a ordem é posta abaixo, as hierarquias sociais são invertidas: as proibições sexuais são suspensas, o roubo torna-se lícito, os escravos tomam o lugar dos senhores, as mulheres trocam suas roupas com os homens; — então, o trono deve ser ocupado pelo mais vil, mais feio, mais ridículo, mais criminoso. Mas, terminada a festa, o anti-rei é expulso ou condenado à morte, carregando consigo toda a desordem que ao mesmo tempo encarna e da qual ele purifica a comunidade.

✱

Na Atenas clássica, o rito das Targéias deixa ainda transparecer, na personagem do *pharmakós*, certos traços que evocam a figura do soberano, senhor da fecundidade¹¹². A horrível personagem que deve encarnar a poluição é mantida às custas do Estado, alimentada — ele especialmente puros: frutas, queijo, bolacha consagrada *ἀγία ἄρτι*,

110. Homero, *Od.*, 19, 109 e ss.; Hesíodo, *Trabalhos*, 225 e ss.

111. Hesíodo, *Trabalhos*, 238 e ss.

112. Sobre o duplo aspecto do *pharmakós*, cf. R. L. Farnell, *Cults of the Greek States*, 1907, 4, pp. 280-281.

113. Suda, S. V. φαρμακός; Hipónax, Fr 7 (Bergk); Sérvio, *ad. Aen.*, 3, 57; Lactância Plácido, *Comment. Stat. Theb.* 10, 793; "[...] publicis sumptibus alebatur purtoribus cibis..."

se durante a proissão ela é enfeitada, como a *eiresiónē*, de colares de figos e de ramos, batida nas partes sexuais com cebolas alibrãs, é porque possui uma virtude benéfica de fertilidade. Sua poluição é uma qualificação religiosa que pode ser utilizada num sentido benéfico. Como o de Édipo, seu *ágos* faz dela um *katharmós*, um *katháristos*, um purificador. No mais, a ambigüidade da personagem se marca até nas narrações etiológicas que pretendem explicar a fundação do rito. À versão de Heládio de Bizâncio, que citamos, se opõe a de Diógenes Laércio e a de Ateneu¹¹⁴; no tempo em que Epimênides purificava Atenas do *loimós* causado pelo assassinato de Cílon, dois jovens, dos quais um se chamava Cratino, tinham se oferecido voluntariamente para purificar a terra que os havia alimentado. Esses dois jovens se apresentaram, não como rebotalhos da sociedade, mas como a flor da juventude ateniense. Segundo Tzetzes, nós vimos, escolhi-se como *pharmakós* um ser particularmente feio, ἀπορφόρετος; segundo Ateneu, Cratino era, ao contrário, μετόκτων εὐμορφον um belo adolescente.

A simetria do *pharmakós* e do rei legendário, o primeiro assumindo por baixo um papel análogo aquele que desempenha o segundo por cima, talvez esclareça uma instituição como o ostracismo, do qual J. Carcopino sublinhou o caráter, em muitos aspectos, estranho¹¹⁵. No quadro da cidade grega, sabe-se, não há mais lugar para a personagem do rei, senhor da fecundidade. Quando o ostracismo ateniense é instituído, no fim do século VI, é a figura do tirano que herdou, transpondo-os, alguns dos valores religiosos próprios do antigo soberano. O ostracismo visa, em princípio, a afastar um cidadão que, tendo subido muito alto, ameaça aceder à tirania. Mas, sob esta forma bem positiva, a explicação não poderia dar conta de certos traços arcaicos da instituição. Ela funciona todos os anos, sem dúvida entre a sexta e a oitava pitania, e segundo regras contrárias aos processos ordinários da vida política e do direito. O ostracismo é uma condenação que visa a "afastar da cidade" um cidadão por um exílio temporário de dez anos¹¹⁶. Ela é pronunciada, fora dos tribunais, pela assembleia, sem que tenha havido denúncia pública ou mesmo acusação formulada contra alguém. Uma primeira sessão preparatória decide, pelo ato de levantar a mão, se é o caso de utilizar ou não o processo do ostracismo no ano em curso. Nenhum nome é pronunciado, nenhum debate intervem. Se os votantes se declaram favoráveis a ele, a assembleia se reúne de novo,

114. Diógenes Laércio, I, 110; Ateneu, 602 ed.

115. Carcopino, *L'Ostracisme Athénien*, 1935. Encontrar-se-ão os principais textos comodamente reunidos na obra de A. Calderini, *L'Ostracismo*, Como, 1945. Nós devemos a L. Gernet a idéia da aproximação entre a instituição do ostracismo e o rito do *pharmakós*.

116. μεθ' οστρακισθαι τῆς πόλεως; cf. *Et. Magnum*, s. v. ἔξοστρακισμός; Fócio, s. v. ὀστρακισμός.

em sessão extraordinária, algum tempo mais tarde. Ela tem lugar na Ágora e não como normalmente na Pnyx. Para proceder ao voto propriamente dito, cada participante inscreve sobre um pedaço de cerâmica o nome de sua escolha. Desta vez ainda nenhum debate, nenhum nome é proposto; não há nem acusação nem defesa. Vota-se sem que seja feito apelo a nenhuma ordem de razão, seja política, seja jurídica. Tudo é organizado para dar ao sentimento popular que os gregos chamam *philothos*¹¹⁷ (ao mesmo tempo inveja e desconfiança religiosa em relação àquele que sobe muito alto, que se sai muito bem). Oportunidade de manifestar-se da forma mais espontânea e mais sincera (é preciso ao menos 6.000 votantes), fora de toda regra de direito e de toda justificação racional. O que se reprova: ao ostracizado senão sua superioridade que o eleva acima do comum; e sua grande sorte que ameaça atrair sobre a cidade a punição divina? O medo da tirania se confunde com uma apreensão mais profunda, de ordem religiosa, em relação àquele que coloca todo o grupo em perigo. Como escreve Sólon: "Uma cidade perece por causa de seus homens muito grandes, ἀνδρῶν δ' ἐκ μεγάλων πόλις ἄλλυται"¹¹⁸.

O desenvolvimento que Aristóteles consagra ao ostracismo é, nesse sentido, característico¹¹⁹. Se um ser, diz ele, ultrapassa o nível comum, em virtude e em capacidade política, não se poderia admiti-lo num pé de igualdade com os outros cidadãos: "Um tal ser, com efeito, será naturalmente como um deus entre os homens". Foi por isso, acrescenta Aristóteles, que os Estados democráticos instituíram o ostracismo. Fazendo isso, eles seguiram o exemplo do mito: os argonautas abandonaram Hércules por um motivo análogo. A nau Argo recusou-se a levá-lo, como os outros passageiros, por causa de seu peso excessivo. E Aristóteles conclui que é assim nesse setor como nas artes cênicas: "Um chefe de coro não admitiria entre seus cantores aquele cuja voz ultrapassasse em força e em beleza todo o resto do coro".

Como a cidade poderia admitir no seu seio aquele que, como Édipo, "lançou sua flecha mais longe que um outro" e tornou-se *isóthetos*? Quando ela funda o ostracismo, cria uma instituição cujo papel é simétrico e inverso ao ritual das *Targélias*. Na pessoa do ostracizado, a cidade expulsa o que nela existe de muito elevado e encarna o mal que pode vir do alto. Na pessoa do *pharmakós*, expulsa o que ela comporta de mais vil e que encarna o mal que a ameaça por baixo¹²⁰. Por esta

117. Notar-se-á, no *Édipo-Rei*, a presença do tema do *philothos* em relação àquele que está na direção da cidade, cf. 380 e ss.

118. "É da nuvem que caem a neve e o granizo. O trovão sai do raio resplandecente. É dos homens muito grandes que vem a perda da cidade". Sólon, Fr. 9-10 (Edmonds).

119. *Política*, 3, 1284a3-b13.

120. Numa conferência pronunciada em fevereiro de 1958 no Centro de estudos sociológicos e não publicada, Louis Gernet observava que, entre os dois polos opostos

rejeição dupla e complementar delimita-se a si mesma em relação a um além e a um aquém. Ela toma a medida própria do humano em oposição, de um lado, ao divino e ao heróico, de outro, ao bestial e ao monstruoso.

O que a cidade realiza assim espontaneamente no jogo de suas instituições, Aristóteles exprime de maneira plenamente consciente e refletida na sua teoria política. O homem, escreve ele, é por natureza um animal político; aquele, então, que se encontra por natureza *ápolis* é ou *phátlos*, um ser desprezível, um sub-homem, ou *κρείττων ἢ ἄνθρωπος*, acima da humanidade, mais poderoso que o homem. Um tal homem, continua Aristóteles, é "como um peão isolado num jogo de damas (ἄτε περ ἄζυβς ὠν ὥσπερ ἐν περτοῖς)". E o filósofo volta à mesma idéia um pouco mais tarde, quando observa que aquele que não pode viver em comunidade, "não faz parte da cidade e consequentemente é ou um animal bruto, ou um deus (ἢ θηρίον ἢ θεός)"¹²¹.

E o próprio estatuto de Édipo, no seu aspecto duplo e contraditório, que se acha assim definida acima e abaixo do humano, herói mais poderoso que o homem, igual ao deus e, ao mesmo tempo, animal bruto lançado na solidão selvagem das montanhas.

Mas a observação de Aristóteles vai mais longe. Ela nos permite compreender o papel do patricídio e do incesto na reviravolta que faz coincidir na pessoa de Édipo igual ao deus e igual ao nada. Estes dois crimes constituem, com efeito, um atentado às regras fundamentais de um jogo de damas onde cada peça se situa, em relação às outras, num lugar definido sobre o tabuleiro da cidade¹²². Tornando-se culpado,

o *pharmakós* e do ostracizado, se produziu algumas vezes, no jogo das instituições, como um curto-circuito. Tal foi o caso, por ocasião da última aplicação do ostracismo que Atenas conheceu. Em 417, havia duas personagens de primeiro plano, Nícias e Alcibiades, que, podia-se esperar, fossem designadas pelo voto. Os dois compadres, tendo-se entendido, conseguiram fazer cair o ostracismo sobre um terceiro, Hipérbolo, demagogo de baixa categoria, geralmente odiado e desprezado. Hipérbolo foi então condenado ao ostracismo mas, como fazia observar Louis Gernet, o ostracismo não mais vigorou: aterrorizados por este "erro de manobra", que sublinha ao mesmo tempo a polaridade e a simetria do *pharmakós* e do ostracizado, os atenienses se desgostaram sempre da instituição.

121. *Política*, I, 1253a 2-7. Para definir o ser desprezível, o sub-homem, Aristóteles emprega o mesmo termo *phátlos* do qual o escolasta se serve para caracterizar o *pharmakós*. Sobre a oposição animal bruto-herói ou deus, cf. *Ética a Nicômaco*, 7, 1145 a 15 e ss.: "Quanto ao estado oposto à bestialidade, não se poderia, sem dúvida, fazer melhor do que falar de virtude sobre-humana, heróica e divina, em suma [...] Se é raro encontrar um homem divino [...], a bestialidade não é menos rara entre os homens".

122. Na fórmula de Aristóteles que citamos conforme a tradução usual "como um peão num jogo de damas", não há oposição somente entre *ázyx*, peão desparelhado, e *petal* ou *peffor*, os peões normais de que se servem os jogadores. (Cf. J. Tréheux, "Sur le sens des adjectifs *περτοῖς* et *περτοῖχος*", *Revue de Philologie*, 1958, p. 89). Com efeito, na categoria dos jogos que os gregos designavam pelo verbo *pepeteîn*, existe

Édipo embaralhou as cartas, misturou as posições e os pés: encontra-se, a partir de então, fora do jogo. Por seu parricídio seguido de incesto, ele se instala no lugar ocupado por seu pai; confunde em Jocasta a mãe e a esposa; identifica-se ao mesmo tempo com Laio (como marido de Jocasta) e com seus próprios filhos (dos quais é, ao mesmo tempo, o pai e o irmão), confundindo as três gerações da linhagem. Sófocles sublinha esta igualação, esta identificação daquilo que deve permanecer distinto e separado com uma insistência que, às vezes, chocou os modernos, mas que o intérprete deve plenamente levar em consideração. Ele o faz por um jogo verbal centrado nas palavras *homós e ísos*, semelhante e igual, com seus compostos. Mesmo sem nada conhecer sobre sua verdadeira origem, Édipo se define, na sua relação com Laio, como o que partilha o mesmo feito e tem uma esposa *homospóron*¹²³. Na sua boca, a palavra quer dizer que ele semeia a mesma mulher que Laio semeou antes dele; mas no verso 460, Tíresias retoma o termo para dar-lhe seu verdadeiro valor: anuncia a Édipo que ele se descobrirá ao mesmo tempo como o assassino de seu pai e seu *homósporos*, seu co-semeador¹²⁴. *Homospóros* tem comumente um outro sentido: nascido do mesmo sêmem, membro do mesmo tronco familiar. De fato, Édipo, sem saber, pertence à mesma família de Laio e de Jocasta. A igualação de Édipo a seus filhos se exprime em uma série de imagens brutais: o pai semeou os filhos lá mesmo e ele foi semeado; Jocasta é uma esposa, não-esposa mas mãe, cujo tipo produz, numa dupla colheita, o pai e os filhos; Édipo semeou aquela que engendrou, onde ele mesmo foi semeado, e nesses mesmos campos, nesses campos "iguais", ele obteve seus filhos¹²⁵. Mas é Tíresias que dá a este vocabulário de igualdade todo seu peso trágico, quando se dirige a Édipo nestes termos: "virão os males que te farão igual a ti mesmo, fazendo-te igual a teus filhos"¹²⁶. A identificação de Édipo com seu próprio pai e seus próprios filhos, a assimilação em Jocasta da mãe e da esposa, tornam Édipo igual a ele mesmo, isto é fazem dele

um ao qual eles davam o nome de *pólis*. Segundo Suetônio, "a *pólis* é também um tipo de dado no qual os adversários tomavam pedras, colocados, como nas damas (*pentecostós*), sobre casas delimitadas por linhas entrecruzadas. Não sem espírito, chamavam-se cidades (*pólieis*) as casas assim delimitadas e cães (*kyriés*) os pedras que se opunham uns aos outros." Segundo Pólux "o jogo onde se deslocam muitos pedras é um tabuleiro provido de casas, delimitadas por linhas. Chama-se o tabuleiro *pólis*, os pedras *kyriés*". Cf. J. Taillardat, *Suetônio: Des termes injureux. Des jeux grecs*, Paris, 1957, pp. 154-5. Se Aristóteles, para definir o indivíduo *apólis*, se refere às damas, é porque, no jogo grego, o tabuleiro que delimita as posições e os respectivos movimentos dos pedras é susceptível, como seu nome o indica, de figurar a ordem da *pólis*.

123. *Édipo-Rei*, 260.

124. Cf. *idem*, 1209-1212.

125. Cf. 1256-7; 1485; 1496-8: "καὶ τῶν τῶν τῶν ἐκρίσθη ὅμοιός, ἀντὶ τῶν αὐτῶν ἐξέσθ'".

126. Cf. 425.

um *ágos*, um ser *ápolis*, sem medida comum, sem igualdade com os outros homens e que, crendo-se igual ao deus, se acha finalmente igual ao nada¹²⁷. Pois o tirano *isótheos* não reconhece as regras do jogo que fundam a cidade humana mais que um animal feroz¹²⁸. Entre os deuses, que formam uma só família, o incesto não é proibido; Crono e Zeus atacaram e destronaram seus pais. Como eles o tirano pode crer que tudo lhe é permitido; Platão o chama "parricida"¹²⁹ e o compara com um homem que, em virtude de um anel mágico, teria liberdade de violar impunemente as regras mais sagradas: matar quem quer, unir-se a quem lhe agrada, "livre para tudo fazer como um deus entre os homens"¹³⁰. Os animais selvagens não têm também que respeitar as proibições sobre as quais repousa a sociedade dos homens. Eles não estão como os deuses acima das leis por excesso de poder; eles estão abaixo das leis, por falta de *lógos*¹³¹. Díon Crisóstomo relata a irônica observação de Diógenes a respeito de Édipo: "Édipo lamenta-se por ser, ao mesmo tempo, o pai e o irmão de seus filhos, o marido e o filho de sua esposa; mas disto os galos não se indignam, nem os cães, nem pássaro algum"¹³². Pois, não há para eles nem irmão, nem pai, nem marido,

127. Sobre esta "não igualdade" de Édipo em relação aos outros animais, cujo direito a um estatuto igual alguns, como Tíresias e Creonte reivindicam, diante dele, cf. 61, 408-9, 544, 579 e 581, 630. Ao golpe que lhe dá Laio com seu chicote, Édipo responde também "não igualmente" (810). E o desejo final que Édipo decaído exprime a respeito de seus filhos é que Creonte "não iguale as desgraças delas às suas" (1507).

128. "Não se poderia falar de virtude a propósito de deus, mais do que de vício a propósito de um animal: a perfeição de deus tem mais honra que a virtude e a maldade do animal é um outro tipo de vício." Aristóteles, *Et. a Nic.*, 7, 1145 a 25.

129. *República*, 569 b.

130. *Idem*, 360c. É neste contexto, acreditamos, que se deve compreender o segundo estásimo (863-911) ao qual se propuseram interpretações muito diversas. É o único momento em que o coro adota uma atitude negativa em relação a Édipo-Tirano; mas as críticas que ele associa à *hybris* do tirano, aparecem totalmente deslocadas no caso de Édipo, que seria bem o último, por exemplo, a aproveitar de sua situação para "fazer bens injustos" (889). De fato, as palavras do coro concernem não à pessoa de Édipo, mas a seu estatuto "à parte" na Cidade. Os sentimentos de veneração quase religiosa, em relação àquele que é mais do que um homem, se transformam em horror, tão logo Édipo se revela aquele que pôde cometer um crime e que hoje parece não mais ter fé nos oráculos divinos. Nesse caso, *isótheos* não aparece mais como o guia em que se pode entregar-se, mas como uma criatura sem freio, nem lei, um senhor que pode tudo ousar, tudo permitir-se.

131. O *lógos*, palavra e razão, é o que faz do homem o único animal "político". Os animais não têm senão a voz, enquanto "o discurso serve para exprimir o útil e o prejudicial, e, por consequência também, o justo e o não justo: pois é o caráter próprio do homem, em relação aos outros animais, ser o único a ter o sentimento do justo e do não justo, e outras noções morais, e é a comunidade desses sentimentos que engendra família e Cidade." Aristóteles, *Política*, I, 1253a 10-18.

132. D. Crisóstomo, 10, 29, cf. B. Knox, *op. cit.*, p. 206; cf. também Ovídio, *Metamorfoses*, 7, 386-7: "Menéfron devia unir-se à sua mãe, como fazem os animais selvagens!" Cf. também 10, 324-331.

nem filho, nem esposa. Como peças isoladas no jogo de damas, eles vivem sem regras, sem conhecer nem a diferença, nem a igualdade¹³³, na confusão da *anomia*¹³⁴.

Fora do jogo, excluído da cidade, afastado do humano pelo incesto e parricídio, Édipo se revela, no fim da tragédia, idêntico ao ser monstruoso que evocava o enigma cuja solução ele imaginava, no seu orgulho de "sábio" ter encontrado. Qual é, interrogava a Esfinge, o ser dotado de voz que tem dois, três e quatro pés? A pergunta apresentava confusas e misturadas as três idades que o homem percorre sucessivamente e não pode conhecer senão uma após a outra: criança, quando ele anda com quatro patas; adulto, quando ele se mantém firme sobre suas pernas; velho, apoiando-se na sua bengala. Identificam-lo-se, ao mesmo tempo, com seus jovens filhos e com seu velho pai, Édipo, o homem de dois pés, apaga as fronteiras que devem manter o pai rigorosamente separado dos filhos e do avô, para que cada geração humana ocupe, na seqüência do tempo e na ordem da cidade, o lugar que lhe convém. Última reviravolta trágica: é sua vitória sobre a Esfinge que faz de Édipo, não a resposta que ele soube adivinhar, mas a pergunta que lhe foi feita, não um homem como os outros, mas um ser de confusão e de caos, o único, dizem-nos, de todos aqueles que andam na terra, no ar e nas águas a "mudar sua natureza" em vez de conservá-la bem distinta¹³⁵. Formulado pela esfinge, o enigma do homem comporta, portanto, uma solução que, no entanto, se volta contra o vencedor do monstro, o decifrador de enigmas, para fazê-lo aparecer como um monstro, um homem em forma de enigma, e de enigma, desta vez sem resposta.

De nossa análise de *Édipo-Rei* podemos destacar algumas conclusões. Em primeiro lugar, existe um modelo que a tragédia utiliza em todos os planos em que se manifesta: na língua, pelos múltiplos processos estilísticos, na estrutura da narrativa dramática onde reconheci-

133. No início da tragédia, Édipo se esforça para integrar-se na linhagem dos Labdácidas, da qual, enquanto estrangeiro, ele se sente muito afastado. f. 137-141, 258-268), como escreve B. Knox: "The resounding, half-envious recital. Laius' royal genealogy emphasizes Oedipus' deep-seated feeling of inadequacy: '...a matter of birth [...] And he tries, in his speech, to insert himself into the honorable line of Theban Kings'" (op. cit., p. 56). Mas sua desgraça não reside na grande diferença que o separa da linhagem legítima, mas no fato de pertencer a esta mesma linhagem. Édipo se inquieta também de uma baixa origem que o fazia indigno de Jocasta. Mas, nesse caso ainda, sua desgraça não vem de uma distância muito grande, mas de uma muito estreita proximidade, da ausência completa de diferença entre as linhagens dos cônjuges. Pior que uma aliança inferior, seu casamento é um incesto.

134. A bestialidade não implica somente ausência de *lógos* e de *nómos*; ela se define como um estado de "confusão" onde tudo está embaralhado e misturado ao acaso. cf. Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, 450; Eurípedes, *Suplicantes*, 201.

135. Cf. argumento das *Fenícias* de Eurípedes: ἀλλόδοσι δὲ φύιν λόγῳ...

mento e peripécia coincidem; no tema do destino de Édipo; na própria pessoa do herói. Esse modelo não é dado em qualquer parte, sob forma de uma imagem, de uma noção, de um complexo de sentimentos. É um puro esquema operatório de reviravolta, uma regra de lógica ambígua. Mas essa forma tem na tragédia um conteúdo. Para tomar o caso de Édipo, paradigma do homem duplo, do homem invertido, a regra se encarna na reviravolta que transforma o "divino em bode expiatório.

Segundo ponto: se a oposição complementar com que Sófocles joga, entre o *tyrannos* e o *pharmakós*, como nos pareceu, está bem presente nas instituições e na teoria política dos antigos, faz a tragédia outra coisa que apenas refletir uma estrutura já presente na sociedade e no pensamento comum? Creemos, ao contrário, que, longe de ser um reflexo dela, a tragédia a contesta e a põe em questão. Pois, na prática e na teoria sociais, a estrutura polar do sobre-humano e do sub-humano visa a melhor delimitar, nos seus traços específicos, o campo da vida humana definida no conjunto dos *nómoi* que a caracterizam. O aquém e o além se respondem como duas linhas que desenhem claramente as fronteiras no interior das quais o homem se acha incluído. Ao contrário, em Sófocles, sobre-humano e sub-humano se encontram e se confundem na mesma personagem. E como essa personagem é o modelo do homem, todo limite que permitiria delimitar a vida humana, fixar sem equívoco seu estatuto, se apaga. Quando ele quer, como Édipo, levar até o fim a pesquisa sobre o que ele é, o homem se descobre enigmático, sem consistência nem domínio que lhe sejam próprios, sem ponto de apoio fixo, sem essência definida, oscilando entre o igual a deus e o igual ao nada. Sua verdadeira grandeza consiste naquilo que exprime sua natureza de enigma: a interrogação.

Último ponto, enfim. O mais difícil talvez não seja restituir à tragédia, como tentamos fazê-lo, seu sentido autêntico, aquele que existia para os gregos do século V, mas compreender os contra-sensos aos quais ela emprestou, ou antes, como ela se prestou a tantos contra-sensos. Onde vem essa relativa maleabilidade da obra de arte que faz também sua juventude e sua perenidade? Se a mola verdadeira da tragédia é, em última análise, esta forma da inversão que joga como um esquema lógico, compreende-se que a narrativa dramática permaneça aberta a diversas interpretações e que Édipo-Rei tenha podido assumir um sentido novo aos poucos e na medida em que através da história do pensamento ocidental, o problema da ambigüidade no homem se deslocou, mudou de terreno e se formulou, em outros termos que não os dos Trágicos gregos, o enigma da existência humana.