

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

SÔNIA APARECIDA DOS ANJOS

A FALTA TRÁGICA (*HAMARTÍA*) DE ÉDIPO EM *ÉDIPO REI*,  
DE SÓFOCLES

SÔNIA APARECIDA DOS ANJOS

A FALTA TRÁGICA (*HAMARTÍA*) DE ÉDIPO EM *ÉDIPO REI*,  
DE SÓFOCLES

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Clássicos. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Professor Doutor Teodoro Rennó Assunção

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Belo Horizonte  
2008

Anjos, Sônia Aparecida dos.  
S681r.Ya-f A falta trágica (Hamartía) de Édipo em Édipo Rei, de Sófocles  
[manuscrito] / Sônia Aparecida dos Anjos. – 2008.  
260 f., enc. : il.

Orientador : Teodoro Rennó Assunção.

Área de concentração: Estudos Clássicos.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 251-260.

1. Sófocles. Rei Édipo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro grego (Tragédia) – Teses. 3. Édipo (Mitologia grega) – Teses.  
I. Assunção, Teodoro Rennó. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 882.2

*Dedicatória*

*A minha querida  
Mãe e a minha doce sobrinha  
Caroline que souberam  
compreender a ausência nos  
meus momentos de estudo. Ao  
meu irmão Dióvane e ao meu  
Pai, que, embora ausente,  
sempre esteve comigo.*

## *Agradecimentos*

*Muitos encaram a defesa de uma dissertação como o ponto final de uma pesquisa, contudo, é apenas o ponto de partida para outra caminhada que se estenderá por muitos anos.*

*Portando, agradeço a Deus pela perseverança concedida nos momentos mais difíceis desta caminhada. Minha especial gratidão ao meu orientador Prof.º Dr. Teodoro Rennó*

*Assunção que soube ser crítico, incentivador e consciente da dificuldade e sensibilidade exigidas por esta pesquisa. Em especial, peço desculpas e agradeço a minha querida mãe e sobrinha por terem compreendido a minha ausência e incentivado meus estudos.*

*Agradeço a generosidade da Profa. Doutora Tereza Virgínia pela confiança e constante incentivo; ao Prof. Dr. Verlaine Freitas, responsável pelos meus primeiros passos na cultura clássica; minha eterna gratidão ao Professor Dr. Antônio Orlando pela generosidade ao ceder sua bibliografia. Ao amigo Márcio pela sincera amizade.*

*Enfim minha eterna gratidão a todos.*

## RESUMO

A presente pesquisa visou apontar algumas reflexões sobre a *hamartía* de Édipo em *Édipo Rei* de Sófocles, concatenada à ação de outras personagens, revendo a interpretação tradicional que prevê como faltas trágicas: o parricídio e o incesto. O principal objetivo deste estudo se norteou, em primeiro lugar, pelo resgate de uma definição sistematizada para o termo *hamartía* a partir da reflexão de Aristóteles na *Poética* e de sua possível aplicação na tragédia. Assim, a partir da interpretação dos episódios e estásimos da tragédia *Édipo Rei*, procuramos identificar hipóteses que anunciam direta ou indiretamente a falta trágica (*hamartía*) de Édipo, no momento presente da peça.

Palavras-chave: *Hamartía* (falta trágica), teatro, tragédia grega, *Édipo Rei*.

## ABSTRACT

The present research aimed to point out a few reflections about Oedipus' *hamartia* in Sophocles' *Oedipus the King*, concatenated to the actions of other characters, reviewing the traditional interpretation that are seen as tragic flaws: parricide and incest. The main objective of this study was firstly aimed at recovering a systematized definition for the term "*hamartia*" based on Aristotle's reflection on *Poetics* and its possible application in the tragedy. Thus, from the interpretation of the tragedy *Oedipus the King*'s episodes and stasimons, we have tried to identify hypotheses that directly or indirectly preannounce Oedipus' tragic flaw (*hamartia*), at the present moment of the play.

Keywords: *Hamartia* (tragic flaw), theater, greek tragedy, *Oedipus the King*.

## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	9
1. Édipo Rei: breve história da transmissão do texto.....	12
1.2. Os principais manuscritos .....	13
2. Algumas das principais adaptações .....	16
3. O estudo da peça e o tema de pesquisa .....	19
CAPÍTULO I: A <i>HAMARTÍA</i> NA <i>POÉTICA</i> E NA TRAGÉDIA.....	25
1. As interrelações entre a <i>hamartía</i> e o herói trágico no contexto do capítulo XIII e XIV na <i>Poética</i> .....	25
2. A <i>hamartía</i> e seus sentidos aproximados .....	44
3. Indicação e análise da <i>hamartía</i> em três peças de Sófocles.....	53
3.1. A <i>hamartía</i> de Dejanira: o amor trágico e destruidor em <i>As Traquínicas</i> .....	54
3.2. A ambigüidade da <i>hamartía</i> em <i>Antígona</i> .....	64
3.3. A negação da <i>hamartía</i> de Édipo em <i>Édipo em Colono</i> .....	78
CAPÍTULO II: “HOMEM NENHUM AFIRME EU SOU FELIZ...”: A <i>HAMARTÍA</i> EM <i>ÉDIPO REI</i> DE SÓFOCLES.....	88
1. A Estrutura da Peça e os Movimentos Cênicos.....	88
2. Quadro de distribuição do aparecimento das personagens e movimentos cênicos .....	89
3. O conteúdo da peça .....	91
4.1. Uma “ <i>hamartía</i> ” faz sofrer a <i>pólis</i> : a interpretação oracular e as decisões de Édipo .....	96

4.2. “ <i>Incontáveis, a pólis morre</i> ”. (v. 179): oração, súplica, esterilidade, doença e morte.....	106
4.3. Imprudência e maldição: as palavras fatais de Édipo .....	119
4.4. “ <i>Terrível o saber se ao sabedor é ineficaz</i> ”: a ineficiência da sabedoria na busca pela felicidade .....	127
4.5. É inútil se esquivar dos oráculos .....	137
4.6. Vale a pena crer nos oráculos? <i>Injustiça, cegueira e impiedade</i> .....	143
4.7. <i>Desmedida, impiedade, orgulho e injustiça</i> : o segundo estásimo e a <i>hamartía</i> ....	161
4.8. Prenúncios de um fracasso e a identidade perdida .....	175
4.9. <i>A reviravolta da fortuna e o reconhecimento da “hamartía”</i> .....	189
4.10. A possibilidade da <i>hamartía</i> : a ilusão da felicidade e a fragilidade humana.....	198
CAPÍTULO III: A <i>HAMARTÍA</i> EM ÉDIPO.....	213
1. <i>Hamartía</i> , (in)felicidade e reviravolta em <i>Édipo Rei</i> .....	213
2. A <i>hamartía</i> entre a <i>áte</i> , a <i>hýbris</i> e a <i>asébeia</i> :.....	220
3. <i>Hamartía</i> e má sorte em <i>Édipo Rei</i> : a linguagem oracular, a cegueira e o aniquilamento.....	232
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	244
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	251



## APRESENTAÇÃO

O gênero trágico nasceu na Grécia e, ainda hoje, escrevem-se tragédias que com frequência nos remetem aos gregos, seus temas e suas personagens. O fenômeno alcançou seu apogeu durante a época da democracia ateniense e foi extremamente significativo aos cidadãos. As encenações, que ocorriam uma vez ao ano, eram celebrações em honra de Dioniso e não significavam mero teatro<sup>1</sup>. Normalmente, nossa compreensão sobre o trágico relaciona-o a situações que provocavam piedade e terror, eram os eventos em que a felicidade encontrava-se posta à prova, em que os conflitos não eram resolvidos ou cujos resultados direcionavam-se ao contrário do esperado.

A tragédia era parte ativa da engrenagem social da *pólis* e contribuía na criação de uma unidade que propiciava uma profunda autoconscientização do cidadão enquanto cidadão e da cidade enquanto cidade<sup>2</sup>. As representações chegavam a ser o ponto culminante da vida da *pólis* e, por conseqüência, o espetáculo revestia-se de caráter cívico. O mito, em sua estrutura simbólica, incorporava valores e preocupações com questões como guerra, paz, destino, justiça, sofrimento, felicidade e infelicidade. A utilização destes mitos nas tragédias visava informar e educar a população, já que todos participavam das Grandes Dionisiacas. Através do espetáculo trágico a *pólis* se auto-representava e, ao fazê-lo, encontrava motivos para elogiar-se ou mesmo censurar-se.

Indiretamente, a tragédia celebrava a *pólis* e questionava sua ideologia. Admiravelmente adequada à transformação do conhecimento grego, a atmosfera dramática justificava-se através de uma profunda identificação do público para com o espetáculo. O espectador da tragédia era dilacerado pelo prazer e dor representados num espetáculo grandioso e elaborado. Jean-Pierre Vernant demonstra a dimensão política,

---

<sup>1</sup> MEIER, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*. Cambridge : Polity Press, 1993, p. 2. Cf. artigo: “Porque os Cidadãos Atenienses Necessitavam das Tragédias”.

<sup>2</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo : Edusp, 2001, pp. 360-61.

religiosa e jurídica dos espetáculos, a quem este se destinava, seu funcionamento, o paradoxo temático e a preferência pelas lendas dos heróis<sup>3</sup>.

O coro desempenhava um papel fundamental e através dele vinculavam-se os comentários sobre a trama. Os diálogos deste com o protagonista e ou com as personagens secundárias orientavam-se a partir de conselhos, comentários, denúncias e exortações<sup>4</sup>. Era também o mediador da ação, residindo sua importância na expressão coletiva dos sentimentos despertados através da ação do herói<sup>5</sup>. Estes sentimentos resplandeceriam a experiência de exclusão, opressão e vulnerabilidade enquanto experiência da comunidade. A presença do coro constitui-se enquanto força poderosa no espaço dramático. Esta percepção sobre a condição humana que o coro incorpora poderia nos oferecer imagens da experiência humana daqueles tempos<sup>6</sup>.

Dentre as tragédias que nos restaram, *Édipo Rei*, de Sófocles, é a expressão da falibilidade humana e representa uma das mais trágicas histórias já encenadas. Uma das principais características desta peça deve-se ao enigma que corresponde, não apenas ao destino de Édipo, mas à(s) sua(s) *hamartia(s)*<sup>7</sup>. Sófocles arquiteta o desenlace do infortúnio de Édipo, concentrado na encenação do investigador que se descobre réu de sua própria investigação<sup>8</sup>.

Édipo possui uma personalidade privilegiada e sua queda deveu-se a uma grande falta cometida. Ele se apresenta como um governante preocupado com os problemas da

---

<sup>3</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 362.

<sup>4</sup> DEULEFEU, Luiz Cláudio. A Tragédia Grega. <http://www.simonsen.br/novo/revistadigital/tragedia.pdf>. 16/11/2007. 16:52.

<sup>5</sup> GOULD, John. "Tragedy and Collective Experience". In: SILK, M. S. *Tragedy and the Tragic*. Oxford : Clarendon Paperback, 1998, p. 224.

<sup>6</sup> GOULD, 1998, *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>7</sup> Gostaríamos de pensar na possibilidade de encontrar uma ou mais hamartias na peça Édipo Rei que em maior ou menor grau contribuem para o desfecho trágico.

<sup>8</sup> Acreditamos que os espectadores destas tragédias possuíam certo grau de conhecimento dos mitos e se interessavam pelo que assistiam. A história de Édipo seria amplamente conhecida e Sófocles extraiu do mito o que considerou mais peculiar e interessante. Contudo, ao fazê-lo, precisou selecionar e excluir elementos que faziam parte do mesmo e até acrescentar outros que lhe eram estranhos sem parecer inverossímil. Em relação ao mito, Édipo cometeu os mais terríveis atos: parricídio e incesto. Porém, no momento presente da peça escrita por Sófocles a sua falta trágica não é facilmente identificada.

cidade e se compromete a resolvê-los. No desenrolar da trama, as suas ações tiveram resultado contrário ao desejado, e mesmo que ele acreditasse manter o controle da situação, sua vida foi se transformando num pesadelo que culminaria na sua ruína<sup>9</sup>.

O próprio título<sup>10</sup>, mais do que revelar sobre a trama, revela o momento histórico grego em suas nuances específicas com relação ao governo, à guerra e às calamidades provenientes da natureza. O termo “*Týrannos*” é utilizado algumas vezes na tragédia como substituto para *basileus*, mas em Sófocles a palavra não pode ser considerada neutra em nenhuma de suas aparições. Édipo é tirano porque existe um aspecto em seu poder que justifica a utilização do termo, a princípio, ele não é o herdeiro hereditário, mas um sucessor que assume o trono como recompensa por um grande feito, e esta diferença é fundamental para compreendermos a distinção entre *basileus* e *tirano*<sup>11</sup>.

Seguindo parte desta linha de pensamento, Newton Bignotto salienta que a tradução do título da peça para *Édipo Rei* consiste num erro de tradução. A tradução exata seria *Édipo Tirano*, não apenas devido ao título original em grego, mas porque o comportamento da personagem é exatamente o de um tirano<sup>12</sup>.

Em direção contrária, poderíamos afirmar que Édipo não se apresenta categoricamente com o perfil de um *tirano* – tal qual o concebemos atualmente. Ele personifica o governante bom e estimado por todos devido a suas qualidades inigualáveis. Apesar de sua boa índole, solidariedade e empenho em resolver as

---

<sup>9</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei*. trad. Trajano Vieira, São Paulo : Perspectiva, 2001. Cf., vv. 1526-1530. Também em *Antígona*, de Sófocles, identificamos esta visão negativa sobre a vida, sua instabilidade e a fragilidade da felicidade humana: “*Com efeito, a fortuna cria e inverte sempre o homem feliz e o homem infeliz, e nenhuma divindade pode revelar com certeza o destino futuro dos mortais*”. Cf., SÓFOCLES. *Antígona*. trad. Guilherme de Almeida.

<sup>10</sup> MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber*. Porto Alegre : Ed. UNB, 2000, p. 51. Segundo Marshall, “o próprio título da tragédia, *Édipo Tirano* embora de provável origem alexandrina, encaminha a problemática quanto às formas do poder e aos regimes políticos”.

<sup>11</sup> KNOX, Bernard. “Why Is Oedipus Called Tyrannos?” in: *Word and Action*. London : The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 87.

<sup>12</sup> BIGNOTTO, Newton. *O tirano e a Cidade*. São Paulo : Discurso Editorial, 1998, p. 73. Ocorrências da palavra *tirano* em *Édipo Rei*: Édipo é qualificado como tirano por *Tirésias* (408), *Creonte* (514), *Mensageiro* (925, 939), *Coro* (1095), o próprio Édipo (380, 535, 541). Édipo se denomina *basileus* (257). Édipo chama Laio de tirano em três oportunidades (128, 799, 1043) e *basileus* em uma (257).

pendências populares, ele era um intruso, o estrangeiro que recebeu o trono através de sua capacidade intelectual. Aos olhos de todos, ele não era um rei de direito hereditário como sucessor natural do trono, pois desconheciam seu parentesco com Laio. Mas Édipo era rei por direito hereditário, embora não soubesse disso, então o título *tirano* nos parece um contra-senso.

A posição de rei que ele ocupa em Tebas estabelece o seu comprometimento, responsabilidade e solidariedade para com a *pólis* e ele não deve, portanto, abdicar de sua obrigação quando esta se torna necessária. A grande ironia é que não existe nenhum outro com mais direitos hereditários do que ele<sup>13</sup>, pois Édipo é filho de Laio e Jocasta – herdeiro natural do trono<sup>14</sup>.

### **1. *Édipo Rei*: breve história da transmissão do texto**

A tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, dentre outras, sobreviveu porque os estudiosos da antiguidade, em especial os bizantinos, a escolheram para seus estudos, criando um cânone de obras imortais<sup>15</sup>. Embora não tenha vencido o primeiro lugar quando foi apresentada nas Grandes Dionisíacas, pois perdeu para uma peça desconhecida de um sobrinho de Ésquilo: Filocles<sup>16</sup>, *Édipo Rei* adquiriu vitória póstuma, pois encontrou tratamento relevante na *Poética* de Aristóteles, revelando-se na posteridade como uma das mais belas tragédias conhecidas.

---

<sup>13</sup> KNOX, 1979, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>14</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 271-2. O tema da usurpação do trono está presente no mito e, segundo o autor, Laio é órfão, desde cedo, pois Lábdaco falecera quando este ainda era muito jovem. Também Laio afastara Édipo do trono numa lesa tentativa de assassiná-lo; Édipo, afastado do seu trono de origem, exilado de Tebas, reencontra-se com Laio e o mata, decifra o enigma da Esfinge, casa-se com Jocasta e torna-se rei cumprindo o oráculo. O tema da peça subjaz diretamente ao título porque o ideal seria cada geração substituir a outra sem necessidade de violência ou usurpação, mas por direito. Vernant ainda elabora um interessante resgate etimológico dos nomes das personagens descendentes de Lábdaco e levamos a pensar o seguinte; sendo Lábdaco, o manco; Laio, o estranho ou o esquerdo; Édipo, pés inchados ou andar claudicante; nós poderíamos pensar no sentido figurado, pelo menos no nome de Édipo. Ele, enquanto claudicante, poderia também ser qualificado como aquele que comete faltas.

<sup>15</sup> SEGAL, Charles. *Oedipus Tyrannus: tragic heroism and limits of knowledge*. New Yourk : Oxford University Press, 2001, p. 144.

<sup>16</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa : Edições 70, 2006, p. 9.

## 1. 2. Os principais manuscritos

A posteridade literária de Édipo é imensa. Desde a sua primeira apresentação contam-se numerosas adaptações do mito ao teatro, ao cinema e mesmo em romances e novelas. Este mito não cessa de metamorfosear-se sem, no entanto, se livrar dos seus principais elementos. A dificuldade em estabelecermos uma reconstituição fidedigna da peça *Édipo Rei*<sup>17</sup> de Sófocles justifica-se pelos séculos que nos separam da sua primeira

---

<sup>17</sup> KNOX, Bernard. “The Date of the Oedipus Tyrannus of Sophocles”. In: *Word and Action: Essays of the Ancient Theater*. The Johns Hopkins University Press : Baltimore and London, 1979. A Guerra do Peloponeso e a praga em Atenas encontram-se figuradas na linguagem da peça *Édipo Rei*, o que torna natural recorrermos a estes acontecimentos a fim de identificarmos uma data aproximada para a sua primeira apresentação nas Grandes Dionisiacas. Portanto, não será espantoso identificarmos no corpo do texto algumas referências a elementos náuticos, estratégias de guerra, calamidades, miséria, sofrimento e mesmo à peste em Atenas. Embora não exista nenhuma datação, inscrição ou detalhe plausível, somente através do próprio texto é possível empreender uma investigação frutífera, ou mesmo nos remetendo a outras peças contemporâneas a *Édipo Rei* e que lhe façam referência. As evidências internas, os estudos sobre a métrica e estilo cronológico não apresentariam hipóteses decisivas; serviriam simplesmente como suporte secundário ou de menor importância. Algumas passagens são importantes alusões históricas e a mais expressiva delas refere-se à praga em Tebas, anunciada no prólogo e no párodo. Alguns autores chegam a propô-la como uma das hipóteses para uma datação aproximada. Mas a praga em Tebas parece ser uma invenção de Sófocles; então, poderíamos afirmar que ele não estaria se referindo a Tebas, mas a Atenas, quando escreveu a peça. MUSURILLO, Herbert. “Sunken Imagery in Sophocles’ “Oedipus””. *The American Journal of Philology*, Vol. 78, No. 1. (1957), pp. 38-39. A inserção da peste num texto literário absorve outras funções que não são meramente históricas, mas simbólicas. A descrição da peste criada por Sófocles em *Édipo Rei* alcança uma dimensão que ultrapassa o descrito nos tratados de medicina e nos relatos históricos que descrevem a peste na cidade de Atenas. Estes relatos, certamente, contribuíram para a construção poética de Sófocles e correspondiam ao imaginário social da época despertando o reconhecimento nos espectadores. A praga criada por Sófocles não se restringiria apenas ao que chamamos de epidemia, afetando as plantas, os animais e os humanos, possuía uma relação direta com o sagrado. Ao compararmos o período e os sintomas da doença, a ineficiência da religião - pois as preces e os apelos aos oráculos pareciam não surtir efeitos - aproximamos as descrições de Sófocles e Tucídides em relação à deflagração da peste. A cidade padecia enquanto o desequilíbrio tomava conta do povo. Além disso, tais quais os tebanos descritos no párodo em *Édipo Rei*, os atenienses caíam ali e aqui massacrados por tal *páthos*. DRAEGER, Andréa Coelho Farias. “Para além do *lógos*”: A peste de Atenas na obra de Tucídides. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2004, p. 82. Segundo Tucídides “Os mortos, ao expirarem, eram postos uns sobre os outros e pessoas semimortas rolavam nas ruas em torno de todas as fontes pela ânsia de água. Os templos nos quais se acampava estavam repletos de cadáveres daqueles que morriam dentro deles”. Em paralelo temos uma referência que Sófocles utilizou no primeiro canto coral da peça: “Incontáveis. A pólis morre. Portadores-de-Tânatos, tristíssimos, os mortos proliferam pelas ruas”. (*Édipo Rei*, v. 179-181, trad. Trajano Vieira). Sófocles resgata, principalmente, o ambiente de letargia e sofrimento estabelecido pelos cadáveres insepultos pelas ruas reforçando o clima de insegurança, tristeza e indefinição crescente na *pólis*. Os relatos de Sófocles e Tucídides convergem na mesma direção e tal qual a descrita na tragédia *Édipo Rei*, a peste dizimava a população. O desamparo, o pedido de socorro, o desespero, a superstição e a religiosidade que seguem a deflagração da peste não estão distantes da atmosfera criada por Sófocles. A atmosfera religiosa, os rituais e o comportamento dos cidadãos fortaleceriam esta hipótese. O posicionamento do Sacerdote, conclamado a falar, demonstra os infortúnios atravessados pelos cidadãos que se vêem impotentes perante tantas desgraças. “Naufraga a pólis – podes conferi-lo -;/ a cabeça, já é incapaz de erguê-la/ por sobre o rubro vórtice salino:/ morre no solo – cálices de frutas;/ morre no gado, morre na agonia/ do aborto. O deus-que-porta-o-fogo esfola/ a pólis – praga amarga -, despovoando/ as moradas cadméias. O Hades negro/ se enriquece de lágrimas e lamento”. (*Édipo Rei*, vv. 22-30) A *pólis* encontrava-se em franca decadência. Sófocles construiu uma analogia comparando o naufrágio da cidade a um homem se debatendo

apresentação em Atenas no século V a.C. O que temos é o início da tradição de um texto – e com ela os primeiros desvios – assim que os copistas começaram a copiar e transcrever os manuscritos<sup>18</sup>.

Durante o processo de transmissão da peça muitas alterações foram incorporadas ao texto devido ao erro dos copistas ou mesmo pela sua simples incompreensão. O trabalho dos filólogos é justamente tentar resgatar parte do que fora o texto original e buscar um estudo aprofundado do mesmo. Alguns especialistas, por exemplo, consideram os versos finais interpolação (1524-30)<sup>19</sup>.

Alguns filólogos e paleontólogos, bem como importantes helenistas, consideram o *Laurentianus 32,9 (L)*, em Florença, o mais antigo manuscrito da peça *Édipo Rei*, cuja data provável seria a partir da segunda metade do século X d.C. O manuscrito *Laurentianus* possui sete peças de Sófocles, tem 118 folhas e 236 páginas. Na sua ordem, temos a tríade *Ájax*, *Electra* e *Édipo Rei*, precedidas pelas tragédias *Antígona*, *Traquínias*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*<sup>20</sup>.

O celeberrimo *Laurentianus*, esse exemplar de transliteração (isto é, cópia minúscula de um texto escrito em unciais), permite-nos quando muito retornar ao codex do século V d.C., de que ele é uma cópia. Mais longe, é preciso postular um volume da alta época imperial, que não é o

---

nas ondas tentando não se afogar. A cidade, completamente indefesa, cai num abismo cuja salvação, se não houver uma intervenção imediata, será impossível. Perante um ambiente tão miserável somente Hades se enriquece com os lamentos e dores do povo. O párodo, uma oração extraordinária, também contribui, em parte, para a solução da datação da peça; os versos apresentam um ambiente religioso muito mais propício a Atenas do que a própria Tebas e se constitui como uma súplica aos deuses em nome da restituição da paz. Outra hipótese da encenação seria a primavera de 426 ou 425. O verso 154, quando o coro canta *Dalíen Paian* em uma forma de invocação a Apolo, seria uma evidência que aproximaria a representação da peça para o ano de 425. Segundo relatos históricos, no inverno entre 426-425, os atenienses teriam tentado obter auxílio contra a praga numa expiação feita a Apolo. Desta maneira, o ano de 425 seria uma opção considerável para a apresentação da peça, pois é próxima ao verão de 426 e faz alusões à segunda deflagração da praga. Provavelmente, a partir da proposição que associa a apresentação da peça à Peste que assolou Atenas, optaremos pela datação que prevê que Sófocles apresentou seu *Édipo Rei* nas Grandes Dionisiacas entre os anos de 426 e 425 a.C.

<sup>18</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. “Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma história”. in: VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo : Perspectiva, 1999, pp.317-334.

<sup>19</sup> SEGAL, 2001, *Op. Cit.*, p. 144-145. Existem pelo menos duzentos outros manuscritos da peça *Édipo Rei* que comprovam o imenso prestígio do mito. Não pretendemos listar todos os manuscritos do texto *Édipo Rei*, mas levar em consideração os mais conhecidos e importantes deles.

<sup>20</sup> SOPHOCLE, *I, Ajax, Antigone, Œdipe Roi, Électre*, Texte établi et traduit par Paul Masqueray, Paris: Belles Lettres, 1956, p. XIII.

texto de Sófocles, mas uma interpretação de um filólogo da época de Adriano<sup>21</sup>.

O *Laurentianus* também comporta as principais peças de Ésquilo, sob a sigla de *Mediceus M*, as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes e as demais peças de Sófocles. Acredita-se que os três manuscritos foram escritos no mesmo período por três escribas diferentes. Um deles teria copiado Sófocles e *Os Persas*, de Ésquilo; um segundo, Apolônio e as demais peças de Ésquilo; enquanto coube a um terceiro os escólios dos três autores clássicos<sup>22</sup>. Desde a edição de Dindorf em 1832, o *L* é considerado o melhor manuscrito das peças de Sófocles. Talvez, esta opinião deva-se a pouca correção em matéria de ortografia encorajando a crença em sua confiabilidade<sup>23</sup>.

Segundo o editor da *Belles Lettres*, o manuscrito *Parisinus 2712 (A)* seria do século XIII, como o indicam particularidades de sua escrita<sup>24</sup>. O *Parisinus 2712 (A)* possui seis tragédias de Eurípides, as comédias de Aristófanes e as peças *Antígona*, *Édipo em Colono*, *As Traquínicas* e *Ájax* de Sófocles. A peça *Édipo Rei*, também pertencente a este manuscrito, ocupa da página 139 à 152.

Apesar da importância do *L*, existem outros manuscritos consideráveis. Por exemplo, o manuscrito *G* da biblioteca Laurentiana é um palimpsesto escrito na Itália do Sul e contém a tríade bizantina *Ájax*, *Electra*, *Édipo Rei*, além do *Filoctetes*<sup>25</sup>. O manuscrito *A* tem exatamente 324 páginas. Da página 117 à 214 encontramos as sete tragédias de Sófocles. As primeiras estão na mesma ordem do manuscrito *Laurentianus* (*Ájax*, *Electra*, *Édipo Rei* e *Antígona*), seguidos por *Édipo em Colono*, *As Traquínicas* e

---

<sup>21</sup> VIDAL-NAQUET, *Op. Cit.*, 1999, p 317.

<sup>22</sup> BOLLACK, Jean. *L'Oedipe Roi de Sophocle (4 volumes)*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 67. Os principais manuscritos das peças de Sófocles são o *Mediceus (Laurentianus 32,9)* da Biblioteca Laurentiana de Florença, c. 1000, e o *Parisinus 2712*, do século XIII, da Biblioteca Nacional de Paris. A principal fonte da tragédia é o manuscrito *Mediceus (Laurentianus 32,9)*, da Biblioteca Laurentiana de Florença, datado do final do século X ou do início do século XI.

<sup>23</sup> DAWE, R. D. *Sophocles: Oedipus Rex*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 19.

<sup>24</sup> SOPHOCLE. Paris : Belles Lettres, 1956, p. XIV. A recensão de Moschopoulos data o manuscrito *Parisinus* a partir do segundo quartel do século XIV, antes atribuída à segunda metade do século XIII.

<sup>25</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, pp. 109-110.

*Filoctectes*<sup>26</sup>. O manuscrito *R* (Vaticanus gr. 2291) também contém as sete peças de Sófocles. O manuscrito *Q* de Paris e o *M Mutinensis*, da mesma família, apesar de seu valor textual, não apresentam uma preocupação patente com a estrutura poética do *Édipo Rei*<sup>27</sup>.

O aparato crítico fornece as informações básicas para seguirmos a discussão textual e seus comentários, levando-se em consideração que mesmo o melhor deles não cobre sistematicamente as dificuldades textuais de uma peça da magnitude de *Édipo Rei*. A variedade de manuscritos, tal como as incoerências entre eles, deixam clara a dificuldade de uma análise acertada e isenta de críticas. Assim, para apreendermos detalhes da peça que, infelizmente, nos escapam, optamos pelo texto de Jean Bollack que empreendeu uma discussão apurada e precisa. Sua análise oferece-nos uma seleção de leituras que possibilita uma interpretação capaz de perceber nas entrelinhas dos versos detalhes importantes, bem como a comparação entre os manuscritos e as inúmeras possibilidades de significados de determinadas palavras. Neste sentido, a escolha pelo aparato de Bollack encontra-se fundamentado nas facilidades que nos oferece e nas oportunidades que nos proporciona<sup>28</sup>.

## 2. Algumas das principais adaptações

---

<sup>26</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>27</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p.110.

<sup>28</sup> Avaliamos que as traduções e o aparato crítico de Paul Mazon, publicadas pela *Belles Lettres* respectivamente em 1989, 1998, 2002, buscam a renovação da peça e suas variantes. É sensivelmente importante a série organizada pela *Oxford Classical Texts* e a renovação das edições dos textos clássicos publicados em uma nova edição das tragédias de Sófocles em 1990 (*Sofoclis Fabulae*, edit. H. Lloyd Jones y N.G. Wilson). Identificamos na edição crítica de Victor Henri Debidour, publicada em 1994 pela editora LGF, nas edições de Didier Lamaison publicadas pela editora Gallimard nos anos de 1994 e 2006; na de Jean-Paul Savignac pela editora La Différence, em 2006, na de Sylvie Herbinet e Marie-Rosie Rougier pela editora Hachette, em 1994, importantes contribuições para o estudo da tradição e transmissão da peça. Todas são referências importantes ao desenvolvimento da pesquisa por serem amplamente comentadas e de comprovada eficiência, no entanto, optamos pela magistral edição da Universidade de Lille *L' Oedipe Roi de Sophocle* de Jean Bollack. A obra, disposta em quatro volumes e publicada em 1991, percorre a tradição textual da peça com maestria e competência, além de apresentar uma tradução com comentários verso a verso da peça.



Passados vinte e cinco séculos e após uma infinidade de interpretações, a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles permanece como uma das grandes obras-primas da tradição clássica grega. Provavelmente, uma das mais famosas versões para a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles é a peça *Édipo* de Lúcio Aneu Sêneca que influenciou muitas outras adaptações da peça. Somente mais tarde, a peça de Sófocles adquiriu o *status* e ocupou seu lugar dentre as principais obras clássicas. Durante a Idade Média, o poema épico latino *Tebaida* de Estácio tornou-se um dos veículos de disseminação do mito de Édipo contando o curso de sua triste história<sup>29</sup>.

No começo do século XV existiam quatro manuscritos antigos das obras de Sófocles conhecidos na Itália e coletados pelo humanista Nicoló Nicolli, ocorrendo uma renovação do interesse pelos clássicos e uma busca incessante pelos manuscritos gregos deixados pelo mundo bizantino. Em 1502, Aldo Manunzio publicou a primeira edição da obra de Sófocles provocando uma revolução na divulgação e disseminação da obra e ampliando o número de traduções e adaptações<sup>30</sup>. Mas a história moderna de *Édipo Rei* começou entre os dias 03 e 05 de março de 1585, quando a peça foi reapresentada no Teatro Olímpico de Palladio, em Vicência, através da tradução de Orsatto Giustiniani, com o canto coral organizado por Angelo Gabrieli<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> NATIVIDADE, Everton da Silva. Scripta Clássica On-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. Número 2. Belo Horizonte, abril de 2006. <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>. A *Tebaida*, tradicionalmente datada em torno de 80 d.C., versa sobre a rivalidade entre os irmãos Etéocles e Polinice, tendo por modelo a lendária *Sete contra Tebas*, última peça da trilogia de Ésquilo referente ao ciclo tebano.

<sup>30</sup> SEGAL, *Op. Cit.*, 2001, p. 149.

<sup>31</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. “Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma História”. Na França, a adaptação coube ao filólogo André Dacier no ano de 1692. Esta tradução, como observou Marie Delcourt, marcou a vitória de Sófocles sobre Sêneca, já que até então a obra de Sêneca era a mais conhecida. A tradução de Marie-Joseph Chénier, falecido em 1811, teve uma publicação póstuma em 1818, a de Folard em 1722 e Tournelle em 1730-1731, pp. 316 e 334.

Dentre as adaptações da peça entre os séculos XVII e XVIII, destacam-se três obras que estabelecem uma interessante combinação entre as obras de Sófocles e Sêneca: o *Édipo* de Pierre Corneille em 1659, o *Édipo* de Jonh Dryden e Nataniel Lee em 1678 e o *Édipo* de Voltaire em 1718. Eles enfatizaram mais as questões voltadas para o destino, tal como Sêneca, do que a preocupação com o conhecimento e a autodescoberta como fizera Sófocles. Eles se esforçaram antes em estabelecer uma conexão com a capacidade de Édipo de suportar seu próprio sofrimento com nobreza e força, do que em sua determinação em encontrar a verdade em um mundo de ilusões<sup>32</sup>.

As versões dos séculos XIX e XX demonstraram uma preocupação mais acentuada com os temas filosóficos, abordando o significado da existência humana, o mistério em torno do destino individual, o desejo incestuoso. Neste período, se destacam as paródias realizadas por Heinrich Von Kleist em *A bilha quebrada* em 1808, e por Fredrich Von Schiller em *A noiva de Messina*, uma interessante combinação entre *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Tivemos, sobretudo, a marcante tradução de Hölderlin e a obra *Observações sobre Édipo e Antígona* como proposta instigante ao estudo da tragédia e em especial a de Sófocles.

A partir da interpretação psicanalítica empreendida por Freud o mito de Édipo alcançou variações mais significativas e avançou em termos de criatividade e solidez. A influência de Freud conferiu nova roupagem ao mito possibilitando o surgimento de obras tais como: *A máquina infernal* de Jean Cocteau em 1934, talvez uma das adaptações mais significativas de Édipo no século XX; o *Édipo* de André Gide e o *Édipo* ou o *Crepúsculo dos Deuses* de Henri Ghéon de 1952<sup>33</sup>, também a famosa adaptação de Pasolini para o cinema se destaca em profundidade, beleza estética e literária.

---

<sup>32</sup> SEGAL, 2001, *Op. Cit.*, p. 151-152.

<sup>33</sup> SEGAL, *Op. Cit.*, 2001, pp. 151-157.

### 3. O estudo da peça e o tema de pesquisa

O interesse pelo tema da *hamartía* de Édipo em *Édipo Rei* justifica-se, em primeiro lugar, pela forma como Sófocles articulou o que conhecia do mito, propondo uma representação da qual excluiu enquanto ação, no momento presente, o que usualmente se considera o erro trágico de Édipo: o parricídio e o incesto<sup>34</sup>, narrando-o através da voz das personagens no decorrer da peça. Toda a nossa perplexidade refere-se a um herói que por demais perfeito, descobre-se falho em erros que tentara evitar. A procura pelo assassino de Laio, a questão da identidade, a fatalidade, o confronto entre o livre arbítrio e o destino são temas que e se apresentam na peça como elementos cruciais para o seu entendimento. Em segundo, pela ambigüidade interpretativa oferecida por Aristóteles na *Poética*. A partir da interpretação de Aristóteles não considerar a falta do herói como falta moral ou de caráter, mas apenas como grande falta cometida. Portanto, precisamos compreender a personagem e suas ações no corpo do texto; sem desconsiderar a atuação das personagens secundárias para a construção da engrenagem que faz girar o destino do herói e o conduz à ruína.

Poderíamos propor a existência de várias pequenas falhas que articuladas culminam numa falta maior girando a engrenagem que compõe a trama trágica. No entanto, no decorrer da peça, uma ou mais *hamartías*, no sentido que lhe é atribuído pelos helenistas<sup>35</sup>: erro por ignorância, desconhecimento, erro de cálculo ou erro de julgamento não nos parece facilmente identificado. Queremos dizer que, apesar de reconhecermos o parricídio e o incesto como atos recrimináveis, eles não aparecem

---

<sup>34</sup> Para Gerard Else, o erro é parte estrutural do mito complexo e talvez ele possa estar fora da própria ação dramática, como no caso de Édipo, em que o erro se dera anos antes. Ver nota 33: FIGUEIREDO, Virgínia, “O sublime como experiência do trágico moderno”, in: DUARTE, Rodrigo. & FIGUEIREDO, Virgínia, *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2001, p. 254. Cf.: ELSE, Gerard. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1957.

<sup>35</sup> Saïd, Halliwell, Dawe, Stinton e outros apresentam argumentos que sustentam este significado para a *hamartía*.

representadas enquanto ação, são rememorados. Mesmo o suicídio de Jocasta e o autocegamento de Édipo, apesar de ocorrerem no momento presente da peça, são narrados.

Assim sendo, a partir da complexidade da proposta de Aristóteles na *Poética*, do mito, da estrutura da peça, dos eventos por ela resgatados, qual seria a falta trágica de Édipo? Sófocles não apresenta em seu texto a maldição de Laio e esta é fundamental para a compreensão da fatalidade destinada a Édipo. A maldição é suprimida de forma a excluir uma explicação racional para o que sucedeu ao herói.

Desta forma, este estudo pretende elencar algumas questões que, se não totalmente respondidas, serviram para uma reconstituição do tema da *hamartía* e sua aplicação na peça. Se o destino de Édipo estava traçado antes do seu nascimento e ele ignorava fatos importantes para a compreensão dos acontecimentos ao seu redor, o que constitui – que ato(s) ou comportamento(s) – a sua *hamartía* ou suas *hamartias* em *Édipo Rei*? Se, enquanto representação, a ação trágica de Édipo não se concentrava no incesto e no parricídio, em que consistiria? Se caso ele tivesse se recusado investigar um passado esquecido, em prol da salvação a cidade, ele teria evitado descobrir a verdade? Ou esta viria à tona independente de sua ação? Qual o papel das personagens secundárias para a construção da *hamartía*? Enfim, donde brotam as decisões de Édipo? Sua irritabilidade, sua suposta instabilidade emocional, violência e impulsividade podem ser consideradas como uma falta moral? A gravidade de suas ações residiria nesta presunção, na idéia que alimenta sobre si mesmo, em sua autoconfiança que o torna cego perante a verdade? Parece-nos que o erro trágico de Édipo não aparece bem delineado no cerne da peça. Seria interessante chegar, através de uma análise mais detida e pontual do encadeamento dos episódios, a uma definição desta *hamartía*, esteja esta atrelada ou não apenas à personagem título.

Reconhecemos que, apesar da considerável e importante contribuição da *Poética* aos estudos sobre o trágico, Aristóteles não dá conta do conceito e sua aplicação nas tragédias; recaindo, infelizmente, em algumas contradições. A princípio, não existe uma ação específica considerada a responsável pela destruição de Édipo. Ironicamente, tudo já aconteceu e o que se representa é a descoberta da verdade de forma progressiva e ininterrupta a partir da investigação empreendida por Édipo. Investigação ordenada pelo oráculo como condição para salvar a cidade da praga que a consumia.

Subsiste preliminarmente o fato de as desgraças que se abatem sobre ele não decorrerem diretamente de seus atos, mas de uma condenação anterior, sobre a qual Sófocles indiretamente silencia. A ação irrefletida de algumas personagens, também fruto da rememoração, nos faz pensar sobre a possibilidade de identificarmos a *hamartía* em outras personagens que não apenas Édipo. O incesto e o parricídio em si são ações que estariam fora do controle de Édipo evitar. Embora ele tenha uma personalidade arrebatadora e impulsiva, outras faltas, como a irritabilidade contra Tirésias e a desconfiança injusta contra Creonte, explicam-se pelo estado de nervosismo em que se encontrava.

O tema da *hamartía* em *Édipo Rei*, seja da personagem principal ou das secundárias, se desenvolve num terreno ambíguo e contraditório, portanto, a partir da definição do conceito presente na *Poética* de Aristóteles, pretendemos identificar uma possível falta ou faltas de Édipo na peça. O que temos a princípio são os seguintes fatores: a presença marcante de um destino profetizado que se cumpre e uma vontade exacerbada de vencê-lo; uma fuga mal sucedida e um encontro com aquilo do qual se pretendia fugir; uma investigação que revela uma verdade oculta, adormecida<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo : Perspectiva, 1999, p. 74. A peça possui uma ironia trágica porque, num dado momento, as palavras de Édipo se voltam contra ele, trazendo-lhe o real sentido do que ele teimava em não reconhecer.

Tivemos por objetivos identificar e discutir a(s) *hamartía(s)* de Édipo no *corpus* da peça *Édipo Rei* de Sófocles, desconstruindo a interpretação usual que prevê apenas como faltas trágicas o incesto e o parricídio; e compreender o sentido atribuído à ação trágica de Édipo, inter-relacionando esta(s) falta(s) trágica(s) às outras personagens – cuja ação pode encontrar-se fora ou dentro do contexto da peça – possibilitando a compreensão do conceito *hamartía* na tragédia *Édipo Rei*. Se fosse diferente, facilmente identificável, compreensível e aceitável, certamente, não teríamos uma tragédia, apenas o relato e descoberta de um crime de assassinato e sua punição. Teríamos um texto jurídico, a formação de um júri, com testemunhos e relatos, incriminação e auto-defesa, mas não o trágico. O trágico é quase sempre o incompreensível, o dilaceramento. É esta a sensação despertada pela peça e que não nos deixa adormecer. A peça mostra o quão impactante pode ser o resultado de nossas ações, mesmo as bem intencionadas.

A pesquisa se concentrou principalmente na leitura da peça *Édipo Rei*, a fim de identificar nas ações da personagem-título e das secundárias a fundamentação da falta trágica e suas nuances. Em virtude da grande dificuldade em se encontrar uma tradução fiel aos sentidos da peça de Sófocles optamos por uma que respondesse aos nossos interesse e que apresentasse capacidade de representação do drama trágico enquanto peça de teatro e texto poético. Utilizamos a tradução em versos de Trajano Vieira por sua expressividade. Em virtude da linguagem ambígua e conflituosa do poeta encontramos na tradução de Vieira alguns desvios de sintaxe que prejudicam a interpretação. Por isso, em paralelo à tradução de Vieira, utilizamos a de Maria do Céu Zambujo Fialho, em prosa, por sua proximidade ao sentido do texto. Embora a tradução da Professora Fialho não acompanhe a cadência poética, consideramos suas escolhas fieis ao significado dos termos, facilitando nossa compreensão do mesmo.

Sendo nosso foco principal de estudo da *falta trágica* de Édipo, nossa pesquisa desenvolveu-se, em primeiro lugar, a partir do estudo da *Poética* de Aristóteles onde identificamos a presença do conceito e uma pequena sugestão do que a *hamartía* significaria no *corpus* do texto trágico. Não ousamos uma re-definição do termo, pois tal tarefa seria impossível. O que se pretendeu foi rever sua aplicação na tragédia e os subsídios para a sua possível identificação em Édipo ou nas personagens secundárias. Portanto, estabelecemos, a partir das leituras realizadas, uma definição para *hamartía* no contexto da *Poética* de Aristóteles, bem como a sua delimitação e sua aplicação em algumas das tragédias de Sófocles: *As Traquínicas*, *Antígona*, *Édipo em Colono*.

No segundo capítulo construímos uma análise da peça *Édipo Rei* e das ações de Édipo, perpassando pelos cantos corais, alguns dos elementos presentes nos episódios e que contribuem para a identificação da falta trágica. Embora esta presença não seja nítida, ela poderia ser levada a sério se percebermos que a peça trata da reconstituição e *reconhecimento* de uma *hamartía*. Através do processo de reconstituição memorialística, temos uma série de erros ou faltas que nos são reveladas, principalmente, a partir da ação de Édipo.

Na primeira parte do segundo capítulo, desenvolvemos um estudo sobre os movimentos cênicos e a estrutura da peça a fim de facilitar nosso entendimento sobre a *hamartía* na mesma, frisando seus eixos enigmáticos. A partir deste processo, que pretendeu construir um esqueleto estrutural do texto, nos detivemos em uma análise da peça e, através de um estudo esquemático dos cantos corais e dos episódios, analisamos detalhes que apresentaram argumentos e hipóteses para a identificação da falta trágica em *Édipo Rei*.

No terceiro capítulo, apresentamos uma hipótese, questionando a aplicação do conceito de *hamartía* em *Édipo Rei*, assim como ele é utilizado na *Poética*. Para facilitar

a apresentação de nossos argumentos, construímos um quadro esquemático que elucidou as principais ações de Édipo na peça e tentou, a partir de uma dinâmica interpretativa, qualificar o erro em cada uma delas.

Demonstramos que uma *grande hamartía*, tal como delineia Aristóteles, não é facilmente identificada, nem em Édipo e nem nas personagens secundárias, no momento presente da peça, mas que erros passíveis de nossa atenção foram estudados e definidos em termos de erro de cálculo, interpretação, erro por desconhecimento ou por ignorância. Os pequenos erros postulados pelos poetas, porém, aparecem normalmente nas tragédias. Trata-se, portanto, de *hamartías* indefinidas, de forma que muitos erros acabam sendo menosprezados por sua pequena força expressiva na tragédia, prejudicando nossa análise.

Indicamos algumas hipóteses para a *hamartía* promovendo um deslocamento da ação de uma personagem para outra; demonstrando que, se a *hamartía* é fundamental para a *reviravolta* da *fortuna*, o incesto e o parricídio cometidos por Édipo não são responsáveis diretos pela sua desgraça, mas sim a descoberta da verdade. Apresentamos também ações condicionadas e concatenadas às outras, de forma que, interpretada isoladamente, a *hamartía* torna-se um conceito difícil de ser aplicado à tragédia.

Por fim, após a qualificação destes possíveis erros, concluímos que a apresentação de uma hipótese definitiva para a *hamartía* de Édipo em *Édipo Rei* continua passível de interpretações e debates. Porém, poderíamos afirmar que algumas *faltas* de fato ocorreram no momento presente da peça. Especialmente em relação a Édipo, compreendemos a necessária articulação da *hamartía* vinculada a outros termos e a concepção que se tem de uma ação – *falta trágica* – que foi mediada pela *desmedida*, pela *asébeia* e pela *cegueira*.



# CAPÍTULO I

## A HAMARTÍA NA POÉTICA E NA TRAGÉDIA

### 1. As interrelações entre a *hamartía* e o herói trágico no contexto do capítulo XIII e XIV na *Poética*

O *mûthos* é a alma da tragédia, e o centro do espetáculo gira em torno do destino infeliz do herói. Nas peças, ele é apresentado como uma figura radiante, vencedora e no esplendor da vida, usufruindo seus feitos, envolto numa auréola de glória e confiança inexpugnáveis quando, repentinamente, vê-se vítima de uma alteração brusca do destino (*peripécia*), pois um acontecimento terrível o arremessa à desgraça, o torna infeliz. A instabilidade da felicidade é o núcleo da maioria das grandes tragédias que nos restaram. O inesperado, o inevitável, a falibilidade pode arruinar a alegria e propiciar o sofrimento. O herói comete um erro trágico e através desta ação, fruto de uma escolha malfadada, ele cai em desgraça. Desta maneira, a felicidade ou infelicidade do herói está condicionada às suas ações.

Na visão aristotélica, esta reviravolta da fortuna associa-se à *hamartía*, o que justifica a importância do conceito para a compreensão do trágico. Portanto, começaremos nossa exposição citando Aristóteles – capítulo XIII da *Poética* –, o que possibilitará a construção de nossos argumentos sobre o conceito de *hamartía*<sup>37</sup>. Devemos reconhecer no herói uma figura de grande importância que incorre num erro fatal e promove a reviravolta em sua própria vida. A *hamartía* é um dos pilares da

---

<sup>37</sup> O conceito de *hamartía* aparece mais vezes na *Ética a Nicômaco* do que propriamente na *Poética*; porém o tratamento dado ao termo é diferenciado. Enquanto na *Poética* a dimensão do conceito é estética, na *Ética a Nicômaco* há o âmbito ético. A *hamartía* nos parece fundamental para a tragédia alcançar o efeito estético desejado e demonstrar através das ações representadas o que levaria o herói da glória à destruição.

tragédia e quando Aristóteles introduz o termo, descreve o herói como um homem nobre, cuja má sorte não é trazida por alguma infâmia, mas por força de um erro.

Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' (10) ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τὸναντίον (15) ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χειρόνος. Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαὶ συντίθενται, οἷον (20) περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεῖν ἢ ποιῆσαι.<sup>38</sup>

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de um erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo, Tiestes ou outros insígnis representantes de famílias ilustres. É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum<sup>39</sup> erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. Que assim deve ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.<sup>40</sup>

Poucas passagens têm provocado tantas controvérsias e discussões<sup>41</sup>. Segundo Amélie Oksenberg Rorty, a própria tradução do termo não nos ajuda na compreensão do mesmo<sup>42</sup>. De tal modo, apesar do vívido interesse dos helenistas pelo conceito de *hamartía*, este recebeu pouco tratamento na *Poética*, pois Aristóteles não ofereceu nenhuma definição técnica clara ou substancial para o conceito. O conceito é citado

<sup>38</sup> [http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/aristotle\\_poetique/precise.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/aristotle_poetique/precise.htm).

<sup>39</sup> A passagem revela-se fundamental à nossa interpretação: poderíamos, sem comprometer nossa interpretação, compreender “*algum*” como qualquer tipo de erro?

<sup>40</sup> SOUZA, Eudoro de. *A Poética* de Aristóteles: tradução e comentários. Porto Alegre : Editora Globo, 1966. Cap. 13 – 1453<sup>a</sup>, 7-22.

<sup>41</sup> DAWES, R. D. “Some reflections on *ate* and *hamartia*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72. 1968, p. 889.

<sup>42</sup> RORTY, Amélie Oksenberg. “The Psychology of Aristotelian Tragedy”. In: *Essays on Aristotle's Poetics*. Oxford : Princeton University Press, 1992, p. 10.

como um dos elementos responsáveis pela construção de um enredo trágico por excelência<sup>43</sup>, mas não é possível apresentar um argumento sólido para a interpretação do que seria a *hamartía* na *Poética*<sup>44</sup>. Entretanto, parece-nos que no contexto do capítulo XIII poderíamos inferir que a reviravolta da fortuna é causada por uma *hamartía*<sup>45</sup>.

Aristóteles afirma que para considerarmos um mito “bem estruturado”, a personagem trágica precisa passar da felicidade para a infelicidade, e não o seu contrário. Além disso, a reviravolta da fortuna na vida do herói não deve ocorrer por força de alguma maldade ou deficiência de caráter, mas por “*algum erro*”. Ora, quanto ao melhor tipo de tragédia ele inclui um detalhe que não podemos desconsiderar: a reviravolta deve-se a “*algum erro*”. Ou seja, a *hamartía* poderia corresponder a uma variante de ações.

The *hamartia*-group is therefore of very broad and varying applicability, and that the *hamartia* of ch. 13 is not meant to be specific kind of fault or error is strongly suggested by frase ‘some sort of *hamartia*. It does not follow from this that tragic *hamartia* can correspond to any of the range of things of which this word and its cognates are used in the ethical writings; the terms of Aristotle’s theory rule out at least fully guilty action, as well as errors of a purely fortuitous kind<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> SHERMAN, Nancy. “Hamartia and virtue”. In: RORTY, Amélie. *Aristotle’s Poetics*. New Jersey : Princeton University Press, 1992, pp. 181-182.

<sup>44</sup> SCHÜMTRUMPF, Eckart. “Traditional Elements in Concept of *Hamartia* in Aristotle’s *Poetics*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 92. (1989), p. 143.

<sup>45</sup> HALLIWELL, Stephen. “Falibility and Misfortune.” In: *Aristotle’s Poetics*. Chicago : University Chicago Press, 1998, p. 205. (202-237). Halliwell afirma que, a partir de Aristóteles, podemos considerar que as melhores tragédias são as de trama complexa e que combinam o *reconhecimento* e a *reviravolta*. Além disso, representariam ações dignas de  *piedade* e *terror*. Mas a *hamartía* não possui a clareza que o *reconhecimento* e a *reviravolta* apresentam no contexto da *Poética*. A reviravolta da fortuna, que pode conduzir o herói da felicidade à infelicidade é fruto de um erro irreparável. A felicidade do herói estaria condicionada à ação. Se ele sofre, se houve a reviravolta da fortuna, é porque ele cometeu uma falta, não moral, mas fruto de um equívoco. Halliwell discorda de uma aproximação desprovida de senso crítico entre os conceitos de *eutuchia* e *dustuchia*, prosperidade e adversidade apenas relacionados à mudança da fortuna. Neste sentido, numa tentativa de resgate de significado para o conceito de felicidade, Halliwell afirma que o termo *eutuchia* pode algumas vezes ser traduzido por *boa sorte*, no sentido de bem nascido, *status*, riqueza, poder e honra. Os nomes que Aristóteles escolheu para compor a galeria de personagens trágicas que cometeram grandes *hamartías*, sem dúvida, apresentam as melhores qualidades dos afortunados. Além disso, qualquer ação pode balançar o equilíbrio da vida, mesmo em seus estágios finais.

<sup>46</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 221. O erro é uma parte estrutural do mito complexo e é o correlato da *agnórisis* (*reconhecimento*). Por isso, faz-se necessário indagar da natureza do erro trágico que se depreende da *Poética*.

Isto quer dizer que a *hamartía*, tal como aparece no capítulo XIII, não pretende ser determinado tipo de falha ou erro. Aristóteles ainda estaria indicando, mesmo indiretamente, que a *hamartía* possui ligação estreita com outro conceito importante para o estudo do trágico: a infelicidade. Ele compreende a *hamartía* na *Poética* evidenciando que a felicidade e a boa fortuna estão em *cheque-mate* nos melhores enredos trágicos.

No capítulo XIII Aristóteles tenta esclarecer o que entende por ação e herói trágico e a estreita relação entre mito e caráter na tragédia. Não é suficiente para a consecução da *piedade* e do *terror* que uma personagem qualquer passe da boa para a má fortuna, o estatuto do herói trágico exige um caráter bem delineado. Ele adverte que a desdita de um homem mau, apesar de satisfazer “os sentimentos de humanidade”, “não provoca *terror* nem *piedade*.” Excluem-se, assim, os homens muito bons e os muito maus (qualquer que seja a reviravolta da fortuna), sobrando “o sujeito intermediário”, “aquele que não se distingue muito pela virtude e pela justiça” e cuja má sorte se deve não a ser ele “vil e malvado”, mas a um erro. Estaria em conformidade com o capítulo XIII a interpretação de “semelhança” que entende que o herói trágico deve ser “semelhante a nós”<sup>47</sup>.

Primeiramente, devemos admitir a pertinência dos exemplos citados por Aristóteles, validando o modelo interpretativo que ele propõe. Para a compreensão desta passagem precisamos apreender o significado do termo *hamartía* utilizado para indicar o que promove a *reviravolta* da boa para a má *fortuna* na vida do herói.

A *hamartía* insere-se no que Aristóteles chama de trama complexa, não é um atributo do agente, e sim um fator causal. No entanto, como não existe na *Poética* uma definição para *hamartía*, forçosa é a busca por reconstituir o que seria o termo em sua

---

<sup>47</sup> Cf., ARISTÓTELES, Cap. 13 – 1453<sup>a</sup>, 7-22.

teoria, ou seja, a partir da maneira que Aristóteles faz uso do conceito na passagem em que este aparece.

Torna-se importante o confronto entre os capítulos XIII e XIV no que se refere à construção e explicação das cenas de *reconhecimento* e em que elas contribuem para a compreensão do sentido da *hamartía* na tragédia; pois a título de cumprir sua finalidade, segundo Aristóteles no capítulo XIII, a tragédia precisa representar a mudança da boa para má fortuna, embora, a partir dos exemplos citados na *Poética* no capítulo XIV, a reviravolta da felicidade para a infelicidade não se constitui enquanto regra geral.

Devemos, com cuidado, compreender as possibilidades da *hamartía*. A raiz da palavra *hamartía* (ἁμαρτία) apresenta uma extensa variedade de sentidos<sup>48</sup> e, dentre eles, poderia significar tanto erros graves, crimes, faltas quanto simples delitos. Aristóteles prefere uma personagem de personalidade moderadamente virtuosa que se move da boa a má fortuna devido a uma *hamartía*, de maneira que tal personagem teria alcançado grande prosperidade e a perdido.

Um homem perfeitamente virtuoso seria capaz de suportar infortúnios ou adversidades externas, e as emoções trágicas (a  *piedade* e o *terror*) seriam suscitadas de maneira mais eficiente por figuras eticamente menos elevadas, ou seja, o herói trágico não poderia ser um modelo de perfeição<sup>49</sup>. Não obstante, o herói era sempre uma figura nobre, abastada, que conseguia manter sua integridade moral, mesmo quando as coisas desandavam ao seu redor.

E, talvez na tentativa de nos possibilitar uma compreensão geral do significado do conceito, Aristóteles lista alguns nomes de heróis trágicos que caíram em desdita por

---

<sup>48</sup> SCHÜMTRUMPF, 1989, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>49</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 235. Porém, Édipo quase sempre nos parece um herói mais do que perfeito, irrepreensível, excessivamente excelente.

uma *hamartía*. Dentre eles encontramos Édipo como um dos exemplos de herói trágico que comete uma falta trágica com conseqüências tremendas<sup>50</sup>.

Haveria, por conseguinte, alguma coisa em comum entre os exemplos de heróis trágicos (Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo), citados por Aristóteles? O que estas histórias apresentariam enquanto possibilidades para a compreensão do significado de *hamartía*? Cada mito possuiria pelo menos uma relação indireta com uma das outras histórias. Por exemplo, se estamos tratando do Alcméon de Astidamas, citado no capítulo XIV, ele cometeu matricídio, o que o aproximaria de Orestes; se estamos nos referindo a uma das versões escritas por Eurípides, temos o incesto de Alcméon com sua própria filha, aproximando-o de Tiestes. Em relação a Orestes, Aristóteles pode referir-se tanto ao de Ésquilo, na *Orestéia*, quanto ao de Eurípides, em *Ifigênia em Tauris*, outra peça muito apreciada por Aristóteles<sup>51</sup>.

E, se estivermos certos na inter-relação entre eles, a princípio, todas as faltas cometidas pelas personagens, ou pelas personagens secundárias, se relacionam com o assassinio de parentes<sup>52</sup> de sangue; com crianças expostas à morte e que sobreviveram; personagens que tentaram vencer os oráculos e não foram bem sucedidas.

Aristóteles aproxima, principalmente, Édipo e Tiestes e não acreditamos que seja apenas uma casualidade. Ele põe o nome de Tiestes ao lado do nome de Édipo, pois Tiestes, sem o saber, comeu a carne dos próprios filhos oferecida por seu irmão Atreu. Édipo matou o pai e casou com a mãe gerando filhos desta relação incestuosa. Assim, ambos, Tiestes e Édipo, cometeram coisas horrorosas por ignorância<sup>53</sup>, em relação a seus familiares.

---

<sup>50</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>51</sup> STINTON, T. C. W. "Hamartía in Aristotle and Greek Tragedy." *Classical Quarterly* - 25, 1975, p. 227.

<sup>52</sup> HALLIWELL, Stephen. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. London : Duckworth, 1986, p. 127.

<sup>53</sup> DODDS, E. R. "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*". *Greece and Rome 2nd Ser*, vol. 13, no. 1. (Apr. 1966), p. 40. Mas o mito apresenta outros sentidos e possibilidades. Wilson A Ribeiro Jr. assim

O que temos de comum entre o mito de Édipo e o de Tiestes? Temos o incesto entre Tiestes<sup>54</sup> e a filha Pelopéia, porém consciente e voluntário; temos um filho, Egisto e a tentativa de se matar o pai verdadeiro, mas o reconhecimento o impede e ele mata o pai adotivo; temos o assassinato de parentes de sangue e a presença incisiva dos oráculos. Nestes termos, os dois mitos se aproximam e se afastam sem excluir a *hamartía* de seu contexto, em especial a questão da ignorância e o crime contra familiares.

O tema do matricídio submerge nos mitos de Orestes e Alcmeón, a despeito das pequenas diferenças entre os dois heróis, principalmente no que se refere ao aspecto da sucessão ao trono. Não obstante, não é o tema da sucessão que nos incomoda, mas o crime contra familiares. Porém, Orestes se volta contra Clitemnestra por força de uma ordem divina. Ele precisava vingar a morte do pai, assassinado pela mãe. O tema é brilhantemente retratado na *Orestéia* de Ésquilo. Ele não agiu por ignorância, mas talvez por coação.

Alcmeón também age forçado, mas de outra forma. Não pode evitar a obrigação de vingança que seu pai reivindica no além-túmulo e que, jogando-o contra sua mãe, faz com que cometa, em nome dos laços de sangue, um crime contra o que mais simboliza sua

---

relata o mito da família de Tiestes: Tiestes era filho de Pélops e Hipodâmia, irmão de Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau. Tiestes tornou-se amante da cunhada, além disso, o ódio intenso entre os irmãos incentivou a disputa pelo trono de Micenas. No passado um oráculo predissera que o trono de Micenas deveria caber a um dos filhos de Pélops. Atreu encontrou em seu rebanho um cordeiro com velo de ouro e o guardava em segredo. Por intermédio da amante, Tiestes descobriu e propôs que venceria a disputa quem apresentasse um velo de ouro. Atreu, seguramente, concordou, mas Tiestes, ajudado pela cunhada, usurpou o velo de ouro apresentando-o e tornando-se rei. Mas, Atreu, orientado pelos deuses, sugeriu que Tiestes deveria lhe entregar o poder caso ele conseguisse mudar o curso do sol que nascia no oeste e se punha à leste. Tiestes concordou com o desafio e Atreu conseguiu realizar a façanha com a ajuda de Zeus. Desde aquela data o curso do sol passou a ser de leste para oeste e Atreu tornou-se rei, matando a esposa e banindo Tiestes. Posteriormente, fingindo uma reconciliação, Atreu convidou Tiestes a voltar. Em um banquete, ofereceu a Tiestes pedaços dos três filhos que este tivera com uma ninfa e, após revelar a natureza da iguaria que havia comido, expulsou-o novamente. Tiestes, assim, cometera atos terríveis, na ignorância. Durante o exílio, em obediência a um oráculo, Tiestes uniu-se à própria filha, Pelopéia, e gerou Egisto. Pelopéia casou-se mais tarde com Atreu e Egisto, criado pelo tio, pensava ser filho do próprio Atreu. Adulto, Egisto foi incumbido de matar Tiestes, mas ao reconhecer o verdadeiro pai matou Atreu e colocou Tiestes no trono em Micenas. Cf., RIBEIRO JR., Wilson A. “Tantálidas e Átridas – parte I”. *Graecia Antiqua*, S. Carlos, V. 1, N.1, p. 48-51, 1998, pp. 50-51. <http://greeciantiga.org/re/1/v1n1011.pdf>

<sup>54</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 227. Não estamos certos de qual versão do mito Aristóteles tem em mente quando cita o nome de Tiestes na *Poética*: se a sedução da cunhada; se o fato de ter comido a carne dos próprios filhos na ignorância, se o incesto consciente com a própria filha.

consangüinidade: o seio materno. Todos os testemunhos convergem a nos mostrar que, ao viver este conflito, Alcmeón aparece aos olhos dos gregos como o protótipo do infeliz possuído pela demência<sup>55</sup>.

Neste sentido, o exemplo não nos aproxima da explicação que interpreta a *hamartía* como um erro por ignorância, mas fundamenta-se enquanto uma falta involuntária. Alcmeón recebe uma ordem para matar a mãe a título de vingança por ordem do fantasma do pai.

O mito de Meleagro possui duas versões. Em uma delas, Grimal relata que Meleagro era filho de Eneu e Alteia e noutra filho de Ares. Quando Meleagro completou sete dias as Moiras se apresentaram a Alteia e vaticinaram que o menino só se manteria vivo enquanto o tição ardesse no átrio e não fosse reduzido a cinzas. Então, ela se apressou em apagá-lo e escondeu-o num cofre. Na idade adulta, Meleagro, reunindo um grande número de heróis gregos, decidiu caçar e matar um javali enviado por Ártemis e que aterrorizava a cidade.

Morto o animal, ele ofereceu seus despojos à caçadora Atalanta, por quem estava apaixonado. Os tios de Meleagro se indignaram com a atitude do sobrinho e como parentes mais próximos reivindicaram o saque. Enfurecido, Meleagro matou os tios e assegurou o saque a Atalanta. Ao tomar conhecimento da atitude do filho, enlouquecida pela dor, Alteia retirou o tição do cofre e ateou-o ao fogo. Quando este ardeu completamente, Meleagro deu seu último suspiro. Voltando a si e dando-se conta do que aconteceu, Alteia enforcou-se<sup>56</sup>.

Também um oráculo, o perigo do incesto e o mal realizado contra familiares encontra-se no mito de Télefo. Um antigo oráculo havia advertido Áleo que um filho de Auge mataria os tios e reinaria em seu lugar. Temeroso, ele consagrou a filha a serviço

---

<sup>55</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 278.

<sup>56</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitologia Grieca y Romana*. Barcelona : Paidós, 1986, p. 343-345. Embora o assassinato não tenha ocorrido de forma inconsciente, há no relato uma referência aos oráculos e o mal realizado contra parentes próximos. Porém, não saberíamos afirmar quem cometeu uma *hamartía*, se Meleagro ou Alteia. *Cf.*, Canto IX - *Iliada*. Trad. Fredeirco Lourenço, vv. 540 ss.



de Atena. Porém, Hércules, acolhido por Áleo, depois de um grande banquete, e embriagado, abusou sem o saber da filha do rei, Auge, engravidando-a. Sentindo-se ameaçado pelas palavras do oráculo, o rei livrou-se da filha. Auge abandonou o filho na montanha, na Arcádia, onde uma cerva o amamentou. Pastores tê-lo-iam encontrado e, tocados pelo prodígio, levaram a criança ao seu rei e deram-lhe o nome de Télefo.

Quando adulto, Télefo decidiu consultar o oráculo de Delfos para conhecer o paradeiro de sua mãe e no caminho matou acidentalmente os tios cumprindo o antigo oráculo. Chegando a Delfos, em resposta a sua pergunta, o oráculo indicou que viajasse até a Mísia sem pronunciar uma só palavra durante toda a viagem até que Teucras o purificasse. Chegando a Mísia ele descobriu que o argonauta Idas sitiava o local. O rei chamou Télefo em seu socorro prometendo-lhe que lhe daria Auge, que considerava tal como filha adotiva, em casamento se ele derrotasse o argonauta e o expulsasse do reino.

Télefo saiu vitorioso e Teucras apressou-se em cumprir a promessa. Mas Auge, fiel à memória de Hércules, não queria unir-se a nenhum mortal, então decidiu suicidar-se. Acontece que, mal a princesa pegou na espada, os deuses enviaram uma enorme serpente ao seu quarto; a espada caiu-lhe das mãos e, com ela, a cegueira dos seus olhos: Auge reconheceu em Télefo, seu filho; evitando, assim, o incesto<sup>57</sup>. O incesto foi evitado a tempo, porém o crime contra parentes e que fora vaticinado cumpriu-se. Nesta cena de *reconhecimento* não temos a passagem da boa para a má fortuna, mas o seu inverso, o que contraria, pelo menos em parte, o que Aristóteles defende.

Aristóteles resgata as histórias mitológicas de famílias ilustres e faz uma pré-seleção dos enredos que poderiam fornecer elementos para a construção de tragédias apazíveis. Comprovada a proximidade, mesmo indireta, entre as personagens, os mitos

---

<sup>57</sup> GRIMAL, 1986, *Op. Cit.*, p. 63 e pp. 496-498. Quando percebeu que a filha estava grávida, alguns aconselharam Áleo que a colocasse num cofre e a atirasse ao mar, ou que a entregasse a confiança do navegador Náuplio e que este desse fim a moça. Mas Náuplio vendeu a jovem como escrava e esta foi conduzida a Mísia. O rei da Mísia acolheu Auge e seu filho, Télefo, adotando e nomeando-o como seu herdeiro.

e o que há de comum nestas histórias, poderíamos considerar que estas faltas seriam involuntárias contra familiares, cometidas na ignorância e por desconhecimento<sup>58</sup>, tornando o desconhecimento pré-condição para a *hamartía*<sup>59</sup>.

Não seria estranho considerar que Aristóteles pensava na *hamartía* de Édipo como o que leva ao parricídio e incesto, supondo um desconhecimento prévio da personagem em relação aos próprios atos, mesmo que a “ignorância” não esteja subentendida no trecho citado do Capítulo XIII. Precisamos, assim, compreender o conceito para revermos seus possíveis sentidos e traduções e o identificarmos nas tragédias. A posteridade nos ofereceu apenas um pequeno exemplar do que foram as tragédias, e dentre as que nos restaram, nos faltam recursos plausíveis à aplicação do conceito.

But to look at the matter from this angle is not only to see the strong negative force of argument, but also to recognise that *hamartia* is not, as much scholarship has presupposed, a discrete, technical term, designating a single, sharply demarcated formula of tragic potential, but rather an appositely flexible term of Greek moral vocabulary to signify the area opened up in Aristotle's theory by the exclusion both of full moral and guilt and of mere subjection to the irrational strokes of external adversity<sup>60</sup>.

A *hamartía* seria, portanto, um termo mais flexível do que normalmente supomos. Certamente, este fato acrescentaria frutos ao nosso entendimento da falta trágica, pressupondo inúmeras possibilidades. Estas figuras heróicas seriam agentes ativos. Mas se o herói erra de forma consciente, não poderia ser uma figura exemplar. O sofrimento do herói – resultado da reviravolta do destino – não despertaria no espectador a *catarse* através da *piiedade* e do *terror*. Considerando-se a proposta de Aristóteles, precisamos compreender que a falta trágica promoveria a *reviravolta* na

---

<sup>58</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 227.

<sup>59</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p.121. Há uma referência aos oráculos e seu poder inexorável de realização. Os escolhidos por Aristóteles demonstram perfeitamente que o sofrimento é a essência da *hamartía*.

<sup>60</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 220.

vida do herói não porque este tenha defeito de caráter, pois ele é moralmente mediano, mas por força deste erro.

A partir desta interpretação, temos pelo menos três pilares de apoio à análise da *hamartía*: o herói trágico, apesar de venturoso e de família ilustre, cai no infortúnio não por uma deficiência de caráter, mas devido a um grande erro; a reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de uma grande falta cometida; e, sendo a tragédia a imitação de realidades dolorosas, ela representaria a desmedida humana cujo resultado é, quase sempre, a catástrofe<sup>61</sup>.

A *hamartía*, a partir do que já foi exposto, seria uma falta irreversível cometida na ignorância, além de ser involuntária. Mesmo assim, não nos parece pertinente afastar o sentido de *hamartía* das questões que envolvem a ética e a responsabilidade. Acreditamos que o conceito desligado de outros não nos oferece uma oportunidade de análise aplicável às tragédias<sup>62</sup>, o que nos aproximaria dos tratados sobre ética escritos por Aristóteles.

Além disso, apesar de Aristóteles interessar-se mais pelas ações humanas do que pelas personagens, no contexto imediato em que ele utiliza o termo *hamartía*, expõe uma sucessão de conceitos que descrevem não um ato, mas a disposição de caráter de um homem de boa reputação e de família ilustre; que não se destaca nem pela virtude e nem pela justiça; que não é vicioso e nem perverso<sup>63</sup>, mas que comete um erro e transforma a própria vida numa desventura.

---

<sup>61</sup> LUCAS, D.W. "Pity, Terror, and Peripeteia". *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 12, No. 1. (May, 1962), p. 53. O herói é vítima de uma *hamartía* (uma espécie de mal entendido) e nem sempre a *hamartía* resulta em *peripécia*.

<sup>62</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>63</sup> KIRKWOOD, G. M. *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy* by J. M. BREMER. *The American Journal of Philology*. Vol. 12, no. 1. (May., 1962), p. 713. A grande questão gira em torno das palavras de Aristóteles: o herói passa da felicidade para a infelicidade devido a uma *hamartía*.

Curiosamente, Amelie Rorty compara a *hamartía* ao câncer<sup>64</sup>. Tal analogia merece nossa atenção. O senso comum considera o câncer como uma das doenças mais temidas pela humanidade, gerando medo, angústia e desespero. Vista como um processo irreversível, uma sentença de morte, considerada abominável, repugnante e um mau presságio, não é tarefa difícil associar a *hamartía* ao câncer. Após sua identificação, o câncer alcança proporções que nem sempre são contornáveis, tornando-se fatal. A tragédia revelaria a existência de um câncer no coração da ação trágica<sup>65</sup>: a *hamartía*. A comparação nos proporcionou a oportunidade de vislumbrarmos a dimensão do conceito no espetáculo trágico. É claro que uma personagem define-se não como um corpo sujeito a adoecer, mas como um conjunto de ações que podem resultar em boa ou má fortuna, ou seja, em felicidade ou infelicidade.

O erro de juízo cometido pelo herói não é consequência de uma personalidade afetada por desvios morais, mas de uma avaliação má sucedida que poderia acontecer a qualquer um. Ocorrida a *hamartía*, não existem meios que possam impedir a reviravolta da fortuna. A *hamartía* alcança uma dimensão maior do que as definições normalmente encontradas e não será possível compreendê-la sem consideramos seu significado para o agente que incorreu em falta, pois promove a modificação da sua imagem, ameaçando sua existência e identidade. A *hamartía* traria a lembrança da vulnerabilidade, da fraqueza e do medo.

Porém, existe a predominância de uma interpretação que vê a *hamartía* como um erro intelectual; neste sentido, os trabalhos que apresentam um estudo mais profundo são os de O. Hey e J. M. Bremer<sup>66</sup>. Mas a *hamartía* não pode ser concebida simplesmente a partir desta definição. Interpretada enquanto erro intelectual, ela pode se

---

<sup>64</sup> RORTY, 1992, *Op. Cit.*, p. 11

<sup>65</sup> RORTY, 1992, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>66</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 20. A interpretação da *hamartía* enquanto erro de ordem intelectual é defendida por consagrados estudiosos que se dedicaram à análise do conceito: H. Funke, J. M. Bremer, H. Philips, P. van Braam, O. Hey, S. M. Pitcher, A. W. Adkins e R.D. Dawe.

enquadrar em um tipo de falta cometida por ignorância, ou seja, o herói desconhecia elementos importantes para a elucidação da situação que enfrentava e por isso incorreria em falha grave. Assim, a *hamartía* estaria associada a um erro intelectual, uma ignorância a respeito da identidade de um parente próximo<sup>67</sup>.

Ela não corresponderia necessariamente a um ato voluntário, mas involuntário. Este ato ocorreria devido à ignorância do agente a respeito de circunstâncias importantes referentes à situação enfrentada. O herói comete uma ação na ignorância da totalidade dos eventos e de suas prováveis conseqüências e a reviravolta da fortuna resultaria de uma ação, não necessariamente da falta de sorte<sup>68</sup>.

Aristotle is emphasizing that the change from good fortune to bad must result from some action, i.e. not be the result of a mischance, an ἀτύχημα. True, he has said this positively elsewhere (9. 1452a. I ff.), but it is important, so he says it again, negatively. There is no ground whatever in the form of the expression for restricting the range of ἁμαρτία<sup>69</sup>.

Para compreendermos a aplicação do conceito de *hamartía* retornaremos à definição de tragédia por Aristóteles no Capítulo VI da *Poética*. Aristóteles define a tragédia como a representação de uma ação<sup>70</sup>; a tragédia é, pois, acontecimento, uma vez que sem ação não haveria tragédia.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας (25) καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e

---

<sup>67</sup>SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 13. Butcher salienta o caráter limitado da inteligência humana. Dacier compreendeu a *hamartía* como uma falta involuntária que é movida por uma força maior ou superior, cometida na ignorância ou por imprudência, contra a vontade. Ou talvez para fazer executar as ordens que se tentou desobedecer.

<sup>68</sup> Poderíamos, então, associar a *hamartía* à reviravolta da fortuna e ao reconhecimento.

<sup>69</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 225.

<sup>70</sup> SCHÜMTRUMPF, 1989, *Op. Cit.*, p.139. Definir a ação exigirá pensar se relembrar o passado é uma ação, da mesma maneira, se o autocegamento, embora não encenado, se enquadraria como uma ação. Cf. *Retórica* (1,13) e *Ética a Nicômaco* (5,3-10).

que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções<sup>71</sup>.

A tragédia é a representação de uma ação completa e de caráter elevado que possui princípio, meio e fim<sup>72</sup>, é uma forma específica de *mimese* (imitação) feita não mediante narrativa, mas através de atores, e que se dá no momento presente e não se atrela apenas à audição, mas à visão<sup>73</sup>. A tragédia é imitação de ações humanas, se há ação, há o agente, esta ação será de acordo com o caráter e o pensamento. A ação é o elemento central da tragédia e sem a ação, o gênero não existiria<sup>74</sup>.

Aristóteles trata da maneira como uma tragédia deve ser composta para atingir seus objetivos que é, em princípio, a *catarse*. A arte do poeta é uma imitação das ações humanas e, apesar de exigir certa criatividade, esta se fundamenta a partir de histórias já conhecidas<sup>75</sup>.

O mais importante, para Aristóteles, é a trama dos fatos. A tragédia imita ações felizes e infelizes, porque a felicidade ou a infelicidade estaria condicionada à ação e agir é a própria condição do humano. Sendo assim, a ação não é uma qualidade humana em si, mas a definição do que é propriamente humano. O que determina a felicidade ou infelicidade não é o caráter, mas a ação, a ventura ou desventura são relativas à ação executada pelos homens. A melhor tragédia é aquela cuja ação conduz o herói da felicidade à infelicidade<sup>76</sup>. E a passagem da boa para a má fortuna dá-se através de uma

---

<sup>71</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Cap. VI, 1449b. 24-28. No ponto de vista de Aristóteles a tragédia suscitaria o *terror* e a *piedade* no espectador a partir desta ação. O assunto é controverso, porém aponta uma relação entre ação e agente dentro da ética aristotélica.

<sup>72</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Cap. VI, 1450b 24-25.

<sup>73</sup> Daí nossa preocupação com a presença da *hamartia* no momento presente da tragédia.

<sup>74</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cap. VI, 1450a. 23.

<sup>75</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cap. III, 1448<sup>a</sup> 28-29.

<sup>76</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cap. IX, 1451a. 6-15. Ao final do capítulo IX o termo *peripécia* parece associar-se a um elemento inesperado. O exemplo citado por Aristóteles no capítulo XI é a fala mensageiro de Corinto, no *Édipo Rei*. O mensageiro pretendia afastar de Édipo os temores que o atormentavam em relação à mãe, mas essa intenção inicial se transformou em causa acidental de Édipo descobrir quem ele era. Ou seja, para afastar Édipo dos temores em relação a sua mãe deve-se revelar quem ele é, e essa revelação produz o efeito contrário do pretendido. O ato de revelar a identidade de Édipo anula a intenção do mensageiro. A relação entre revelar a identidade de Édipo e atemorizá-lo quanto a seu destino, no entanto, é

*hamartía*, atrelada à cena de *reconhecimento*<sup>77</sup>. E o *reconhecimento* dá-se na passagem da ignorância ao conhecimento promovendo a *reviravolta* da fortuna<sup>78</sup>.

Aristóteles confirma que encontramos em *Édipo Rei* uma das melhores cenas de *reconhecimento* numa tragédia, pois esta resulta da estrutura da própria intriga, ou seja, o melhor tipo de *reconhecimento* é o que coincide com a *peripécia* ou a reviravolta da boa à má fortuna na vida do herói. Segundo Dawe, quando Else associa a *hamartía* com o seu inverso, ou seja, o *reconhecimento*, ele atribui à palavra um sentido que revela um erro cometido em virtude da ignorância<sup>79</sup>. A *hamartía* estaria ligada às ações desfavoráveis, e a grande questão atém-se ao fato de que o agente não é capaz de compreender a dimensão de seu gesto e tão pouco é capaz de adivinhar seus resultados até que os reconheça.

Isto nos leva a crer que não basta haver uma *hamartía* na tragédia, é preciso que exista o *reconhecimento*, porque, aparentemente, o *reconhecimento* da *hamartía* contribui para a condução do herói da felicidade à infelicidade. Isto quer dizer que se o herói cometeu um erro, porém não sabe que errou, o seu estado de ignorância o mantém numa felicidade ilusória. Portanto, acreditamos que o reconhecimento da *hamartía* é crucial para o desenlace trágico. Neste sentido, devemos levar em conta a importância do conhecimento e da ignorância na tessitura dramática. Ambos os conceitos estão centrados no agente e na natureza de suas ações. Porém, em algumas tragédias não

---

uma relação necessária, assim como parecia necessária ao mensageiro a relação entre acalmar Édipo quanto a seu destino e revelar sua identidade. Não obstante, as intenções de aliviar a alma perturbada de Édipo saíram frustradas. Ele não diz exatamente que são as intenções de Édipo que se frustraram. Portanto, o *reconhecimento* consiste na descoberta de algo que era desconhecido previamente. Adiante, no capítulo XIV, ele cita situações trágicas possíveis e que despertariam o terror e a piedade. Aristóteles oferece uma tipologia das cenas de reconhecimento, hierarquizando-as a partir do efeito emocional produzido. Levando em conta o critério estético, as melhores são as que estão associadas à *peripécia* e são consequência da ação dramática, cujos exemplos são a do *Édipo Rei* e a da *Ifigênia em Tauris*.

<sup>77</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cap. VII,1452a. 13-16.

<sup>78</sup> Mas nem todo *reconhecimento* promove a *reviravolta* da fortuna, como podemos observar no Cap. XVI da *Poética*.

<sup>79</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 92.

podemos afirmar facilmente se o agente é ou não uma vítima passiva<sup>80</sup> dos atos que se desenvolvem no enredo trágico. Vale ressaltar que, o reconhecimento não responde necessariamente a uma *hamartía*, mas o conhecimento de si numa outra circunstância, quase sempre adversa da atual<sup>81</sup>.

No capítulo XIII e no capítulo XIV Aristóteles trata do melhor tipo de tragédia, neste sentido, ele não estaria se referindo às tramas trágicas em sua totalidade, mas daria preferência às tragédias que possuíam trama complexa considerando-as melhores. A *hamartía* foi apresentada no capítulo XIII como a causa primeira da *reviravolta* de fortuna em uma trama considerada complexa e cujas outras características seriam a *inversão* e o *reconhecimento*<sup>82</sup>.

A tragédia não sugere que o herói permaneça sem reconhecer. Não parece sensato e nem correto que em uma tragédia um herói mantenha-se na ignorância; é necessário que ele se descubra falível. Além disso, a queda no infortúnio mediante uma *hamartía* produziria no espectador a *catarse*. Aristóteles complementa afirmando que a ação trágica não precisa se encontrar no corpo textual da tragédia, podendo estar também fora da trama.

ἔστιν δὲ (30) πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνώρισαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ.

---

<sup>80</sup> HALLIWELL, Stephen. "Action and Character." In: *Aristotle's Poetics*. Chicago : University Chicago Press, 1998, p.147. Poderíamos citar como exemplo a tragédia *Ifigênia em Tauris*, de Eurípides, pois não conseguimos distinguir com precisão quem é vítima ou quem é o agente na trama. Tanto a própria Ifigênia quando Orestes poderiam ser agentes ou vítimas. O reconhecimento se dá em duas etapas: primeiro Orestes reconhece Ifigênia. As provas de identidade que Orestes oferece são evocações de objetos ou de fatos cuja memória é compartilhada por ambos. São eles: 1) um bordado, feito por Ifigênia, que mostrava a disputa entre Atreu e Tiestes pelo Carneiro do toirão dourado; 2) detalhes da breve passagem da moça em Aulis - banho nupcial e o corte dos cachos de cabelos para oferenda fúnebre; 3) a lança de Pélope, pendurada na parede do quarto da moça em Argos. Diante dessas evidências, Ifigênia se rende e também reconhece o irmão, entregando-se a uma longa celebração do encontro. Desde ponto de vista, a cena de reconhecimento desta peça evita a *hamartía*, sem que se perca o prazer advindo do reconhecimento Cf., DUARTE, Adriana da Silva. "O reconhecimento na tragédia grega: a *Ifigênia em Tauris*, de Eurípides." V Semana de Estudos Clássicos & Educação da FEUSP, *Paideuma*, pp. 1-11, 2006, p. 10.

<sup>81</sup> Estamos levando em consideração a tragédia *Édipo Rei*.

<sup>82</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 216.



Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvadez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles (esta ação é verdade que ocorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcmeón, na homônima tragédia de Astidamas, e a de Telégono no *Ulisses Ferido*)<sup>83</sup>.

A citação é valiosa e atinge o ponto crucial desta pesquisa. Assim, como pensar os exemplos citados por Aristóteles na *Poética*? Aristóteles insinua neste fragmento que a falta trágica de Édipo consiste no incesto e parricídio. Ele também estabelece os critérios que tornam uma situação trágica e qual o herói que mais despertaria simpatia nos espectadores. Todavia, ao citar exemplos de heróis que cometeram a *hamartía*, ele não esclareceu qual a falta trágica responsável pela reviravolta.

Aristóteles cita algumas situações que incorporam indiretamente o reconhecimento, a reviravolta e a *hamartía*<sup>84</sup>. Dentre as selecionadas temos o mito de Medéia. A ação trágica de Medéia é contra os próprios filhos com a finalidade de ferir Jasão. Neste caso, ela agiu intencionalmente e com conhecimento. Em uma avaliação apressada poderíamos crer que o exemplo de Medéia não despertaria em nós os sentimentos de *terror* e  *piedade* característicos do enredo trágico que ele apresentou nos capítulos antecedentes<sup>85</sup>. Ela age e sabe contra quem está agindo; mas nem por isso podemos negar a tragicidade desta peça.

Aristóteles também faz uma breve alusão ao episódio de Hémon em *Antígona*, quando ele se apressa em agir contra o pai e não o faz, sendo este o pior exemplo a ser seguido, tornando a cena repugnante e não trágica. Ora, Hémon não age, porém sabia o

---

<sup>83</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cap. XIV - 1453b, 29-34. A situação trágica, por excelência, sugerida por Aristóteles no capítulo XIV nos leva a refletir sobre a *hamartía*, embora o conceito não apareça no decorrer do texto. Ele afirma que as ações devem ocorrer entre pessoas que possuem algum laço de amizade ou parentesco e cita como exemplo o irmão que mata ou está a ponto de matar o irmão, ou filho ao pai, ou mãe a um filho, ou um filho à mãe. Estas são as situações verdadeiramente trágicas. Além destas não há outras trágicamente possíveis. Cf., 1453b 15-20 e 36.

<sup>84</sup> Os comentários que se seguem sobre as tragédias *Medéia*, *Antígona*, *Édipo Rei* e *Ifigênia em Tauris* são sustentados pelas observações de Halliwell. Cf., HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, pp. 224-225.

<sup>85</sup> ARISTOTLE. *Poetica*. Introdução, tradução e note de Diego Lanza, Milano : Rizzoli Libri, 1992, p. 51-52.

que ia fazer e contra quem estava agindo. Teríamos a ausência da ação e o episódio não despertaria sequer nossa simpatia. Por sua vez, embora não cite diretamente o nome de Édipo, estamos propensos a crer que o próximo exemplo é o do filho de Laio: o agente que age sem o saber. Ao tratar do atentado de Édipo contra os pais, Aristóteles frisa que esta ação deveu-se à ignorância, de maneira que não haveria como o herói saber o que havia de terrível em seus atos. Édipo cometeu uma falta involuntária e na ignorância.

E, contrariando as expectativas do capítulo XIII, Aristóteles considera o reconhecimento na tragédia *Ifigênia* - na qual a irmã está prestes a matar o irmão e não o faz porque o reconhece em tempo hábil evitando a *hamartía* -, o melhor exemplo para a compreensão da *reviravolta* e do *reconhecimento*. Não deixa de ser surpreendente porque neste contexto não poderíamos qualificar a ação na referida peça de Eurípides na categoria *hamartía* associando-a a um erro por ignorância, erro de cálculo, erro por desconhecimento. Além disso, a *reviravolta* na referida tragédia é da infelicidade para a felicidade, ou seja, a infelicidade é evitada<sup>86</sup>. Aristóteles não proíbe este tipo de estrutura para a tessitura do enredo trágico, mas no capítulo XIII afirma que as melhores composições representam a passagem da prosperidade para a adversidade.

Analisando objetivamente os exemplos citados por Aristóteles temos uma ênfase na ignorância como elemento fundamental no capítulo XIV. Não obstante, a *reviravolta* da fortuna, mencionada consideravelmente antes do capítulo XIII, é abandonada pelo próprio Aristóteles no capítulo XIV. Esta discrepância não deveria ser tratada como um elemento isolado, pois sabemos que a *reviravolta*, o *reconhecimento* e a *hamartía* são elementos importantes para a construção do enredo trágico segundo o próprio filósofo. Além disso, apesar da notável importância da presença dos deuses nas tragédias, Aristóteles não faz qualquer menção à divindade na tragédia. Parece-nos que ele situa a

---

<sup>86</sup> ARISTOTLE. *Poetica*. Trad. Diego Lanza, 1992, *Op. Cit.*, p. 52.

ação do herói no campo ético do agir humano de maneira que o herói trágico é mais culpado do que realmente poderíamos pensar sob o peso das próprias escolhas<sup>87</sup>. Ele faz uma interpretação racional das tragédias, o que nos leva a pensar que, segundo o ponto de vista de Aristóteles, tudo é fruto da ação humana. Os exemplos citados por ele são surpreendentes, ainda que a ação e as escolhas individuais nos pareçam legítimas. Assim, embora tenhamos a convicção de que Aristóteles na *Poética* interpreta as tragédias sob o ponto de vista estético, reconhecemos que a ética, aqui direcionada à ação humana, não pode ser ignorada<sup>88</sup>.

Os capítulos XIII e XIV nos oferecem subsídios suficientes para crermos nestas contradições, em especial, na escolha da estrutura do melhor tipo de tragédia. Basta avaliarmos as diferenças entre *Ifigênia em Tauris*, de Eurípides, e *Édipo Rei*, de Sófocles<sup>89</sup>. Pois não nos parece haver qualquer *hamartía* na referida peça de Eurípides. As duas peças são, por conseguinte, as que foram citadas mais vezes na *Poética* a título de exemplificação, o que *a priori*, poderia representar não apenas a preferência de Aristóteles, mas um dado extremamente significativo porque elas constam dentre os poucos exemplares do gênero trágico que nos restaram. Deste modo, a escolha não pode ser ignorada<sup>90</sup>. E, se no capítulo XIII somos levados a crer que o fim da tragédia é a representação de uma *hamartía*, não é tarefa simples explicar esta irônica reviravolta no ponto de vista de Aristóteles quando ele cita no capítulo XIV a peça de Eurípides como admirável.

---

<sup>87</sup> Identificamos em *Édipo Rei* a presença da divindade, mesmo que apenas mencionada. O pano de fundo em *Édipo Rei* mostra-nos uma realidade diferente da ação meramente humana e o tema dos oráculos não pode ser ignorado. Devemos assumir que Aristóteles negligencia o tema que é importante e está presente nas tragédias.

<sup>88</sup> Em referência a Stinton, Saïd afirma que este não apresenta nada de novo, na verdade ele realiza uma releitura da obra de Dacier, Glanville e, em especial, Butcher. Aristóteles fala “uma falta qualquer” e ou uma “grande falta”. Neste sentido, qualquer ação, mesmo a mais banal, poderia ser qualificada como uma *hamartía*. Saïd pontua o erro da tradução do termo *hamartía* à luz dos valores religiosos cristãos. Bauer, por exemplo, traduz o termo que aparece no verso 649 da *Orestéia* em equivalência ao *Evangelho de São João*, ou seja, como pecado. Cf., SAÏD, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>89</sup> HALLIWELL, “The Setting of the Poetics”, 1998, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>90</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 40.

## 2. A *hamartía* e seus sentidos aproximados

A *hamartía* é quase sempre interpretada como um erro irremediável. Para compreendermos sua inserção e significado no *corpus* da tragédia é inegável a importância do capítulo XIII, quando Aristóteles aborda a escolha da personagem para o melhor tipo de tragédia. Ele escolhe, para designar a personagem chave, o sujeito intermediário cuja desdita relaciona-se diretamente a um erro cometido<sup>91</sup>.

A *hamartía* seria também uma composição mista de ações<sup>92</sup> e encontramos uma passagem relevante na *Ética a Nicômaco* citando quatro situações para definir o teor de culpabilidade de um agente: em primeiro lugar, os atos cometidos na ignorância e cujos resultados não poderiam ter sido previstos; em segundo, os atos cometidos na ignorância e que poderiam ter sido facilmente evitados porque eram previsíveis; em terceiro, os atos cometidos intencionalmente sob a influência de alguma paixão; e enfim, os erros cometidos por meio de um vício, por meio da maldade, da injustiça e da falta de caráter<sup>93</sup>.

Bremer cita cognatos para *hamartía*: *aliteîn*, *amplakeîn*, *sphállesthai*, que possuem sentido negativo e são utilizados de maneira mais ou menos metafórica para designar erros, faltas ou crimes<sup>94</sup>. Assim, o estudo da *hamartía* careceria de elementos de comparação. Seria interessante, se possível, fazer um estudo da *hamartía* englobando os termos que apresentam similitudes e analogias evidentes, oferecendo uma dupla garantia de precisão e objetividade na análise do conceito e sua aplicação nas tragédias.

Deveras é significativo pensarmos a *hamartía* enquanto um erro por ignorância. O herói se confrontaria com um enigma ou fato que estaria fora do seu alcance desvendar. Essencialmente, a *hamartía* seria um ato involuntário cometido na

---

<sup>91</sup> ARISTÓTELES, Cap. 13 – 1453<sup>a</sup>, 7-22.

<sup>92</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>93</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 230. São involuntárias as ações cometidas por ignorância. O potencial de involuntariedade da ação, contudo, é discutível quando mediado pela coação. Neste sentido, é atribuída maior importância ao fato da ação realmente ser cometida na ignorância para se configurar como *hamartía*

<sup>94</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 21.

ignorância. Isto não implica na ausência de um caráter inteligente do herói, pois sua inteligência é inegável, o que se afirma é seu fracasso. O herói vê-se vítima de um erro que ele poderia ter evitado caso conhecesse todas as circunstâncias que envolviam a situação enfrentada por ele<sup>95</sup>. A falta cometida, embora realizada pelo herói e motivada por razões quase sempre honestas, apresenta conseqüências contrárias à sua vontade.

Desta maneira, embora ciente de que cometeu uma falta, o herói reconhece que errou involuntariamente, ou seja, sua obra decorreu de um desconhecimento cujos resultados eram imprevisíveis. Um ato deverá ser considerado voluntário quando depende do agente deliberar ou não a respeito do que deve fazer<sup>96</sup>, a ação é fruto de sua vontade. No caso das tragédias devemos levar em consideração que escolher não é tarefa fácil<sup>97</sup> e depende muito do grau de consciência no ato de deliberar. Porém, um erro por ignorância pode ser voluntário, involuntário ou contravoluntário<sup>98</sup>.

Realizando uma breve revisão das definições apresentadas para a *hamartía*, podemos assumir algumas posições necessárias. Stinton lista algumas possibilidades a partir daqueles que o precederam: Adkins, por exemplo, frisa a importância da relação entre a *hamartía* e o aspecto ético da ação; Bywater a define como erro de julgamento; Humphry House relembra a rejeição por Aristóteles do sentido moral aplicado a *hamartía*<sup>99</sup>, pois a infelicidade do herói trágico não estaria condicionada a um caráter duvidoso, mas a um grave erro cometido, um erro de cálculo<sup>100</sup>. Mas, se a *hamartía* não

---

<sup>95</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 226.

<sup>96</sup> MUÑOZ, Alberto Alonso. *Liberdade e Causalidade: ação, responsabilidade e metafísica em Aristóteles*. São Paulo : Fapesp, 2002, p. 117-119.

<sup>97</sup> É complicado determinar as circunstâncias de uma escolha, quais os benefícios independentes da vontade de quem escolhe.

<sup>98</sup> MUNÓZ, 2002, *Op. Cit.*, p. 122. A reação do agente perante os resultados imprevisíveis da própria ação, isto é, se ele se arrependeu ou não, se agiu coagido ou deliberadamente, são também fatores importantes para a interpretação da *hamartía*.

<sup>99</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 226.

<sup>100</sup> CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto : Editora Rio Pretense, 1998, pp 122-147.

se refere, a princípio, a um erro moral, poderia, no mínimo, incluí-lo<sup>101</sup>. Contudo, não podemos afirmar que nenhuma tragédia foi ocasionada por um erro moral, mesmo que a principal característica das melhores tragédias quase sempre se associe à sua ausência.

Philip W. Harsh, interpretando as definições de Bywater e Gudeman, definiu a *hamartía* como erro intelectual ou erro de julgamento e não lhe atribui uma falta ética no sentido aristotélico do termo, nem mesmo a considerou fruto de uma fraqueza ou falta de caráter<sup>102</sup>. A *hamartía* seria uma falta de teor intelectual, cujos pormenores envolvem o pensamento, a interpretação e o conhecimento. Não obstante, Harsh não desconsiderou, em sua totalidade, o valor moral do conceito de “*hamartánein*” na tragédia<sup>103</sup>.

O erro de julgamento, cometido na ignorância, se expande à medida que os estudiosos avançam em suas investigações. Dawe, aproveitando-se da definição de Rostagni, também considera a *hamartía* como erro de julgamento e, segundo ele, esta definição tem enfrentado críticas imerecidas<sup>104</sup>. Para ele, o erro de julgamento pode ser responsabilidade do herói, seja por indução dos deuses – que o enganaram – ou mesmo mediado por um conflito onde existiria pouca ou nenhuma escolha<sup>105</sup>. Neste caso, poderíamos considerar que o erro de julgamento não seria da inteira responsabilidade do agente, mas sofreria influência dos deuses que o colocariam em uma situação tal que haveria pouca alternativa de escolha a ser feita. Somos propensos a pensar que o erro de julgamento como uma das possíveis definições para a *hamartía*, principalmente em se tratando dos acontecimentos trágicos representados nas tragédias.

A *hamartía* é imprescindível para o desencadeamento do processo trágico. O erro trágico ainda relaciona-se com intenções frustradas. E, segundo Aristóteles, o herói

---

<sup>101</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 225. Teríamos, contudo, segurança se compreendemos a *hamartía*, como sinônimo de *hamártema*: um erro proveniente de uma ignorância inevitável; erro ou falha num sentido moral; atos movidos ou cometidos por agentes tomados por alguma paixão; qualquer defeito ou fraqueza.

<sup>102</sup> HARSH, Philip Whaley. “Hamartia again”. *Transactions and Prodedings of the American Philological Association*. (1974 - ), vol. 105. (1975), p. 51.

<sup>103</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p.19.

<sup>104</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>105</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 94-5.

cai da felicidade para a infelicidade devido a uma *hamartía*. O efeito trágico estaria condicionado a esta ação contrária às expectativas e deve-se à ignorância de elementos cruciais para a interpretação dos eventos que compõem a trama. E mesmo que suas ações não sejam intencionais, o herói não fica livre de seu destino e nem tem sua suposta responsabilidade diminuída. Mas também precisamos ver a sua relação com a questão do azar ou simples falta de sorte. Carvalho, a respeito da presença da *hamartía* no cerne da tragédia, explicita que o irracional não precisa estar dentro do drama. Além disso, aponta que, apesar de Aristóteles negar a falta moral como um dos vieses da *hamartía*, Édipo não é um modelo de perfeição, ele é excessivo em tudo o que faz, é excessivamente inteligente, irascível, impaciente, sempre adianta-se na tomada de decisões, imprudente.

Poderia ainda contribuir para a interpretação exclusivamente moral o fato de que Édipo, na tragédia sempre apontada como modelo por Aristóteles, tinha também um defeito moral: era impaciente e irascível. O certo é que os comentadores contemporâneos da *Poética* se dividem, no caso, em duas alas: a dos que consideram *hamartía* como simplesmente um erro de julgamento, e a dos que vêem nesse erro uma mescla de falha moral<sup>106</sup>.

A partir desta afirmativa, o sentido de *hamartía* aproxima-se do erro de julgamento proveniente de certo desconhecimento ou da ignorância. Embora seja uma falha mais intelectual que moral, enquanto negligência e cegueira, esflora o campo moral<sup>107</sup>. Mas não podemos nos limitar simplesmente ao erro de julgamento, já que também podemos lhe atribuir o sentido de erro intelectual<sup>108</sup>. Ora, conceito apreende a subjetividade da interpretação e teria relação direta com a inteligência e raciocínio arguto. Além disso, o erro de interpretação dependeria do uso que se faz do conhecimento e o alcance cognitivo do agente.

---

<sup>106</sup> CARVALHO, *Op. Cit.*, p. 140.

<sup>107</sup> CARVALHO, *Op. Cit.*, p. 142. Apud a Rostagni e Albeggiani, respectivamente. Neste aspecto, não é tarefa simples excluir-lhe o valor moral.

<sup>108</sup> CARVALHO, *Op. Cit.*, p. 141. A *hamartía* é assim compreendida como um passo em falso, um erro de interpretação, um mero erro de cálculo.

Contudo, a diferença entre o erro de julgamento e o erro de interpretação parecem quase imperceptível. Poderíamos associar o erro de julgamento ao raciocínio apressado e a má análise dos eventos e circunstâncias. O erro de interpretação associaria-se ao fato de que, talvez, fosse perfeitamente possível fazer a interpretação certa, ou que embora esta estivesse certa, a decisão fora equivocada. Poderíamos citar como exemplo o caso de Édipo. Ele interpretou corretamente o oráculo quando ouviu que mataria o pai e casaria com a mãe. Porém, ao decidir fugir, sua decisão como consequência do que ouvira não atingiu o objetivo que era evitar tais acontecimentos.

A vida humana é feita de alternâncias, e se os heróis são senhores de suas escolhas, não o são da sorte, cujas consequências são eles os primeiros a sofrer. Eles não são capazes de enxergar os resultados de seus atos. No mundo trágico estas consequências são a marca da condição humana e só os deuses escapam a elas. Na alternância entre a sorte e o domínio divino explica-se que o homem não pode penetrar no mistério da vontade divina e nem deve tentar fazê-lo.

Nesta perspectiva, a *hamartía* apresentaria quatro significados plausíveis: seria um erro devido à insuficiência de conhecimento - a respeito de circunstâncias fundamentais para a compreensão dos eventos que se apresentam ao herói – e que por isso culmina num erro por ignorância ou desconhecimento; um erro inevitável a partir da ignorância; ato consciente e intencional, mas não deliberado, tal como um ato cometido e motivado pela raiva ou pela paixão; seria um delito de caráter, de certa forma, vicioso<sup>109</sup>.

Uma ação por ignorância é, portanto, aquela em que o agente escolheria agir de outro modo se tivesse sido capaz de prever suas consequências e se tivesse podido apreender corretamente todas as particularidades relevantes de sua ação, desde que tal ignorância não seja, ela própria, resultado de uma ação voluntária dele<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> CAREL, Havi Hannah. “Moral and Epistemic Ambiguity in Oedipus Rex”. *Janus Head*, 9(1), NY, 97-115, 2006, p. 104. Cf., nota 13. Como Stinton, Havi Hannah Carel também apoiá-se em Butcher em suas considerações para *hamartía*.

<sup>110</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, p. 123.



Retornemos ao eixo que se apodera da ação por ignorância como a principal definição para a *hamartía*. As ações com conseqüências fatais realizam-se, ironicamente, no ápice da paixão e a partir da ignorância de elementos cruciais para a interpretação dos eventos em torno de um acontecimento enfrentado pelo herói trágico<sup>111</sup>. Esta insuficiência de conhecimento seria comparável à montagem de um quebra-cabeça com algumas peças faltando. A visualização da totalidade seria prejudicada pela ausência de elementos que o completariam. Contudo, mesmo a ignorância pode ser produzida por negligência ou imprudência do agente. Não poderíamos ignorar certo grau de culpabilidade do agente, mesmo em se tratando de uma ação involuntária<sup>112</sup>. Frisando melhor esta interpretação, podemos inferir que a *hamartía* provém do limitado conhecimento humano e que por isso estaria diretamente ligada à capacidade cognitiva e intelectual<sup>113</sup>.

Alberto Alonso Munõz, a partir de Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, elabora um esquema com detalhes essenciais à aceção de uma ação por ignorância. Precisamos, contudo, responder seis questionamentos para apreendermos as suas particularidades. Assim, precisamos saber: (1) quem está praticando a ação; (2) o que está fazendo; (3) sobre o que ou em quem está agindo; (4) com o que está fazendo, isto é, o instrumento; (5) com que finalidade; (6) de que maneira<sup>114</sup>.

Em alguns casos o agente pode até mesmo desconhecer o que está fazendo, percebendo-o diferentemente do que o fará posteriormente. Poderíamos citar,

---

<sup>111</sup> Não podemos ignorar a importância da paixão na realização da ação do agente trágico. Veremos como estes elementos se intercalam na sua aplicação direta nas tragédias.

<sup>112</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>113</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>114</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, pp.123-124. Munõz cita os exemplos utilizados por Aristóteles para sustentar sua argumentação, mas tentaremos, se possível, utilizar este esquema para a compreensão da *hamartía* – enquanto ação involuntária ou contravoluntária – em três tragédias de Sófocles: *As Traquínias*, *Antígona* e *Édipo em Colono*. Nossa hipótese nos parece viável porque o autor usa, literalmente, o exemplo de Édipo, sustentado por Aristóteles, quando fala do erro por desconhecimento e ação por ignorância contravoluntária.

seguramente e por motivos óbvios: Édipo, pois ele desconhecia que, ao descobrir a identidade do assassino de Laio, descobriria a própria identidade. A finalidade da ação também pode ser imprecisa, pois poderíamos interpretá-la mais como ignorância a respeito das conseqüências do que das circunstâncias.

O mais importante é pensarmos “a ignorância do que o agente está fazendo e a ignorância concernente ao resultado da ação<sup>115</sup>.” Munõz, assim, nos apresenta dois tipos de ação que ele denominará “ação não-voluntária, praticada por ignorância: (a) ação involuntária, na qual as circunstâncias e conseqüências da ação diferem das previstas, mas não há arrependimento; (b) ação contravoluntária, na qual as circunstâncias e conseqüências da ação diferem das previstas, e há arrependimento<sup>116</sup>”.

Da argumentação de Munõz nascerá uma possibilidade interpretativa para a ação por ignorância que não seria simplesmente um ato involuntário, mas contravoluntário. Na ação contravoluntária, se o agente soubesse de detalhes pertinentes aos resultados de seu ato, ele não o teria realizado. Além disso, temos o arrependimento, de acordo com o resultado da ação contrária ao previsto, como sua norma<sup>117</sup>.

No entanto, faz sentido defender a idéia de que a *hamartía* não existe isoladamente, associando-a a outros conceitos com os quais ela teria algo em comum, tal como a *áte*, pois a *hamartía* freqüentemente associa-se à força da *áte* nas peças trágicas<sup>118</sup>. Esta interpretação representa um grande passo na análise do que seria a *hamartía* porque levanta questões pertinentes ao enredo trágico. Em primeiro lugar porque as diferenças entre os conceitos não são tão profundas quanto parecem. Embora

---

<sup>115</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>116</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, p. 120. Uma ação, contravoluntária por ignorância é, portanto, aquela em que o agente age por ignorância e, em que, após sua realização, se arrepende. Trata-se de uma ação na qual há falha epistêmica quanto à previsão das circunstâncias e conseqüências e em que o agente, caso tivesse tido acesso epistêmico a elas, teria agido diferentemente. C.f., p. 126. Adaptação nossa.

<sup>117</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, p. 414. Assim, em relação à ação contravoluntária seria possível abster o agente de responsabilidade

<sup>118</sup> DAWÉ, 1968, *Op. Cit.*, pp. 94-95. Concordamos que a argumentação carece de uma atenção mais detalhada, mas não nos propomos a fazê-lo porque utilizaremos o conceito apenas como um dos vieses para o estudo da *hamartía*.

o conceito não apareça em Aristóteles, existe uma estreita relação entre a *áte* e o sentido de ruína, destruição, desastre e azar<sup>119</sup>.

A linguagem poética trata da *áte* e da *hamartía* como conceitos ligados, porém, a *hamartía* aparece significativamente na poesia trágica, de maneira que a sua relevância se tornou fundamental<sup>120</sup>. A *hamartía* seria uma decisão fatal cujos resultados apresentar-se-iam ao agente através do *reconhecimento*. O herói, ignorante da real situação que enfrentava, seria tomado de surpresa porque não contava com a sua própria ruína. Os heróis caem em desgraça porque falharam, e a tragédia versa sobre uma figura heróica que cai movido por forças que ele é incapaz de conter<sup>121</sup>. A tragédia descreve personagens que são, pelo menos parcialmente, responsáveis pela própria queda. O poeta trágico expõe a responsabilidade da personagem através das observações do coro ou de uma personagem secundária que interage com a personagem principal<sup>122</sup>.

O erro é considerado involuntário porque converge em direção oposta ao pretendido, e, mesmo que o herói estivesse buscando o bem, alcançaria o mal. Tudo deriva de uma escolha cujos resultados são imprevisíveis ou o contrário daquilo que foi calculado<sup>123</sup>. À primeira vista, as ações que se aproximam da *hamartía* e salientadas por Aristóteles são as que suscitam o *terror* e a  *piedade*. O sofrimento do agente é essencial, senão não teríamos estes sentimentos em relação a ele. Assim, poderíamos considerar que o lamentável é a *reviravolta* da boa à má fortuna.

Tentaremos, portanto, compreender a natureza de uma falta que por ser trágica desperta a compaixão nos espectadores e também porque Aristóteles recorre a exemplos nas tragédias para ilustrar sua teoria, citando em particular *Édipo Rei*.

---

<sup>119</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>120</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p.107. Na linguagem poética, a escolha de uma ou outra palavra dependeria mais do ponto de vista do poeta do que de alguma diferença substancial de sentido.

<sup>121</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, pp. 93-94. Embora a falta trágica quase sempre se associe aos atos condenáveis no sentido da lei, da religião ou mesmo da moral, as ações do herói são conduzidas por seu próprio interesse, e quase sempre incorrendo em engano.

<sup>122</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 48

<sup>123</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 49.

Apesar da culpabilidade de Édipo ser motivo de debates acirrados, ele cometeu homicídio porque foi agredido pelo condutor do veículo. É claro que sua reação foi extremamente violenta em virtude da afronta sofrida, mas este trecho não se encontra bem definido no texto de Sófocles, exceto pela narrativa do próprio Édipo. Ele não pretendia deliberadamente fazer o mal a um parente e não merece os próprios infortúnios, mas é culpado<sup>124</sup> pelo crime de assassinato. Ele agira contra o próprio pai sem o saber. Em se tratando do incesto, o casamento em si significa a fatalidade em se casar por acaso e na ignorância com a própria mãe<sup>125</sup>. Segundo o relato do próprio Édipo sabemos que ao cometer um assassinato, motivado pelo conflito na trifulcação, ele pretendia defender-se. Alguém poderia defini-la como uma ação motivada pelo orgulho e fúria, mas não podemos negar que se tratou de uma autodefesa. Em relação ao incesto, ao casar-se com Jocasta, ele não poderia imaginar que esta era sua mãe verdadeira. Entre outras coisas, poderíamos afirmar que ele pretendia alcançar o bem e realizou o mal ao aceitar casar-se com ela como fruto de uma recompensa pela derrota da Esfinge.

Sófocles não menciona o termo *hamartía* em *Édipo Rei* diretamente, levando-nos a questionar o conceito, sua aplicação e seu significado no contexto geral da peça. Usa, decerto, alguns cognatos difíceis de serem identificados. A *hamartía* de Édipo que todos conhecem ressoa no enredo não como ação, mas enquanto menção. São ecos de um passado esquecido, levando-nos a pensar que não se pode escapar do passado e nem desdenhar a fortuna.

Ao nos questionarmos sobre a *hamartía* de Édipo identificamos na *Poética* uma resposta. Segundo o ponto de vista de Aristóteles, apesar de se encontrar fora do

---

<sup>124</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>125</sup> Neste caso, em específico, a *piiedade* e o *horror* são despertados porque a ação foi praticada na ignorância.

contexto cênico da peça, o incesto e o parricídio poderiam ser considerados *hamartías*, e seriam erros por desconhecimento, tendo em vista que ele ignorava a identidade de seus verdadeiros pais. Mas a advertência do oráculo deveria ter dissuadido Édipo de assassinar qualquer homem em idade para ser seu pai e de casar com qualquer mulher em idade para ser sua mãe. Não obstante, apesar deste aviso, ele realizou os atos que deveria ter evitado<sup>126</sup>.

Poderíamos definir que a *hamartía* de Édipo consistiria em sua delicada relação com os oráculos e na sua incapacidade de compreensão dos mesmos, cometendo um erro de interpretação. Daí, o elemento trágico da história seria a sua insistência na busca pela verdade. Além disso, a queda de Édipo deve-se à descoberta de quem ele era, sem este *reconhecimento* não haveria a *reviravolta* e tampouco ele deixaria de ser quem ele até então acreditava ser<sup>127</sup>.

### 3. Indicação e análise da *hamartía* em três peças de Sófocles:

Após a exposição de algumas definições para a *hamartía* na primeira parte deste capítulo, pretendemos exercitar sua identificação em algumas peças de Sófocles. Iniciaremos analisando brevemente as peças: *As Traquínias*, *Antígona* e *Édipo em Colono*<sup>128</sup>; pontuando o aparecimento do conceito, o direcionamento a uma personagem e uma possível definição que nos aproxime dos significados defendidos pela maioria dos estudiosos.

---

<sup>126</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>127</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>128</sup> Apesar de Dawe associar o conceito de *hamartía* a outros que lhe são correlatos: a *áte* e a *hýbris*, ressaltamos que a *hamartía* é o ponto principal de nossa interpretação, cabendo aos outros conceitos uma apreciação secundária e superficial. Não podemos desconsiderar o aparecimento, direto ou indireto, dos conceitos de *áte*, *hýbris* e *hamartía* nas tragédias na voz do coro, das personagens secundárias ou mesmo na voz personagem principal. É claro que, por si só, isto não é capaz de explicar o conceito de *hamartía* e nem a sua aplicação, mas nos oferece uma oportunidade de reflexão levando-se em consideração a sua aplicação e localização na peça.

### 3.1. A *hamartía* de Dejanira: o amor trágico e destruidor em *As Traquíncias*

A tragédia *As Traquíncias*<sup>129</sup> apresenta um variado aspecto temático. Nela coexistem os temas tradicionais nas principais tragédias: a reviravolta da fortuna, a onipresença do destino, os conflitos e as contradições derivados da vida cotidiana, dos oráculos e da falência humana.

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, *As Traquíncias* é a tragédia que apresenta o maior número de ocorrências de palavras da família de *hamartía*<sup>130</sup>. Identificamos em *As Traquíncias* uma menção a *hamartía* como erro de julgamento, de interpretação, por ignorância ou desconhecimento<sup>131</sup>, seja voluntário, involuntário e ou contravoluntário.

Em *As Traquíncias*, o erro involuntário e ou contravoluntário aparece mesclado a diferentes formas de traição, engano, ocultação da verdade, de modo que o tema convencional e ético é mediado pelos limites impostos por nossa condição mortal, ou seja: pelo fato de que o humano possui tempo e conhecimento limitados, e aqui, dizemos *tempo* no sentido do limite da existência humana enquanto mortal e perecível. O saber humano, em seus limites, nunca pode ser visto ou alcançado em sua perfeição. Em *As Traquíncias* são questionadas as fontes do saber humano e, em particular, se trata do desvelamento da verdade e, em boa medida, de uma verdade relativa ao passado, à má interpretação dos oráculos e à *hybris*.

---

<sup>129</sup> Sófocles apresenta em *As Traquíncias* o seguinte argumento: uma esposa solitária encontra-se temerosa ao que possa acontecer ao seu marido, que quase sempre encontra-se longe dos seus. Héacles, de retorno ao lar e em sua desmesura, envia a sua casa a jovem amante, sem explicação. Dejanira, até então paciente, decide resgatar o amor do marido mediante um sortilégio, um filtro dado de presente pelo Centauro Neso, inimigo de Héacles, e que se mostrará um veneno mortal. Em virtude deste erro involuntário, Dejanira provoca a morte de Héacles e se suicida com uma espada em seu leito nupcial. É assaz interessante a morte da heroína. Se Dejanira dá termo à vida de modo viril, atravessando o peito com uma espada, a morte de Héacles se dá mediante grandes dores e gritos.

<sup>130</sup> PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega – Volume I*. Lisboa : Calouste Gulbenkian, 2006, p. 402.

<sup>131</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p. 90.

Dejanira aparece apenas na primeira parte da tragédia. No prólogo, temos Dejanira aflita que ansiosamente espera pelo retorno de Hércules. Há quinze meses desaparecido, ele deixara escrito que aquela expedição representaria sua ruína ou paz<sup>132</sup>. Chorosa, sente saudades do marido ausente descrevendo a dor provocada por esta ausência e pela falta de uma resposta positiva que lhe aliviasse o coração. Então, ela envia seu filho Hilo com a missão de buscar notícias. Desconhecendo o paradeiro de Hércules, cabe a ela apenas esperar.

No primeiro episódio, Dejanira relata seu medo em relação a um mau presságio. Quando ela parece não suportar mais tamanha aflição, temos a entrada de um Mensageiro anunciando o retorno de Hércules. Ele justifica que o atraso do herói devia-se ao povo que o cercava indagando-lhe por suas aventuras. O coração de Dejanira enche-se de alegria, porém o retorno de Hércules não trazia boas novas, pelo menos em relação às suas expectativas.

A chegada de Licas com as cativas, a princípio, não levanta suspeitas e, na tentativa de evitar o sofrimento da ama, ele oculta-lhe a verdade. Percebendo o estratagem de Licas, o Mensageiro revela a Dejanira que o arauto omitira-lhe a verdadeira identidade de Íole, uma das cativas tomada por concubina por Hércules. Enfim, vendo-se pressionado, ele assume que mentiu:

καὶ ταῦτα, δεῖ γὰρ καὶ τὸ πρὸς κείνου λέγειν,  
οὔτ' εἶπε κρύπτειν οὔτ' ἀπιρνήθη ποτέ, 480  
ἀλλ' αὐτός, ὧ δέσποινα, δειμαίνων τὸ σὸν  
μὴ στέρον ἀλγύνοιμι τοῖσδε τοῖς λόγοις,  
ἤμαρτον, εἴ τι τήνδ' ἄμαρτίαν νέμεις.

O que estou a contar – necessário é, pois, dizê-lo em seu abono – não me recomendou ele que o escondesse ou negasse jamais; mas fui eu, senhora, que temendo ferir o teu coração com estas palavras, eu, quem cometeu esta falta – se como falta julgas o meu gesto.<sup>133</sup>  
vv. 472-489

<sup>132</sup> BOLLACK, Jean. “L’amour-suicide ou les morts de Déjanire *Les Trachiniennes* de Sophocle.” *Clinique du suicide*. Coord. Genevière Morel. Ramenville Saint-Agne : Éditions Éres, 2002, pp. 224-225.

<sup>133</sup> SÓFOCLES. *As Traquírias* Tradução Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra : Instituto de Estudos Clássicos, 2003. Licas não foi coagido a agir desta ou daquela maneira, ele cometeu deliberadamente uma falta voluntária na tentativa de alcançar um bem, evitando, por conseguinte, a revelação de uma verdade

Licas reconhece sua falta voluntária quando mente para Dejanira ocultando-lhe a verdadeira identidade da concubina de Hércules, mas salienta que seu objetivo era evitar-lhe sofrimento maior. As mentiras dele assumem papel diplomático, porém, um elemento nos chama a atenção: Dejanira também usa o artifício da mentira para enganar Licas, que inadvertidamente acredita nela. Ou seja, o abalo de Dejanira fora profundo, mas ela escondera-o do arauto<sup>134</sup>.

Ele desconhecia a natureza das palavras de Dejanira que lhe ocultou os verdadeiros sentimentos e se mostrou sensível ao aparecimento de uma nova companheira para Hércules. Segundo as palavras do próprio arauto, Hércules sucumbira de amor pela moça e sitiou toda uma cidade para tê-la. E, apesar da mentira de Licas aparecer na peça como um erro, é perfeitamente aceitável concentrar a falta em Dejanira, abordando a questão da responsabilidade de um erro, que, seguindo as observações de Munõz acerca da ação por ignorância, chamaremos de contravoluntário.

Dejanira fala de sua dor profunda e, entregue às suas preocupações, confessa ter consciência de já não ser a jovem por quem Hércules se batera; agora, envelhecida, vê o herói apaixonado por outra jovem, cuja beleza vai desabrochando em contraste com a sua que se vai esvaindo; vê que por essa jovem ele se bate como fizera outrora por si<sup>135</sup>.

A nova amante não era apenas uma escrava, uma concubina, uma simples aventura, mas uma paixão que representava uma inegável rivalidade doméstica<sup>136</sup>. Dejanira decidiu não aceitar a situação passivamente, ela até poderia superar as escravas vítimas dos espólios, mas enquanto mãe, rainha e esposa legítima, não suportaria uma outra que se deitasse em seu leito como igual.

---

inevitável. Não existe nele uma falta por ignorância, e muito menos ele poderia prever a reação de Dejanira quando esta soube da verdade. Ainda que ele não tenha cometido uma falta por ignorância, ele foi imprudente em confiar nas palavras da ama, acreditando que ela apenas enviaria um presente de boas vindas para Hércules. Mesmo Dejanira não previra os resultados de seu ato. Contudo, não é Licas a nossa personagem em foco, mas Dejanira.

<sup>134</sup> FERREIRA, José Ribeiro. *Amor e Morte na Cultura Clássica*. Coimbra : Ariadne, 2004, p. 44.

<sup>135</sup> FERREIRA, 2004, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>136</sup> BOLLACK, 2002, *Op. Cit.*, p. 222.



O ciúme e o desejo de não dividir o amor de Hércules com outra, a inveja da juventude de Íole em comparação ao seu próprio envelhecimento e a possibilidade de ser substituída em seu papel de esposa a transtornou. Ela reconheceu que a ira não era boa companheira de uma mulher sensata, mas o amor que lhe ardia no peito falou mais alto e uma lembrança lhe veio à memória.

No passado, Neso<sup>137</sup>, o centauro morto pelas mãos de Hércules, havia lhe confiado um segredo: o seu sangue derramado e untado a um manto seria capaz de reaver o amor de Hércules, caso num futuro distante ele viesse a deixar de amá-la. Lembrando-se das palavras do Centauro, sem pestanejar e agindo precipitadamente, Dejanira seguiu suas palavras. Vendo-se ameaçada em seu papel de esposa, ela fez uso de um sortilégio na tentativa de recuperar o amor do marido<sup>138</sup>. Não obstante, ela mantém a preocupação em afirmar que não gosta de e nem pretende se envolver com ações más, somente deseja reaver o amor do Hércules.

Na ânsia de atingir seus objetivos, ela não foi capaz de perceber que, por trás das palavras de Neso, escondia-se uma mentira. Na verdade, ela não recuperaria o amor de Hércules, o perderia de uma forma ainda mais nefasta e brutal. Ela buscou o incentivo no coro das Traquínias a fim de realizar sua ação. Concordante, o coro apoiou a sua decisão. Aos olhos do coro, capaz de compreender o abalo sofrido pela heroína, a decisão de Dejanira parecia a melhor possível:

Χορός: ἀλλ' εἴ τις ἐστὶ πίστις ἐν τοῖς δρωμένοις,  
δοκεῖς παρ' ἡμῖν οὐ βεβουλευῆσθαι κακῶς.

Coro: Se tens confiança no que fazer, parece-nos,  
pela nossa parte, que não foi má decisão.  
v. 588-589.

---

<sup>137</sup> GRIMAL, 1986, *Op. Cit.*, pp. 135-136 (Cf., Dejanira), p. 254 (Cf., Hércules), p. 379 (Cf., Neso). Neso habitava às margens do rio Eveno transportando os homens em seus braços de uma margem à outra. Quando Hércules e Dejanira precisaram dos serviços do centauro, este se prontificou a atravessá-los. Mas, Neso sentiu uma forte atração por Dejanira, e ao transportá-la, ele tentou violá-la, e foi alvejado com uma flecha envenenada pelo sangue de Hidra, lançada por Hércules. Antes de morrer, porém, convenceu Dejanira de guardar seu sangue, dizendo que poderia fazer com que ela nunca perdesse o amor de Hércules.

<sup>138</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 337.

Ignorante dos antecedentes dos fatos, o coro, provisoriamente, aprova as ações da heroína. Porém, no desenrolar da trama, ela reconhecerá que cometeu um engano. A ação de Dejanira não é simplesmente uma ação movida pela ignorância. É antes uma ação por ignorância movida pela paixão, fruto do ciúme incontrolável ou amor excessivo<sup>139</sup>. Dejanira comete uma ação voluntária que culmina num erro contravoluntário. É inegável que ela age voluntariamente quando preparou o sortilégio e enviou a Hércules o manto mortal. Não obstante, ela ignorava o verdadeiro sentido das palavras do Centauro e enganou-se vendo frustradas suas verdadeiras intenções. Acometida pelo arrependimento, Dejanira percebe que foi precipitada e assevera sobre as ações de resultado incerto.

Δηϊάνειρα: μάλιστά γ', ὥστε μήποτ' ἄν προθυμίαν  
ἄδηλον ἔργου τῷ παραινέσαι λαβεῖν.

Dejanira: É justamente isso! E de tal modo  
que a ninguém aconselho que se entregue  
às ações de resultado incerto.  
vv. 669-670

Ela demonstra o quanto é necessário agir com *prudência* e *discernimento* em relação às nossas ações e reconheceu que fora precipitada. A possibilidade de consertar um erro cometido é quase nula. A angústia e o sofrimento são imperiosos, por isso a precipitação é um mal enquanto fonte de incentivo a ações de resultados calamitosos.

Através de um floco de lã que utilizou para untar o manto que enviara para Hércules ela reconheceu a possibilidade de ter cometido uma atrocidade. A lã se consumia aquecida pelo sol e só assim ela compreendeu a falsidade das palavras do Centauro e encheu-se de temor. Ele advertira que guardasse o filtro longe do fogo, do calor e dos raios do sol, que o escondesse muito bem e só o retirasse quando fosse

---

<sup>139</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 238. Portanto, não podemos excluir a paixão como um dos elementos motivadores da *hamartía* nas tragédias.

necessário usá-lo. Então ela lamentou a própria ingenuidade: por que razão Neso se mostraria indulgente com a responsável por sua morte<sup>140</sup>?

Dejanira conclui que tudo não passara de um projeto bem articulado de vingança por parte de Neso e que ela fora ludibriada. A heroína sente que se algum mal sucedeu a Hércules, ela também sucumbirá como se fosse um só golpe. Estaria igualmente morta<sup>141</sup>. Ainda assim o coro não se precipita ao julgá-la e permanece na expectativa dos acontecimentos.

Χορός: ταρβεῖν μὲν ἔργα δεῖν' ἀναγκαίως ἔχει,  
τὴν δ' ἐλπίδ' οὐ χρὴ τῆς τύχης κρίνειν πάρος.  
Δηϊάνειρα: οὐκ ἔστιν ἐν τοῖς μὴ καλοῖς βουλευμάσιν 725  
οὐδ' ἐλπίς, ἥτις καὶ θράσος τι προξενεῖ.  
Χορός: ἀλλ' ἀμφὶ τοῖς σφαλεῖσι μὴ 'ξ ἐκουσίας  
ὀργὴ πέπειρα, τῆς σε τυγχάνειν πρόπει.  
Δηϊάνειρα: τοιαῦτα δ' ἂν λέξειεν οὐχ ὁ τοῦ κακοῦ  
κοινωνός, ἀλλ' ὧ μὴδὲν ἔστ' οἴκοι βαρύν. 730

Coro: O receio de más obras é uma necessidade, mas não devemos deixar que a expectativa julgue antes da sorte.

Dejanira: Não há para desígnios menos nobres qualquer expectativa que empreste alento.

Coro: Mas se é involuntariamente que alguém erra, a ira humana apazigua-se. Será esse o seu caso.

Dejanira: Tais pensamentos não são próprios de quem participa no erro, mas daquele a quem nada pesa no seu íntimo.

v. 723-730

Este fragmento é importante para a nossa compreensão da *hamartía*. Associamos inocência, ignorância e responsabilidade para julgarmos o teor da ação de Dejanira e concluimos que realmente trata-se de um erro contravoluntário, porque pressupõe o seu arrependimento. Ela foi imprudente e, cometida uma ação na completa ignorância, o coro estava certo de que o mal provocado fora sem intenção e de que esse erro não

<sup>140</sup> FERREIRA, 2004, *Op. Cit.*, pp. 46-47.

<sup>141</sup> BOLLACK, 2002, *Op. Cit.*, p. 229. Agir precipitadamente também se aproximaria do conceito de *hamartía*.

despertaria a ira. Porém, incerta das palavras do coro, Dejanira não se convence e mantém o espírito em total desatino<sup>142</sup>.

A certeza de sua ação infame se comprova através das palavras de seu filho Hilo que traz a notícia do sofrimento e dor de Hércules. De volta ao lar, Hilo maldiz a mãe por ser a responsável pela morte do pai no meio de dores horríveis<sup>143</sup>, mas também toma conhecimento do que realmente ocorrera e apieda-se da mãe. Não sendo capaz de suportar tamanha dor e arrependimento, ela entra silenciosamente dentro do palácio e tira a própria vida, suicida-se com uma espada no leito nupcial evidenciando seu desespero e arrependimento. Dejanira se suicida quando compreende que o líquido derramado no manto que enviara de presente a Hércules e que pretendia resgatar o seu amor tem resultado contrário às suas expectativas, pois este o mata<sup>144</sup>.

É inegável que a reviravolta da fortuna e o reconhecimento da própria falta estão presentes nesta tragédia. Dejanira teve apenas um lampejo de felicidade assegurado por um fio de esperança na tentativa de recuperar o amor de Hércules. Desde o princípio ela é infeliz devido à solidão. Seu ato representava uma chance derradeira quando tudo lhe parecia perdido<sup>145</sup>. Porém, ao tentar recuperar a própria felicidade, ela perdeu-a por completo e reconheceu sua falta.

Hilo, ao justificar as ações da mãe para Hércules, afirma que Dejanira errou involuntariamente. Sabemos que ela foi incentivada por forças aleatórias ao seu conhecimento. Aborda-se em *As Traquínias*, de maneira especial, o problema da responsabilidade pelas próprias ações frente ao próprio conhecimento. Trata-se de uma tragédia cujo drama também se converte numa busca penosa pela felicidade.

---

<sup>142</sup> É interessante notar a tensão e a expectativa que tomam conta do espírito de Dejanira antes da cena de reconhecimento final.

<sup>143</sup> FERREIRA, 2004, *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>144</sup> BOLLACK, 2002, *Op. Cit.*, p. 221.

<sup>145</sup> BOLLACK, 2002, *Op. Cit.*, p. 221.

Sófocles nos confronta com as conseqüências negativas de um equívoco e como este pode destruir uma vida; mostra que se trata de um erro que qualquer um poderia cometer, mesmo na melhor das intenções. Dejanira comete, sem dúvida, uma ação voluntária, já que ela age movida pelo desejo de reaver o amor de Hércules, cujo resultado é o contrário do esperado e repercute num erro involuntário<sup>146</sup>.

Ἡρακλῆς: εἰπὼν ὁ χορήζεις λῆξον· ὡς ἐγὼ νοσῶν 1120  
οὐδὲν ξυνίημι ὧν σὺ ποικίλλεις πάλαι.  
Ἔλλος: τῆς μητρὸς ἦκω τῆς ἐμῆς φράσων ἐν οἷς  
νῦν ἔστιν ὡς θ' ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία.  
Ἡρακλῆς: ὦ παγκάκιστε, καὶ παρεμνήσω γὰρ αὖ  
τῆς πατροφόντου μητρὸς, ὡς κλύειν ἐμέ; 1125  
Ἔλλος: ἔχει γὰρ οὕτως ὥστε μὴ σιγᾶν πρέπειν.  
Ἡρακλῆς: οὐ δῆτα τοῖς γε πρόσθεν ἤμαρτημένοις.  
Ἔλλος: ἀλλ' οὐδὲ μὲν δὴ τοῖς γ' ἐφ' ἡμέραν ἐρεῖς. (1120-26)  
(...)  
ἅπαν τὸ χορῆμ', ἤμαρτε χορηστὰ μωμένη. 1136.

Hércules: Fala, diz-me o que pretendes; pois que eu, assim enfermo, nada entendo do teu discurso capcioso.  
Hilo: Venho falar-te de minha mãe: do que lhe aconteceu e de como ela errou involuntariamente.  
Hércules: Ó malvado dos malvados! E ainda referes à tua mãe, à assassina de teu pai! Como te hei-de ouvir?!

Hilo: Em tal situação se encontra, que me não devo calar.  
Hércules: Não, sem dúvida! Sobretudo quanto aos seus erros passados.  
Hilo: Não dirás certamente que não, quanto aos acontecimentos de hoje. (...) Para dizer tudo: errou, movida por um justo desejo.  
vv. 1120-1126 e 1136

Hilo explica ao pai que Dejanira atuou de maneira aparentemente criminal, persuadida pelas palavras do Centauro. Identificamos em *As Traquínias* uma falta por ignorância e desconhecimento, um erro involuntário que é fruto da má interpretação de uma predição ou de um aconselhamento, sendo Dejanira imprudente por confiar em Neso. O desejo amoroso é apresentado de maneira negativa, pois Dejanira tentou recuperar o amor de Hércules mediante um sortilégio.

<sup>146</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 237. Consideraremos também a avaliação de Munõz no que se refere à ação contravoluntária, uma vez que nos parece adequada à situação descrita na peça.

Dejanira realmente erra durante a peça, ela foi movida pelo desejo de reaver o amor de Hércules, e utilizando o sangue do centauro ela unta um manto que oferecerá ao marido como presente conduzindo-o à morte. A ação de Dejanira é determinada pela compulsão do amor<sup>147</sup>, levando-nos a crer que o amor mata e é a própria morte<sup>148</sup>, ele destrói, é o amor como loucura<sup>149</sup> e enfermidade<sup>150</sup>. Ignorando que o Centauro a enganara, Dejanira, involuntariamente e ou contravoluntariamente, provoca a morte de Hércules<sup>151</sup>, reconhecendo que cometeu um erro fatal.

Dejanira usa de encantamento em *As Traquíncias*. A *hamartía* na peça não é simplesmente uma ação por ignorância, mas é uma ação por ignorância movida pela paixão desmedida – uma *hýbris*<sup>152</sup> – fruto do ciúme e amor excessivos. O poeta deixa claro que Dejanira agiu sem intenção de matá-lo, guiada pelas palavras do centauro. É inegável que na peça ela cometeu um erro - involuntário e ou contravoluntário - movido pela ignorância dominada por seu amor excessivo. Sófocles, em *As Traquíncias*, através da voz do arauto, pontua que a *hýbris* é condenada pelos deuses e todos os que incorrem em *hýbris* possuem destino trágico:

ὑβριν γὰρ οὐ στέργουσιν οὐδὲ δαίμονες.  
κεῖνοι δ' ὑπερχλίοντες ἐκ γλώσσης κακῆς  
αὐτοὶ μὲν Ἄιδου πάντες εἶσ' οἰκήτορες,  
πόλις δὲ δούλη.

A insolência, porém, de modo algum os deuses a apreciam. Os que se mostraram arrogantes na maldade das suas palavras, esses são agora todos eles habitantes do Hades e sua cidade está cativa.  
vv. 280-284.

<sup>147</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>148</sup> BOLLACK, 2002, *Op. Cit.*, p. 226.

<sup>149</sup> Cf., *As Traquíncias*, v. 442, 1142.

<sup>150</sup> Cf., *As Traquíncias*, v. 445, 544, 882.

<sup>151</sup> Embora fora da trama, a paixão desmedida de Hércules pela moça não pode ser descartada, pois é o elemento desencadeador de todo o mal. O desejo dele por Íole provoca a destruição da Ecália e se mostra como uma paixão repentina e violenta. O tema da beleza física e juventude de Íole e sua superioridade sobre Dejanira é um ponto a ser pensado. É esta beleza da jovem escrava que desperta em Hércules este desejo desmedido que resultará em conseqüências funestas. O arauto, talvez por ter mentido, também morre, mas a mentira, mesmo bem intencionada, é formada por um erro de conduta moral. Contudo, seu assassinato por Hércules o coloca na posição de vítima inocente. Hércules exterioriza toda a sua cólera em Licas e o atira contra o rochedo, abrindo-lhe o crânio numa cena lastimável de se ver.

<sup>152</sup> CAIRNS, Douglas L. P. "Hybris, dishonour, and thinking big". *Journal of Hellenic Studies*, 116 (1996), 1-32, p. 1.

Dejanira seria uma anti-Clitemnestra<sup>153</sup> pois não premeditou a morte do marido. Ao contrário do que acontece em *Agamêmnon*, o crime de Dejanira não é deliberado. Mas não deixa de ser irônico que um guerreiro que enfrentou tantas adversidades venha a atingir o termo da vida de maneira tão degradante. Neste caso, contribuem para a ação de Dejanira: o Centauro que a enganou e o próprio Hércules que levava uma amante para o lar provocando-lhe ciúme.

Em *As Traquíncias* a ação por ignorância *involuntária* ou *contravoluntária* ganha peso, mas, ainda assim, não garantimos a aplicação do termo em *Édipo Rei* de forma tão clara quanto em *As Traquíncias*. No entanto, os versos finais frisam categoricamente que todos aqueles eventos, terríveis e estranhos aos olhos de todos, são obra de Zeus<sup>154</sup>. O erro trágico de Dejanira derivou de sua confiança excessiva em Neso, levando-a a um comportamento inadequado, motivada por sua paixão doentia. Por sua precipitação ela perdeu-se. Uma vez que esta confiança se vê frustrada, ela percebeu que errou pelo excesso, pois não se questionou pelas verdadeiras razões do presente de Neso, daí viu-se perdida. Até aquele momento, Dejanira era uma esposa paciente e mãe exemplar; porém, instigada pelos engodos do centauro, deixou-se enganar, confiando e aceitando presentes de um inimigo.

Nesta perspectiva, como enquadrarmos a ação assassina de Dejanira? Hércules lembra que, segundo um oráculo de seu pai, seria assassinado por um morto. Ele finalmente compreende o significado do oráculo que se cumpriu. Se não havia saída, se Hércules possuía uma condenção anterior prevista por um oráculo funesto, não seria

---

<sup>153</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 366. A comparação de Saïd é bastante interessante. Levando-se em conta os elementos presentes em ambas as tragédias temos o anúncio do retorno do marido, uma amante e um assassinato. Porém, Dejanira não tramou um ardiloso assassinato com a ajuda de um amante como ocorreu com Clitemnestra. Dejanira não possui a natureza da esposa de Agamêmnon, é feminina e apaixonada pelo marido. Enquanto Clitemnestra se glorifica, Dejanira, arrependida, se mata. Também, o filho de Dejanira recebe como missão, por parte do pai, vingar sua morte e apelar para a vingança das Erínias. Enquanto Orestes recebe a missão da própria divindade. Temos a partir daí a diferenciação entre um ato involuntário de um crime voluntário.

<sup>154</sup> Cf., *As Traquíncias*, vv. 1275-78

Dejanira mais um instrumento para a realização do mesmo do que uma agente voluntária? As duas coisas podem coincidir porque de um lado temos os oráculos inexoráveis, do outro, uma mulher que agiu voluntariamente movida pelo desejo de reconquistar o amor do marido.

Em *As Traquínias* temos a vontade humana convertida em seu contrário por forças impossíveis de serem contidas. A catástrofe surge da desarmonia entre a vontade de Dejanira, “compreensível e pura e o conjunto do destino como imprevisível potência divina<sup>155</sup>”. Assim, ela descobre o seu próprio destino e falibilidade a partir da sua natureza humana limitada. O mal entranhou tanto em seu ser quanto no corpo do próprio Hércules, porém em Dejanira se acasalou com a dor do arrependimento.

Os deuses prepararam o ambiente possível para a ocorrência de tão terríveis males. Levando-se em conta os versos finais, temos a ligeira impressão de que a ação da divindade na tragédia não é ilusória, de forma que a ação trágica ganha contornos cada vez mais complexos.

### **3.2. A ambigüidade da *hamartía* em *Antígona*:**

A tarefa de identificar qualquer falta trágica em *Antígona* do ponto de vista aristotélico se torna complicada porque sua principal atitude, sepultar o irmão, não nos parece um erro segundo as definições apresentadas para o conceito de *hamartía*. Não identificamos nas ações da protagonista um erro por desconhecimento ou por ignorância, já que ela conhecia e muito bem o édito de Creonte e a punição para aquele que ousasse sepultar o cadáver do traidor da *pólis*. Não seria, por ventura, um erro de cálculo, pois ela sabia que seu destino seria a morte caso fosse desobediente.

---

<sup>155</sup> LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo : Perspectiva, 2001, p. 160-61.



Porém, desde o princípio, ela tem a clara intenção de sepultar o irmão, estabelecendo um “*contraverdicto*” à lei de Creonte<sup>156</sup>. Talvez poderíamos atribuir-lhe um erro de interpretação. Ao sepultar o irmão Antígona, segundo ela própria o indica no texto, estaria cumprindo a vontade dos deuses<sup>157</sup> e disto ela não poderia ter certeza; pois a vontade dos deuses talvez seja incognoscível. No desenrolar da trama, Ismênia frisa o comportamento indevido de ambas e fala de *examartía*.

Ἰσμῆνη: καὶ μὴν ἴση νῶν ἐστὶν ἡ ἕξαμαρτία. V. 558

Ismênia: Então o nosso erro é equivalente<sup>158</sup>.

Ismênia anuncia que ambas erraram<sup>159</sup>, porém o erro de Antígona é antes um delito contra o Estado, enquanto o de Ismênia é a abnegação. Ismênia as coloca em pé de igualdade porque percebeu a gravidade de sua atitude compatível à da irmã. Poderíamos interpretar a cena dizendo que Ismênia sente-se arrependida. Mas, em virtude da ambiguidade de Sófocles, e levando-se em consideração que *examartía* aproxima-se do conceito de *hamartía*, como poderíamos aplicá-lo a uma das definições e incorporá-lo ao contexto da tragédia? Acreditamos que o sentido aproximado a que Ismênia se refere, talvez seja falhar em um objetivo.

No prólogo, Antígona convida Ismênia a sepultar o irmão contra a promulgação de Creonte. O decreto de Creonte contra Polinices repousava sobre uma hierarquia de valores que pretendia defender a soberania da *pólis* e estava de acordo com a defesa e organização da cidade. Ele pretendia a manutenção de uma política una e sólida. De fato, Polinices era inimigo e traidor de Tebas<sup>160</sup>, e seu castigo não seria surpreendente,

---

<sup>156</sup> BOLLACK, Jean. *La Mort d'Antigone La tragédie de Créon*. Paris : Universitaires de France, 1999, p. 3.

<sup>157</sup> Cf., Antígona, vv. 69-77.

<sup>158</sup> SÓFOCLES. Antígona. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : Fundação Calouste Gulbekian, (sem data). Utilizaremos a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira apesar de discordarmos de algumas de suas indicações e escolhas.

<sup>159</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>160</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 86.

mas Antígona não poderia suportar a visão do cadáver putrefato do irmão, sem tomar atitude alguma.

Pelos laços de sangue, seria natural que Ismênia participasse do intento, mas esta se recusa a agir contra a lei dos homens, ou seja, a lei de Creonte. Neste caso, Antígona agiu sozinha. A descoberta do delito e a punição promulgada à Antígona despertam em Ismênia o arrependimento. Mas Antígona não aceita uma manifestação de amor demonstrada apenas em palavras e não em atos<sup>161</sup>. Apesar da ação de ambas divergirem, Ismênia entendeu que ambas erraram, e que estes erros têm o mesmo peso. Provavelmente, para Ismênia, ambas tiveram a vida destruída.

A insistência de Ismênia em assumir a mesma culpa nos inquieta. Antígona escolheu a morte e Ismênia a vida. Portanto, a morte e vida aqui se equivalem na simples menção da palavra *examartía*, de maneira que a atitude de ambas é irreversível. A decisão de Antígona a encaminhara para uma tumba; a de Ismênia para o esquecimento. Teríamos, por conseguinte, o anúncio da morte civil de Antígona e da morte moral de Ismênia<sup>162</sup>.

Antígona cometeu um crime aos olhos da lei porque desrespeitou o édito de Creonte que, apesar de parecer injusto, tinha valor legal. Poderíamos compreender que o crime de Antígona deveu-se a uma falta contrária à justiça dos homens, pois Polinices foi um traidor da *pólis*? Ela realizou um ato de desobediência e sua ação, segundo os temores de Creonte, poderia resultar futuramente numa rebelião contra o seu governo, mas talvez seu gesto não seja uma *hamartía*.

Pouco a pouco se esboçam os delineamentos de uma “prudência” que reconhece que o racional (defender a integridade do Estado contra a rebelião, de onde quer que venha) pode não ser razoável (porque, neste caso particular – mas todos os casos são particulares – a rebelde tem também boas razões), que sabe que neste mundo há problemas

---

<sup>161</sup> Cf., *Antígona*, v. 541 ss.

<sup>162</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 67.

insolúveis e se contenta, então, com compromissos, deixando aos cuidados dos deuses a verdadeira solução<sup>163</sup>.

A existência de uma falta em Antígona postula-se na tentativa de demonstrar que Creonte detém o poder e o exerce não apenas no nome, mas incorpora todas as características de um tirano e autocrata, comumente descrito como a encarnação do pensamento sofisticado<sup>164</sup>. Assim, ele se mostrou impiedoso, até mesmo contra os seus, na tentativa de reafirmar seu poder.

Αἴμων: οὐ γὰρ δίκαιά σ' ἐξαμαρτάνωνθ' ὄρω.  
Κρέων: ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;

Hémon: É que te vejo falhar no cumprimento da justiça.  
Creonte: É erro então ter respeito pelo meu soberano poder?  
vv. 743-44.

Temos na discussão acirrada entre Creonte e Hémon<sup>165</sup> um conflito que ultrapassa a mera oposição entre pai e filho, entre o velho e o jovem, entre o poder e o povo; pois Hémon afirmou que representava, além da opinião comum, um momento de reflexão em torno das ações individuais e sua relação com a justiça. Hémon ressaltou a injustiça nas ações do pai, porém Creonte não partilha da mesma opinião e afirmou que apenas resguardava-se contra possíveis insubordinações em defesa de sua autoridade. Na verdade, Creonte será condenado por sua segurança e sua “presunção de saber o que é bom em si<sup>166</sup>.”

O gesto de Antígona não foi apenas um ato de loucura<sup>167</sup>, mas suicida. Ela própria admitiu a ambigüidade de sua ação. É certo que ela se deixou levar por uma audácia excessiva ao se insurgir contra o édito do tio em prol do irmão. Mas Creonte e Antígona apresentavam estreiteza de visão com relação aos fatos, sendo radicais em suas escolhas e desconsiderando as conseqüências e os conflitos existentes, cada um

---

<sup>163</sup> AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles*. São Paulo : Discurso Editorial, 2003, p. 260.

<sup>164</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>165</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>166</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>167</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 120.

dentro da posição adotada. Acreditamos que ambos foram tomados pela *hýbris* e pela *áte*.

Χορός: προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους  
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βᾶθρον  
855 προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ·  
πατρῶον δ' ἐκτίεις τιν' ἄθλον.

Coro: Do arrojo avançado até o extremo limite,  
Contra o trono excelso da Justiça,  
Embateram, ó filha, teus passos.  
Dos antepassados alguma falta expias.  
vv. 853-856

Antígona, apesar do tropeço, é inflexível<sup>168</sup> e o autor frisa a trajetória da heroína solitária, que sucumbe às forças que se impõem contra ela comparando-a ao inflexível pai. Ela prefere a morte que retroceder. A heroína caminha até o limite que seus pés poderiam alcançar e o poeta resgata o tema de uma maldição herdada. Ela é vista explicitamente como a filha de Édipo, o coro apresenta o mal vivido por Antígona como uma reafirmação do que sucedeu à raça maldita dos Labdácidas<sup>169</sup>, como se todo o mal fosse hereditário<sup>170</sup>. Mesmo que ela tenha agido voluntariamente, temos a sensação de que Antígona seria uma vítima inocente dos crimes de seus ancestrais<sup>171</sup>.

No verso 914, ela assume que aos olhos de Creonte aparecera como “*culpada e ousada*” (ἀμαρτάνειν) e, apesar de reconhecer a falta, sua fala é ambígua porque, indiretamente, indica que a falta cometida pode ser atribuída a outro, de forma que, se isto for verdade, que caiam sobre o infeliz tristezas iguais às que lhe foram inflingidas<sup>172</sup>.

925 ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλὰ,  
παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες·  
εἰ δ' οἶδ' ἀμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ  
πάθοιεν ἢ καὶ δρωσιν ἐκδίκως ἐμέ.

<sup>168</sup> Cf., *Antígona*, vv. 471-2.

<sup>169</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p.129.

<sup>170</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>171</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p.129. Neste ponto, recordamos Aristóteles, que atribui as maiores tragédias e *hamartías* às famílias ilustres.

<sup>172</sup> HARSH, 1975, p. 54.

Antígona: Mas se esta pena é bela aos olhos dos deuses, só depois de a termos sofrido poderemos reconhecer que *erramos*. Se porém, são eles que *erram*, que eles não sofram maiores males do que aqueles a que me forçaram, fora da lei.  
vv. 925-928.

Estes versos nos provocam inquietude e insegurança e tentam, mesmo que indiretamente, atribuir uma falta à Antígona. Ela sente-se tomada pelo mais profundo sofrimento, porém, no final dos versos, ela propõe uma reversão deste sentimento, de maneira que ele possa atingir aqueles que lhe causaram mal. Apesar de Antígona compreender a dimensão de seu gesto, ela acredita que o sofrimento e a punição podem se dirigir a outro. Sobretudo, ela apresenta um apelo à justiça<sup>173</sup> e refere-se, provavelmente, a Creonte.

A cegueira de Creonte é a *hamartía* que desencadeia o drama e a converte em uma tragédia racional, onde nenhum acontecimento se produz via casualidade. Sua cegueira se encontra reforçada porque ele se recusa a escutar; é tão cego aos signos que lhe enviam os deuses, quanto surdo aos conselhos que provêm das personagens secundárias. Sua queda é, assim, inevitável.

Τειρεσίας: ἀνθρώποισι γὰρ  
τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστὶ τοῦ ἁμαρτάνειν·  
1025 ἐπεὶ δ' ἁμάρτη, κείνος οὐκέτ' ἔστ' ἀνήρ  
ἄβουλος οὐδ' ἄνολβος, ὅστις ἐς κακὸν  
πεσῶν ἀκῆται μὴδ' ἀκίνητος πέλη.  
αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει.

Tirésias: Reflete, pois nisto, meu filho. Errar é comum a todos os homens. Mas quando errou, não é imprudente nem desgraçado aquele que, depois de ter caído no mal, lhe dá remédio e não permanece obstinado.  
vv. 1024-1029

No texto, no verso 1026, Tirésias vale-se da palavra ἄβουλος para designar o homem imprudente, que se conduz à loucura e ao equívoco<sup>174</sup>. Ele fala, sobretudo, daquele que não é imprudente. Em suma, a imprudência deve possibilitar a aprendizagem.

<sup>173</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 200.

<sup>174</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 258. Cf., nota 33.

A máxima destes versos leva-nos a refletir que errar é demasiadamente humano. Tirésias consegue mostrar para Creonte as possíveis conseqüências de seu ato, mas é tarde demais.

Incoerentemente, ao aceitar as sugestões de Tirésias, Creonte primeiro optou por sepultar o cadáver de Polinices para depois resgatar a condenada Antígona. Sua decisão, ao priorizar o morto em favor da viva, confirmou a catástrofe que já se desenhava desde o princípio. Além disso, a própria reversão já se distinguia na ação de Creonte quando ele proibiu o sepultamento de Polinices e ordenou o sepultamento de Antígona<sup>175</sup>.

Correndo para salvar Antígona, ele chegou somente para encontrá-la morta. Ela decidiu a própria morte suicidando-se ao enfocar-se com um laço de cabelo pouco depois de confinada. Creonte volta atrás em suas decisões, acaso ela tivesse esperado mais um pouco, provavelmente, teria sido salva<sup>176</sup>. Retornando para casa ele descobre que sua esposa e filho também morreram. Creonte sofre a reviravolta da fortuna, tem a oportunidade de se arrepender, continuar vivo e amargar o sofrimento por suas decisões.

No caso de Creonte, não a morte, mas viver é a pior desgraça. Sua decisão de proibir o sepultamento do sobrinho ocasiona uma série de outros eventos que conduzem à calamidade final. A morte física de Antígona se contrapõe à morte simbólica de Creonte<sup>177</sup>. A morte de Antígona é distintiva e ele sucumbe perante a morte da sobrinha porque a sua escolha voltou-se contra ele.

Em *Antígona*, temos a necessidade de questionar: quem é o culpado? Quem cometeu a *hamartía*? Parece coerente pensar que a *hamartía* de uma personagem vista de forma isolada não nos permite compreender o todo da peça. Em relação à atitude de Eurídice, o mensageiro se horroriza e teme o que ela possa fazer quando souber do

---

<sup>175</sup> ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Notas sobre ‘a tragédia de Creonte’”. *Correio* (Escola Brasileira de Psicanálise), São Paulo - Brasil, v. 39, p. 62-70, 2002, p. 65.

<sup>176</sup> ASSUNÇÃO, 2002, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>177</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 50.

suicídio do filho. Não obstante, ele não acredita que ela possua tão pouco discernimento que possa conduzi-la, também, a uma falta.

[1250] Ἄγγελος: γνώμης γὰρ οὐκ ἄπειρος, ὥσθ' ἁμαρτάνειν.

Mensageiro: Nem ela é tão desprovida de discernimento que cometa um *erro*. v. 1250.

Porém, ela também se mata. O desfecho trágico se concentra em três mortes enfatizando o horror da cena. Devemos estar atentos à situação de Creonte. A sua *hamartía* é explícita e ele só se conscientiza disto ao vislumbrar as três mortes, em especial a do filho e da esposa. Ele se lamentou, clamou e reconheceu o quanto fora responsável por sua situação infeliz. Solitário, ele está aniquilado. Sobre ele repousam as conseqüências de seu ato. O coro salienta a *hamartía* de Creonte:

Χορός: καὶ μὴν ὄδ' ἄναξ αὐτὸς ἐφήκει  
μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,  
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν  
1260 ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτῶν.  
Κρέων: ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα  
στερεὰ θανατόεντ',  
ὦ κτανόντας τε καὶ  
θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους.  
1265 ὦμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.  
ἰὼ παῖ, νέος νέω ξὺν μόρῳ  
αἰαῖ αἰαῖ,  
ἔθανες, ἀπελύθης  
ἐμαῖς οὐδὲ σαῖς δυσβουλίας.

Coro: Mais eis que avança o próprio rei,  
trazendo nas mãos a prova evidente  
- se lhe é ilícito dizê-lo –  
de que o *erro* foi seu, de mais ninguém.  
Creonte: Ai! *Pecados* de uma mente dementada,  
fatais, obstinados!  
Ó vós que vedes ser da mesma raça  
quem mata e quem morre!  
Ai das minhas decisões!  
Ai, filho, com destino prematuro,  
ai! ai!  
morreste, partiste,  
na juventude, por insensatez, não tua, mas minha!  
vv. 1256-69<sup>178</sup>

<sup>178</sup> A tradução por “pecado” se aproxima do conceito cristão e desprende-se um pouco das nossas intenções de interpretação. Guilherme de Almeida traduz o termo como “delitos”, mas manterá o sentido de demência atribuída à φρενῶν δυσφρόνων.

Curiosamente, em *Antígona*, as implicações morais da falta trágica estão presentes o tempo todo. O coro condena as ações de Creonte<sup>179</sup> que assume a responsabilidade pelas três mortes, alegando certa insanidade. Porém, ele afirma que cometeu um erro involuntário, pelo menos no que se refere à morte da esposa e do filho<sup>180</sup>. Sabemos que os atos involuntários enquadram-se perfeitamente no sentido de *hamartía* e, associando seu erro à ignorância, o herói trágico poderia se inocentar.

Κρέων: ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος,  
1320 ἐγὼ, φάμ' ἔτυμον.  
(...)

Κρέων: ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,  
1340 ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον  
σέ τ' αὖ τάνδ', ὦμοι μέλεος,

Creonte: Fui eu, fui eu que te matei, ó desgraçada,  
fui eu, esta é a verdade.  
vv. 1319-20.

(...)

Creonte: Levai, sim, levai para longe este homem  
tresloucado, que sem querer te matou, filho,  
e a ti também!  
vv. 1339-1341.

A famosa *áte* em *Antígona*<sup>181</sup> nos apresenta a oportunidade de vislumbrarmos as decisões tomadas no mais alto grau de cegueira e intransigência. Com efeito, a conduta de Antígona é interpretada em termos de *áte* tanto pelo coro quanto por Creonte<sup>182</sup>. Creonte lamentou seu erro e em seguida, com o mesmo fôlego, atribuiu aos deuses sua mal fadada sorte. Segundo ele, sua *hamartía* teria sido vontade dos deuses<sup>183</sup>.

A personagem que verdadeiramente o atravessa, para colher no final os cadáveres de sua família e o fracasso patente de um programa cívico “esclarecido”, é não Antígona, que abandona a cena após a procissão de seu enterro, mas Creonte. (...) Se pensarmos não apenas no suicídio de Antígona, mas também, e sobretudo, nos de Hemon, filho de Creonte, e de Eurídice, sua mulher, percebemos que – além do efeito que eles podem exercer sobre os que, desses três, respectivamente permanecem vivos – é Creonte o grande visado, na qualidade de rei, pai e esposo<sup>184</sup>.

<sup>179</sup> HARSH, 1975, *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>180</sup> SCHÜTRUMPF, 1989, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>181</sup> Cf., *Antígona*, vv. 582 e ss.

<sup>182</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>183</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>184</sup> ASSUNÇÃO, 2002, *Op. Cit.*, p. 64-65.



Nesta perspectiva, como apresentariamos uma visão da *hamartía* excluindo da ação a vontade divina? Como enquadrar a personagem Antígona dentro dos sentidos atribuídos a *hamartía*? É claro que a personagem não é objeto principal desta pesquisa, mas um exemplo que contribui para reforçar o argumento de que não é tarefa fácil identificar a *hamartía* na tragédia associando-a apenas à personagem principal.

A incompreensão do ato da protagonista e sua penalidade apresentam uma desproporção entre a ação e o castigo. A ação dramática termina numa preocupação bem digna de Sófocles, sobre o bom ou o mau uso que o homem pode fazer de suas escolhas. A peça reafirma a máxima trágica que diz: nenhum excesso entra na vida dos mortais sem trazer o desastre, grandes sofrimentos e tristezas. Apresenta claramente o sentido da reviravolta da fortuna e da instabilidade da felicidade<sup>185</sup>, pois o poeta descreve a felicidade cambiante do homem e a insegurança em que todos se encontram<sup>186</sup>.

A felicidade basta a si mesma, mas para atingir a felicidade que basta a si mesma, é preciso passar por mediações que não dependem de nós, de modo que, qualquer que seja nosso mérito, podemos não atingir a felicidade a que temos direito e que, com efeito, dependeria de nós se a tivéssemos<sup>187</sup>.

Em *Antígona* podemos perceber que a infelicidade é fruto da *hamartía*, e a reviravolta da fortuna é resultado deste erro sem proporções que acomete as personagens trágicas. O erro de Creonte, segundo ele próprio, fora involuntário. Mas, também nesta circunstância, gostaríamos de apresentar a proposição de um erro contravoluntário porque ele amarga o arrependimento das próprias deliberações. Além disso, no que refere às definições conhecidas de *hamartía*, nos parece também um “erro de cálculo”. Aparentemente, a *hamartía* – no sentido estabelecido pelos estudiosos e acrescida da cena de *reconhecimento* – caberia mais a Creonte do que à Antígona.

---

<sup>185</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 137. Cf., vv. 1157-1158.

<sup>186</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 615.

<sup>187</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 135.

Em relação à postura da heroína podemos tratar, principalmente, do tema do amor. O amor de Antígona é semeado entre os mortos, daí sua *falta trágica*<sup>188</sup>. E se a *hamartía* não decorre nem da maldade e nem da perversidade, seu erro seria, sem dúvida, involuntário<sup>189</sup>. O amor declarado ao irmão insepulto faz com que Antígona caminhe em direção ao seu auto-sepultamento em vida. Seu amor, semeado entre o morto, seria sua desmedida e *áte* – culminando em sua *hamartía*<sup>190</sup>.

Eros, em *Antígona*, se apresenta como uma divindade poderosa e invencível; temos uma linguagem que nos aproxima de uma cena de combate e sendo Eros superior aos homens não é sensato enfrentá-lo. O hino a Eros mostra-nos o quanto ele é irresistível e capaz de enlouquecer; é o responsável pelo conflito entre os parentes, pelo cegamento das personagens, pela morte de Antígona e exclui o brilho da vida de seu olhar.

Χορός: Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,  
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαιῖς νεάνιδος ἐννουχέυεις,  
 φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς· 785  
 καί σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς  
 οὐθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν. 790  
 σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβα,  
 σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράσσας·  
 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων ἴμερος εὐλέκτρου 795  
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς  
 θεσμῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς, Ἀφροδίτα.

Coro: Eros invencível no combate,  
 Eros que as riquezas destróis,  
 que estás de vigília às faces tenras  
 da donzela,  
 vagueias sobre o mar e nos campos!  
 Não te evitou nenhum dos deuses  
 nem dos humanos de curta vida:  
 quem te possui  
 enlouquece.

<sup>188</sup> Cf., *Antígona* v. 781-806. O coro canta um hino a Eros invencível. Quem é tomado por Eros é, por conseguinte, tomado pela loucura.

<sup>189</sup> Não é possível perceber no texto, pelo menos aparentemente, arrependimento por ter sepultado o irmão. Acreditamos que ocorre o contrário: ela não se arrepende, pois se pudesse, voltaria a fazê-lo.

<sup>190</sup> Um detalhe importante nos leva a repensar a atitude de Antígona. Na peça posterior, *Édipo em Colono*, também de Sófocles, Polinices, prestes a sair de cena sob o peso da maldição de Édipo, pede às suas irmãs, Antígona e Ismene, que quando ele tombasse junto a Tebas lhe rendesse honras fúnebres. Como sabemos, o sepultamento de Polinices é essencial ao desenvolvimento da peça *Antígona*. SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo : Perspectiva, 2005. Cf., 1406-1410. “O pai, duro, invocou Ara, a Maldita./ Pelos numes, se a Maldição se cumpre,/ e a vós duas couber rever o lar./ não deixeis o corpo desonrado: depositai dons fúnebres no túmulo!”

Tu desvias dos justos o ânimo,  
fã-los injustos para o seu mal,  
tu, que excitaste esta contenda  
nos parentes;  
vence, porém, da formosa noiva  
a luz brilhante do seu olhar,  
das grandes leis par no poder; ri-se  
invencível,  
Afrodite.  
vv. 783-797.

Antígona, ao tirar a própria vida, na realidade, provocou a morte de Hémon e, sob a alegação de ter se matado, obteve a condolência de muitos, ainda que tenha, involutariamente, provocado a morte do noivo e de Eurídice. Será que a falta de Antígona não tem relação com a desconsideração pelo amor de Hémon e o destino trágico deste? O amor desta por Hémon parece-nos menos eloqüente e devotado do que o dirigido a Polinices, pois o pensamento de Antígona, por inteiro e em absoluto, dirige-se ao irmão morto. Sobre o amor de Hémon por Antígona, acreditamos que é a condenação e morte de sua amada que o conduz ao suicídio e não a ira contra o seu próprio pai, Creonte, contra quem havia dirigido sua espada num momento de arrebatamento<sup>191</sup>. Assim, em sua desmedida, Antígona poderia ser responsabilizada pela morte do noivo e da sogra? Ousamos supor que em parte, pois, ao escolher o irmão morto, voluntariamente ela nega aos outros membros da família – Eteocles, Ismênia, Creonte, Eurídice e Hémon -, sua devoção, respeito e ternura.

Enfim, para compreendermos a dimensão e aplicação da falta trágica em *Antígona*, devemos dividir a peça em duas fases que oscilam entre a morte de Antígona e a queda de Creonte. A reviravolta da fortuna cabe antes a Creonte porque Antígona, desde o princípio, se vê como infeliz e por isso não experimenta a reviravolta da fortuna, nem mesmo a inversão da felicidade para a infelicidade. Por outro lado, Creonte, que aparece

---

<sup>191</sup> Cf., *Antígona*, vv. 1231-1237. O filho deita-lhe um rápido e feroz olhar, cospe-lhe no rosto, e, sem nada responder, puxa dos copos da espada, mas não atinge o pai, que se precipita na fuga. Em seguida, o desventurado, furioso consigo mesmo, tal como estava, coloca-se sobre o montante, apóia-o contra o flanco até a metade e, ainda lúcido, atrai a donzela aos seus braços a desfalecer.

como o soberano poderoso e ímpio, seguro de si e intransigente, vê-se reduzido às cinzas. Ele sofreu a reviravolta da fortuna e reconheceu que errou. Poderíamos compreender que ele calculou erroneamente suas ações e reconheceu a sua *hamartía* quando se deparou com a morte do filho e da esposa, tomando consciência da dimensão de suas decisões.

A partir da interpretação da peça, mesmo sabendo que a heroína dá nome à tragédia, temos a impressão de que existe um deslocamento da *hamartía* da personagem título para a personagem secundária, de maneira que, em parte, a conceituação de Aristóteles se torna frágil e imprecisa para os nossos interesses. Podemos, pelo menos nesta ocasião, deslocar a *hamartía* da figura central ou personagem título e concentrá-la em outra.

Κρέων: ἄγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,  
 1340 ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον  
 σέ τ' αὖ τάνδ', ὦμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω  
 ὅπα πρὸς πότερα κλιθῶ πάντα γὰρ  
 1345 λέχρια τᾶν χερσῶν, τὰ δ' ἐπὶ κρατὶ μοι  
 πότημος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

Χορός: πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας  
 πρῶτον ὑπάρχει. χρῆ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς  
 [1350] μηδὲν ἀσεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι  
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων  
 ἀποτίσαντες  
 1352 γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

Creonte: Levai sim, levai para longe este homem  
 tresloucado, que sem querer te matou, filho,  
 e a ti também!  
 Ai de mim, desgraçado, não sei para qual  
 hei-de olhar, a quem apoiar-me, pois tudo  
 que tenho nas mãos está abalado; sobre mim  
 impere um futuro  
 que não se suporta<sup>192</sup>.

Coro: Para ser feliz, bom-senso é mais que tudo.  
 Com os deuses não seja ímpio ninguém.  
 Dos insolentes palavras infladas  
 pagam a pena dos grandes castigos;  
 a ser sensatos os anos lhe ensinam<sup>193</sup>.  
 vv. 1339-1352.

<sup>192</sup> Creonte: Arrastai daqui depressa este homem louco/ eu, meu filho, que, sem querer, te matei/ e também a ela. Infeliz, já nem sei/ a qual desses dois volver o olhar. Já tudo/ ao redor de mim é ruína. Tudo oscila./ Abeteu-me um destino implacável. Tradução de Guilherme de Almeida.

<sup>193</sup> Coro: Há muito que a sabedoria é a causa/ primeira de ser feliz. Nunca aos deuses/ ninguém deve ofender. Aos orgulhosos/ os duros golpes, com que pagam suas/ orgulhosas palavras/ na velhice ensinam a ser sábios. Tradução de Guilherme de Almeida.

Creonte comete um erro fatal, com conseqüências drásticas e irreparáveis conduzindo-o da dita para a desdita. Embora sua falta seja assumidamente involuntária ou contravoluntária, agora, isolado, ele vive enquanto expiação<sup>194</sup> e sofre todas as calamidades provenientes de seu erro. Diferentemente de Antígona, ele passa por uma cena de reconhecimento, se arrepende e amarga a insuportável dor de suas escolhas. Durante toda a peça ele esteve cego aos signos que lhe permitiam vislumbrar sua precipitação na desgraça e a reconheceu tarde demais<sup>195</sup>. Cambiante, ele percebeu que a felicidade fugira de suas mãos. O coro canta a necessidade do bom-senso e da sensatez na manutenção da felicidade.

O crime de Creonte, o que constitui sua “desmesura”, certamente não é ter preferido sua cidade à suas afecções (pois isso nunca foi crime para os gregos), mas, ao recusar sepultura a seu inimigo morto, o de ter ultrapassado os poderes do homem que se detém diante das portas da morte. A culpa de Creonte foi ter querido substituir os deuses para solucionar um problema humanamente insolúvel. Ao fim da tragédia, é um Creonte mal arrependido que vai lançar ao coro uma última réplica e dar lugar ao mais belo hino jamais escrito em louvor da prudência<sup>196</sup>.

Os gregos usavam a palavra φρονεῖν para designar a prudência. A prudência, aqui traduzida por bom-senso e sensatez, permitiria ao herói detectar os perigos e evitar os erros<sup>197</sup>. O homem prudente seria capaz de deliberar corretamente sobre as escolhas que deveria fazer, ele saberia como se comportar frente aos conflitos<sup>198</sup>. Mas o coro ressalva que o tempo é capaz de ensinar ao homem a ser sábio, neste caso, cabe a Creonte este ensinamento. De fato, Creonte merecia o título de herói trágico numa peça que, ironicamente, não leva o seu nome<sup>199</sup>.

---

<sup>194</sup> ASSUNÇÃO, 2002, *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>195</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>196</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 260.

<sup>197</sup> A interpretação depende, em parte, de uma questão de tradução.

<sup>198</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>199</sup> SAÍD, 1978, *Op. Cit.*, p. 363. Se, em *Antígona* o vocabulário da *hamartía* se organiza em torno de Creonte e de uma falta religiosa, em *As Traquínias* se reagrupa notadamente sobre Dejanira e o assassinato de Hércules é involuntário, embora possamos também empregar o termo voluntário à ação da heroína. A conduta de Creonte é qualificada como uma *hamartía* e se constitui enquanto ultraje ao divino e ao humano: ao recusar sepultura a Polinices ele o ultraja; ao ordenar o sepultamento em vida de Antígona, causando um dano à vida humana, ele dá pulso à situação trágica e tomba. No ponto de vista

### 3.3. A negação da *hamartía* de Édipo em *Édipo em Colono*

Finalmente, trataremos de *Édipo em Colono* na tentativa de compreendermos a *hamartía* e o sentido que lhe é conferido, em especial, pelo próprio agente. Édipo realizou um ato involuntário e na ignorância, porque desconhecia a identidade de quem matou e daquela com quem se casou. Porém, não é inocente do crime de assassinato.

Utilizaremos *Édipo em Colono* não a título de estudo e análise pormenorizada, nem para a identificação de uma *hamartía*, porém, os elementos presentes na peça, principalmente em afinidade com os versos selecionados, nos indicam uma possível hipótese para a análise da *hamartía* em *Édipo Rei*. Reiteramos que *Édipo em Colono* está sendo pensado apenas em relação ao *Édipo Rei*. Assim, não traçaremos uma interpretação da peça e tampouco uma exposição do tema da tragédia em si, mas recorreremos às respostas de Édipo em relação aos seus erros do passado.

A primeira autodefesa de Édipo encontra-se no *kômpos*, quando ele é questionado sobre sua identidade, aumentando a dramaticidade da peça. Ele não deseja responder pergunta alguma, pois se considera um desditoso desde o nascimento e tenta adiar ao máximo pronunciar o próprio nome. Ele teme ser expulso daquelas terras em que se encontra naquele momento. Relutante, ele pronuncia primeiramente o nome de Laio e faz referência à raça dos Labdácidas. Quando finalmente pronuncia o próprio nome, o coro o reconhece e tenta expulsá-lo. Antígona intervém em defesa do pai. Ela apela com o objetivo de obter a piedade de seus futuros anfitriões, mas sua súplica não surte efeito e Édipo passa a proferir sua própria defesa, pois é interpelado pelo coro que deseja conhecer detalhes sobre o parrídicio e incesto no início do primeiro episódio.

---

de Antígona, o decreto de Creonte é contrário às leis eternas e imortais, proclamadas por Zeus, o soberano dos deuses e homens. Ela compreende que anteriores às leis humanas encontram-se as leis divinas. Cf., *Antígona*, vv. 456-57.

Οιδίπους: ὄνομα μόνον δείσαντες; οὐ γὰρ δὴ τό γε σῶμ' οὐδὲ τάργα τὰμ' ἐπεὶ τὰ γ' ἔργα μου πεπονθότ' ἐστὶ μάλλον ἢ δεδρακότα, εἴ σοι τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς χρεῖη λέγειν, ὧν οὐνεκ' ἐκφοβεῖ με· τοῦτ' ἐγὼ καλῶς ἔξοιδα. καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν, ὅστις παθῶν μὲν ἀντέδρων, ὥστ' εἰ φρονῶν ἔπρασσον, οὐδ' ἂν ᾧδ' ἐγιγνόμην κακός; νῦν δ' οὐδὲν εἰδῶς ἰκόμην ἴν' ἰκόμην, ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότην ἀπωλλύμην.

Édipo: (...) Meu nome atemoriza? Nem meus atos Remotos amedrontam, nem meu corpo. Os atos padeci, não cometi, se posso mencionar meus genitores, que fomentam o atual pavor. Bem sei, nada macula minha natureza: reagi ao que sofri. Acaso fui agente ciente? Quem me diz que errei? Cheguei aonde cheguei nada sabendo; sofri por quem, sabendo, me arruinou. vv. 265-274<sup>200</sup>.

Édipo está tomado pela paixão. Questiona o temor que o seu nome proporciona. A princípio vale-se do argumento de que fora vítima do destino e que agira inconscientemente, que seus crimes foram involuntários. Ele deixa claro que não cometeu tais crimes, mas os sofrera. Sua fala é emotiva, ele diz que seus sofrimentos devem-se, em primeiro lugar, àqueles que mesmo sabendo, o arruinaram<sup>201</sup>. Ele os responsabiliza.

A segunda autodefesa também não se apresenta com argumentos precisos e nem se dirige a alguém que o tenha acusado diretamente. A emoção continua prevalecendo sobre a razão. O diálogo entre Édipo e o coro nos proporciona a dimensão do sofrimento do herói. Ele fortalece a idéia de que agiu sem intenção, que seu ato foi involuntário e que agiu na ignorância. Édipo não tem necessidade de uma argumentação pontual, precisa e consistente, pois desenvolve sua autodefesa diante de um auditório que se apieda de seus infortúnios; o coro não o acusa formalmente, mas demonstra curiosidade sobre seu passado.

<sup>200</sup> SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo : Editora Perspectiva, 2005. Utilizaremos a tradução de Trajano Vieira.

<sup>201</sup> Talvez pudéssemos inferir que Édipo se refere aos pais que mesmo conhecendo o oráculo o desobedeceram dando à luz um filho.

**Οιδίπους:** ἤνεγκ' οὖν κακότατ', ὦ ξένοι, ἤνεγκ' ἀέκων μὲν,  
θεὸς ἴστω, τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν.

**Χορός:** ἀλλ' ἐς τί;

**Οιδίπους**

κακᾶ μ' εὐνᾶ πόλις οὐδὲν ἴδριν  
γάμων ἐνέδησεν ἄτα.

525

(...)

**Χορός:** ἔπαθες

**Οιδίπους:** --ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν.

**Χορός:** ἔρεξας

**Οιδίπους:** οὐκ ἔρεξα.

**Χορός:** τί γάρ;

**Οιδίπους:** --ἐδεξάμην

δῶρον, ὃ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος  
ἐπωφέλησας πόλεος ἐξελέσθαι.

540

**Χορός:** δύστανε, τί γάρ; ἔθου φόνον

**Οιδίπους:** τί τοῦτο; τί δ' ἐθέλεις μαθεῖν;

**Χορός:** πατρός;

**Οιδίπους:** --παπαῖ. δευτέραν ἔπαισας, ἐπὶ νόσῳ νόσον,

**Χορός:** ἔκανες

545

**Οιδίπους:** --ἔκανον. ἔχει δέ μοι

**Χορός:** τί τοῦτο;

**Οιδίπους:** πρὸς δίκας τι.

**Χορός:** τί γάρ;

**Οιδίπους:** --ἐγὼ φράσω.

καὶ γὰρ ἄν, οὐς ἐφόνευσ', ἔμ' ἀπώλεσαν  
νόμῳ δὲ καθαρός, αἰδρις εἰς τόδ' ἦλθον.

Édipo: Arquei com o pior, ó forasteiro,  
arquei sem o querer  
- saiba o deus! -,  
malgrado meu.

Coro: Em relação a quê?

Édipo: Num leito infame,  
a *pólis* me enlaçou, nada sabendo,  
na ruína de um matrimônio.

Coro: Te deitaste, conforme eu escutei,  
no impronunciável leito maternal?

vv. 521-526

(...)

Coro: Cometeste...

Édipo: De modo algum!

Coro: Estranho.

Édipo: Útil à *pólis*,  
Sofrido-coração, ganhei um dom.  
Nunca o tomara!

Coro: Aziado! Então mataste...

Édipo: Queres que eu elucide o quê?

Coro: Teu pai?

Édipo: Ai! Ai! Segundo golpe: feres a ferida!

Coro: Mataste...

Édipo: Matei, mas...

Coro: O quê?

Édipo: ... posso justificar-me.

Coro: Como?

Édipo: Matei sem o saber, dei cabo dele.

Sou puro frente à lei, pois ignorava-o.

vv. 537-548



Além de ser responsável por despertar a piedade do espectador, as defesas de Édipo demonstram a evolução no caráter da personagem. Se em seu primeiro discurso sobre o parricídio, o personagem se mostra abalado, sua segunda autodefesa apresenta uma argumentação mais clara e organizada, ainda que breve. O argumento utilizado ainda é a inconsciência dos atos, mas agora o herói o aplica pontualmente ao parricídio e ao incesto.

Quando Creonte acusa-o de parricida e impuro, Édipo responde pontualmente a cada acusação e profere sua terceira e mais famosa autodefesa. Sua argumentação adquire um tom mais persuasivo, pois agora ele encontra-se diante de um acusador formal, um inimigo, e precisa provar sua inocência ao coro, a Teseu e ao público. Consideramos este episódio extremamente intrigante. Outra vez teremos uma referência a fatos passados. Édipo não admite o fato de ter cometido *hamartía*. Ele se considera um escolhido pelos deuses para ter um destino funesto que o eleva à condição de herói, cujos restos mortais protegerão a cidade que o abrigar. Novamente ele afirmará que seus atos foram mais sofridos que cometidos, e nega sua responsabilidade e culpa alegando que suas ações foram erros cometidos contra ele e não por ele. A *hamartía* tomará, principalmente no fragmento selecionado, rumos curiosos.

(Οιδίπους)

960 ὦ λῆμ' ἀναιδέες, τοῦ καθυβρίζειν δοκεῖς,  
 πότερον ἐμοῦ γέροντος ἢ σαυτοῦ, τόδε;  
 ὅστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς  
 τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἄς ἐγὼ τάλας  
 ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,  
 965 τάχ' ἂν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι.  
 ἐπεὶ καθ' αὐτόν γ' οὐκ ἂν ἐξεύροις ἐμοὶ  
 ἁμαρτίας ὄνειδος οὐδέν, ἀνθ' ὅτου  
 τάδ' εἰς ἐμαυτὸν τοὺς ἐμούς θ' ἠμάρτανον.  
 ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ  
 970 χρησιμοῖσιν ἰκνεῖθ' ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,  
 πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὄνειδίζοις ἐμοί,  
 ὃς οὔτε βλάστας πω γενεθλίου πατρός,  
 οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότε ἦ;  
 εἰ δ' αὖ φανείς δύστηνος, ὡς ἐγὼ φάνην,  
 ἐς χεῖρας ἦλθον πατρὶ καὶ κατέκτανον,  
 975 μηδὲν ξυνιεὶς ὦν ἔδρων εἰς οὖς τ' ἔδρων,  
 πῶς ἂν τό γ' ἄκων προῶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις;

μητρὸς δέ, τλήμον, οὐκ ἐπαισχύνει γάμους  
οὔσης ὀμαίμου σῆς μ' ἀναγκάζων λέγειν,  
οἴους ἐρῶ τάχ'· οὐ γὰρ οὖν σιγήσομαι,  
980 σοῦ γ' εἰς τόδ' ἐξελθόντος ἀνόσιον στόμα.  
ἔτικτε γὰρ μ' ἔτικτεν, ὦμοι μοι κακῶν,  
οὐκ εἰδότης οὐκ εἰδυῖα, καὶ τεκοῦσά με,  
αὐτῆς ὄνειδος παιῖδας ἐξέφυσέ μοι.  
ἀλλ' ἐν γὰρ οὖν ἔξοιδα, σὲ μὲν ἐκόντ' ἐμὲ  
985 κείνην τε ταῦτα δυσστομεῖν· ἐγὼ δέ νιν  
ἄκων ἔγημα φθέγγομαί τ' ἄκων τάδε.  
ἀλλ' οὐ γὰρ οὐτ' ἐν τοῖσδ' ἀλώσομαι κακὸς  
γάμοισιν οὔθ' οὐς αἰὲν ἐμφορεῖς σύ μοι  
990 φόνους πατρῶους ἐξονειδίζων πικρῶς.  
ἐν γὰρ μ' ἄμειψαι μῦνον ὦν σ' ἀνιστορῶ.  
εἴ τις σὲ τὸν δίκαιον αὐτίκ' ἐνθάδε  
κτεῖνοι παραστάς, πότερα πυνθάνοι' ἂν εἰ  
πατήρ σ' ὁ καίνων ἢ τίνοι' ἂν εὐθέως;  
995 δοκῶ μὲν, εἴπερ ζῆν φιλεῖς, τὸν αἴτιον  
τίνοι' ἂν οὐδὲ τοῦνδικον περιβλέποις.  
τοιαῦτα μέντοι καὐτὸς εἰσέβην κακά,  
θεῶν ἀγόντων· οἷς ἐγὼ οὐδὲ τὴν πατρὸς  
ψυχὴν ἂν οἶμαι ζῶσαν ἀντειπεῖν ἐμοί.

Édipo: Seu pulha! Pensas que tua fúria insólita  
me antige, um velho, mais do que a ti mesmo?  
Tua bocarra vomita contra mim  
núpcias, delitos, desventuras! Misero,  
busquei o que sofri? Aprove aos numes,  
ira antiga – quem sabe? – contra os meus.  
Procura em mim o erro censurável  
da *hamartía*! Não a encontras. A *hamartía*,  
erro horrível, nem contra mim, nem contra  
os meus eu cometi. Responde: o oráculo  
previu ao pai que o filho o mataria;  
como vens censurar-me justamente,  
se a semente vital máter-paterna  
não existia e eu era um não-nato?  
Se vim à luz qual vim, alguém sem sorte,  
e às vias de fato com meu pai, matei-o,  
nada sabendo contra quem agia,  
reprovar-me por ato involuntário  
é razoável? Forçar-me referir  
o conúbio com minha mãe, tua irmã,  
é uma vergonha, ó infame! Mas não calo,  
pois tua boca imunda o mencionou.  
Gerou, gerou-me – triste azar o meu! –  
e, me gerando (nada então sabíamos!),  
deu vida a nossos filhos, sua insídia!  
Eis o que sei: por gosto, a mim e a ela,  
enlameias os dois! Contra gostando,  
casei-me e a contragosto eu falo disso,  
mas não aceito ouvir que sou culpado  
pelas bodas e pelo assassinato,  
assunto em que repisas, cruelíssimo.  
Responde a uma pergunta apenas: se  
alguém agora viesse te matar,  
a ti, tão justo, indagarias se é teu  
pai, assassino, ou no ato o punirias?  
Se tens amor à vida – penso – o vil

punirias, sem o exame do direito.  
Foi como me meti num mal assim,  
numes à frente. Se a âni­ma do pai  
vivesse – creio -, não contestaria.  
vv. 960-998.

Édipo se declara vítima das ações divinas. O discurso de Édipo apresenta uma contraposição à acusação de Creonte e a sua autodefesa se sustenta sobre três pilares: o tema da legítima defesa, a plena ignorância da ação praticada e a involuntariedade da ação. Seus argumentos se aplicam, de modo geral, ao incesto e ao parricídio e parecem convincentes, já que Édipo desenvolve uma argumentação mais precisa, enumerando argumentos que o inocentem com relação aos atos cometidos.

Ele defende-se quando afirma que realizou uma ação involuntária cometida na ignorância da identidade das pessoas que estavam à sua volta, pois ele ignorava que matou o pai e casou com a mãe. Alega que realizou tais ações contra a vontade<sup>202</sup>. Assim, por que ser censurado por um ato involuntário? Ora, mesmo antes do seu nascimento, Laio recebera a predição que morreria pelas mãos de um filho.

Ele admite que suas ações foram involuntárias – no que diz respeito ao assassinato do pai e ao casamento com a mãe –, porém não assume que cometeu uma *hamartía*. Se o próprio Édipo desafia Creonte a encontrar nele a *hamartía*, resta-nos questionar sobre realmente onde ela se encontra.

Creonte insultara Édipo resgatando os crimes descritos em *Édipo Rei*, mas, aos olhos de Édipo, por ter cometido uma ação involuntária, esta não se configura como *hamartía*. Encontramo-nos diante de um desafio, já que não temos nenhuma evidência sobre o que seria de fato a *hamartía* de Édipo. Ele se vale do argumento da inconsciência para se inocentar de seus crimes. Tais argumentos poderiam inocentar Édipo; a personagem menciona que seu ato foi uma autodefesa e insinua que o próprio Creonte teria agido da mesma forma se estivesse em seu lugar. Num estado de alerta,

---

<sup>202</sup> SCHÜTRUMPF, 1989, *Op. Cit.*, p. 144.

em que a dignidade, a segurança física e a moral estavam em jogo, só lhe restava defender-se. Ele acrescenta o mais interessante dos argumentos: se o próprio Laio estivesse nas mesmas condições ou pudesse julgá-lo, não o condenaria.

Apesar da bela defesa, não podemos inocentar Édipo do crime de assassinato, mesmo que ele se valha do direito à legítima defesa. Podemos nos questionar se ele não agiu de forma exagerada em sua reação contra o estranho na encruzilhada, de maneira que a situação talvez pudesse ser resolvida de outra forma que não a agressão física. Por outro lado, ele jamais poderia esperar que o estranho na encruzilhada fosse seu verdadeiro pai, portanto ele precisava defender-se da injúria sofrida<sup>203</sup>.

A resposta de Édipo a Creonte apresenta a defesa de sua inocência. Possui algumas características distintas das anteriores: é mais organizada, precisa e persuasiva. Ele nega o fato de ser o autor de tais erros, implicando que outros seriam responsáveis pelo desastre (966-68)<sup>204</sup>. Afirmar que seu ato foi um crime involuntário e relembra o oráculo proferido ao seu pai, quando ele sequer havia nascido<sup>205</sup>.

Os trâmites em torno da construção de um conceito de *hamartía* em *Édipo em Colono* fundamentam-se em outras perspectivas. Observamos uma importante discussão em relação ao significado do conceito e sua inserção na tragédia. Não duvidamos que para o texto *Édipo em Colono* a *hamartía* é uma falta extremamente grave, porém o que nos surpreende é sua negação na voz do próprio Édipo. Esta negação confunde-nos. Se

---

<sup>203</sup> WHITMAN, Cedric. *Apocalypse: Oedipus at Colonus*. Oxford Readings in Greek Tragedy. Erich Segal (ed.). Oxford : Oxford UP, 1983, p. 160. Ao citar os nomes de heróis de famílias ilustres e que cometeram erros tremendos, grandes *hamartías*, *megale hamartía*, Aristóteles lista o nome de Édipo. Cf. Cap. 13 – 1453<sup>a</sup>, 7-22. Não é tão somente um erro involuntário, mas uma ação cometida na ignorância, o que corresponde exatamente à análise aristotélica e às diretrizes para a compreensão de uma ação que na ignorância resulta num erro involuntário. Quem age não o faz deliberadamente procurando realizar o mal, mas o seu inverso.

<sup>204</sup> MARKANTONATOS, Andreas. *Tragic Narrative: A narratological Study of Sophocles's Oedipus at Colonus*. Walter de Gruyter - Berlin – New York, 2002, p. 47.

<sup>205</sup> MARKANTONATOS, 2002, *Op. Cit.*, p. 48. Não há qualquer referência à maldição de Laio, mas o retorno à mensagem oracular a respeito do futuro tenebroso que o aguardava

ele não cometeu nenhuma *hamartía*, nossas inquietações se multiplicam. Então, como compreender a dimensão da falta trágica no cerne desta tragédia?

A rejeição da *hamartía* por Édipo é inegável. Se ele rejeita qualquer *hamartía*, qual seria seu erro em *Édipo Rei*? Sua falta estaria intrinsecamente ligada à ação das personagens secundárias ou seria o mais puro azar, a falta absoluta de sorte, seu engano em se sentir o filho da sorte? Seria seu desejo e a busca incansável pela verdade<sup>206</sup>?

Reconhecemos como válida uma visão da importância atribuída à *hamartía* por Aristóteles, permitindo, não obstante, questionar a rigidez de seu esquema, propondo que uma grande tragédia poderia atingir seus objetivos com mais de uma *hamartía* ou mesmo sem nenhuma<sup>207</sup>.

A liberdade que, supostamente, enxergamos no enredo, os caminhos percorridos por Édipo e as ações que comete, mesmo involuntariamente, as palavras que profere e as ações secundárias conduzem o drama e demonstram que ele não agiu de forma imoral. Édipo é virtuoso, contudo justo ele, que parecia moralmente impecável, reconhece que matou o pai e casou com a mãe.

No caso de Édipo não nos parece ser uma decisão ou comportamento e nem que ele tenha dado o passo inicial para o desencadeamento do desfecho trágico, mesmo que toda a ação se desenvolva a partir dele. Gostaríamos de pensar na possibilidade de identificarmos a *hamartía* na própria peça, e talvez associá-la a outra personagem, seguindo as principais definições para o conceito.

Em torno da idéia central aqui desenvolvida, um estudo da *hamartía* localizada na tragédia, nós temos algumas noções primárias que contribuem para a discussão dos

---

<sup>206</sup> Parece-nos, segundo nos expõe o poeta, que a verdade plena só caberia aos deuses e não aos mortais.

<sup>207</sup> STINTON, 1975, *Op. Cit.*, p. 240-241. Qual é, então, o significado de *hamartía* que Aristóteles deseja alcançar? A *hamartía*, um dos elementos escolhidos pelos poetas para a construção de um enredo dramático, poderia ser um erro de interpretação ou desconhecimento, tal como um erro referente à identidade de um parente ou mesmo a confusão que antecede ao reconhecimento.

modelos de erros trágicos aqui denunciados. Identificamos o *reconhecimento* e a *reviravolta* da fortuna nas peças analisadas, mas seria prudente de nossa parte, ou pelo menos para o momento, incluir a *hamartía* não com o intuito de traduzi-la, mas pensando em sua inclusão num discurso essencial para a compreensão do trágico, enquanto evento que acontece inexplicavelmente devido ao ato do herói. Assim, a *reviravolta*, o *reconhecimento* e a *hamartía* formariam uma tríade<sup>208</sup> pertinentes ao discurso aristotélico e culminando no que poderíamos chamar de ignorância trágica.

A *hamartía* se assemelharia à desventura, já que em certos casos, apesar das evidências, não fora evitada. Devemos estar cientes que, seja qual for o caso, o erro é involuntário; não obstante, isto não isenta o agente de culpa. A presença da *hamartía* nestas histórias permite-nos pensar na coexistência de um confronto de concepções sobre a falta trágica que combinam conceitos tais como responsabilidade, cegueira e desmedida. Se a *hamartía* é essencial para a reviravolta da fortuna seria interessante, se possível for, identificá-la com precisão, principalmente no corpo textual das tragédias. Mas, mesmo seguindo pontualmente o enredo, isto não é tarefa simples, de forma que a nossa compreensão da *hamartía* na tragédia de Édipo quase sempre se limita mais ao mito do que à peça.

It is true that *hamartia*, as Aristotle uses it in connexion with the 'tragic hero', is not a moral concept; but the text of *Oedipus Tyrannus* contains nothing about *hamartia*, and does contain emphatic references to *hybris*, which is always a moral concept<sup>209</sup>.

Como consequência do posicionamento de Vellacott, podemos questionar sobre as discrepâncias entre os conceitos de *hamartía* e *hýbris* em *Édipo Rei*. Ousadamente, ele põe em dúvida uma das principais questões propostas por Aristóteles na *Poética*, que a reviravolta da fortuna na vida do herói dar-se-ia mediante uma falta (*hamartía*)

---

<sup>208</sup> HALLIWELL, 1998, *Op. Cit.*, p. 212.

<sup>209</sup> VELLACOTT, P. H. "The Chorus in *Oedipus Tyrannus*." *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 14, No. 2. (Oct., 1967), p. 124.

cometida. E se dermos crédito à hipótese da não existência de uma *hamartía* em *Édipo Rei* a teoria aristotélica seria questionada. Na verdade, não encontramos ocorrências do termo *hamartía* na peça, identificamos a forma verbal ἀμαρτάνω (v. 1149) e ῥημαρτημένα (621). Temos em *Antígona* e em *As Traquínias* ocorrências mais significativas. Entretanto, não acreditamos que a ocorrência e aparecimento do termo na peça seja crucial para a identificação da *hamartía*, mas que facilitaria nossa análise, pois de forma diferente, somos obrigados a adotar desvios que perpassam por outros conceitos, tal como o de *hýbris*.

Nada nos permite em absoluto afirmar com certeza o que é o erro trágico e muito menos identificá-lo nas tragédias que nos restaram. Além disso, resta-nos questionar, se a *hamartía* é uma característica essencial e indispensável à construção do enredo trágico. Pelas definições apresentadas, a *hamartía* seria cometida por ignorância e teria cunho involuntário ou contravoluntário; seria um erro de cálculo ou de interpretação. Se as definições, em sua maioria, se aproximam das conseqüências mais do que da ação em si, qualquer ação, por mais simples, poderia ser funesta. Através dos exemplos elencados por Aristóteles, reconhecemos a gravidade das faltas cometidas pelos heróis trágicos. Poderíamos pensar que, na verdade, o esquema aristotélico apresenta algumas incoerências além de não suportar uma análise pontual das tragédias como um todo.

Enfim, se for possível apresentar uma resposta ao desafio proposto pelo próprio Édipo em *Édipo em Colono*, estabeleceremos no segundo capítulo uma interpretação seqüencial de alguns trechos da peça, incluindo os cantos corais e tentaremos identificar neles a *hamartía*, pontuando em qual situação, ação, circunstância e rememoração poderíamos inferir, sugerir ou identificar de maneira pontual, incisiva, direta ou indireta a *hamartía* de Édipo em *Édipo Rei* de Sófocles, comprovando sua existência ou não no momento presente da peça.

## CAPÍTULO II:

### **“HOMEM NENHUM AFIRME: EU SOU FELIZ...<sup>210</sup>”: A HAMARTÍA EM ÉDIPO REI, DE SÓFOCLES**

#### **1. A Estrutura da Peça e os Movimentos Cênicos**

A tragédia *Édipo Rei* é conhecida como expressão máxima de uma *hamartía* que destrói e aniquila o herói e cujos efeitos são irreparáveis. A trama gira em torno de Édipo, apresentado no começo como uma figura vencedora e no esplendor da vida, usufruindo seus feitos, envolto numa auréola de glória e confiança inexpugnáveis quando, repentinamente, vê-se vítima de uma alteração brusca do destino, reaparecendo no final magnificamente desamparado e exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou.

Assim, a construção cênica da peça *Édipo Rei* é valiosa para o estudo da ação e seu significado. A movimentação cria a unidade do texto teatral organizando-o e relacionando-o às seqüências lógicas no espaço cênico. O movimento cênico conduz o aparecimento e o desaparecimento das personagens em uma determinada cena e oferece-nos a oportunidade de conhecer o cerne da trama, a forma como ela se articula, os elementos fundamentais para a compreensão das ações representadas e sua importância, o deslocamento de Édipo em cena, suas entradas, saídas, posicionamento com relação aos outros atores, os elementos do cenário e até mesmo a expectativa do público.

---

<sup>210</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo : Perspectiva, 2001. Cf., vv. 1528/1529.



Além disso, a divisão dos movimentos cênicos nos ajuda a compreender melhor o desencadeamento de uma ação que, aos olhos de Aristóteles, é fundamental na constituição de uma tragédia exemplar: a *hamartía*.

## **2. Quadro de distribuição do aparecimento das personagens e movimentos cênicos**

Para a construção desta parte do capítulo nos inspiramos em “Structure et composition des tragédies de Sophocles” de Jean Irigoien que traçou a divisão dos movimentos cênicos de algumas das peças de Sófocles. Édipo é a personagem que tem relação direta com cada uma das outras na peça. A trama concentra-se nesta figura central e todas as personagens secundárias, os acontecimentos externos e internos estão em função dele e de um conflito trágico que ele tem que enfrentar.

Creonte aparece no prólogo, no segundo episódio e no fim da peça. Jocasta aparece pela primeira vez no momento da discussão entre Édipo e Creonte e no terceiro episódio. O Sacerdote, Tirésias, o Mensageiro de Corinto e o Pastor de Laio – apesar da brevidade da participação - intervêm de forma extremamente significativa. Cada um representa um papel único em relação a Édipo e emite uma mensagem específica ao rei, e assim que realiza a sua missão, retira-se.

O Sacerdote suplica pela salvação do povo contra a peste a Édipo, exortando-o a buscar uma solução; Tirésias, respondendo a um chamado da casa real, lhe desperta a cólera e revela-lhe a verdade sobre a morte de Laio; o Mensageiro anuncia-lhe a morte de Pólipo e ainda revela-lhe que o rei e a rainha de Corinto eram seus pais adotivos; o Pastor, único sobrevivente ao ataque que matou Laio, é o mesmo que o entregou ao mensageiro de Corinto no passado e revela a informação mais dramática de todas: a relação de Édipo com a criança rejeitada anos atrás pelos reis de Tebas.

Édipo compartilha a cena com todas as personagens, elimina-as progressivamente e reencontra-se cada vez mais só. O coro aparece em intercalação entre os episódios, principalmente nos estâsimos ou em diálogo com as personagens. Sua aproximação e seu afastamento da trama são responsáveis pelo desenvolvimento da tensão dramática que percorre todo o texto. Participa nos diálogos da cena de tomada de consciência de Édipo, pondo-o em guarda e tentando moderar os seus acessos de cólera<sup>211</sup>.

#### Quadro de distribuição do aparecimento das personagens

Personagem	Prólogo	1º.Ep.	2º.Ep.	3º. Ep.	4º. Ep.	5º. Ep.	Total
Édipo	2x	2x	3x	2x	1x	2x	12x
Tirésias		1x					1x
Jocasta			2x	3x			5x
Creonte	1x		3x			1x	5x
Corifeu		2x	4x	1x	1x	3x	11x
Coro							5x entre os episódios
Mensageiro				2x			2x
Mensageiro 2					1x		1x
Servo de Laio					1x	1x	2x
Sacerdote	2x						2x

#### Quadro de distribuição dos movimentos cênicos

Episódio	Movimento Cênico	Versos	Cenas	Diálogos
Prólogo vv. 1-150	1º. MC. 1-84 2º. MC. . 85-150.	150	Apresentação do tema central.	Édipo-Sacerdote Creonte-Édipo

<sup>211</sup>IRIGOIN, Jean. "Structure et composition des tragédies de Sophocles". In: KNOX, Bernard. Et.al. *Sophocle*. Genève : Fondation Hard, 1983, pp. 39-75.

Párodo ou 1º. canto coral vv.151-215	151-215	64		
1º. Episódio vv. 216-462	1º. MC. 216-296 2º. MC. 297-462	246	1ª. cena de enfrentamento.	Édipo-Corifeu Édipo-Tirésias
1º. Estásimo vv. 463-511	463-511	48		
2º. Episódio vv. 512-862	1º. MC. 512-633 2º. MC. 634-696 3º. MC. 697-862	350	2ª. cena de enfrentamento e reconhecimento parcial	Creonte-corifeu Édipo-Creonte Jocasta-Creonte-Édipo-Corifeu Corifeu-Jocasta Jocasta-Édipo
2º. Estásimo vv. 863-910	863-910	47		
3º. Episódio vv. 911-1085	1º. MC. 911-1109 2º. MC. 1010-1085	174	Reconhecimento de Jocasta	Mensageiro-Jocasta Édipo-Jocasta-Mensageiro
3º. Estásimo vv. 1086-1109	1086-1109	23		
4º. Episódio vv. 1110-1185	1110-1185	75	Reconhecimento total (Édipo)	Édipo-Corifeu-Pastor Édipo-Pastor Mensageiro-Pastor
4º. Estásimo vv. 1187-1222	1186-1222	36		
Êxodo vv. 1223-1530	1º. MC. 1223-1296 2º. MC. 1297-1415 3º. MC. 1416-1477 4º. MC. 1478-1523 Epílogo: 1524- 1530	307	Catástrofe	Criado-Corifeu Corifeu-Édipo Édipo-Creonte

### 3. O conteúdo da peça

A peça *Édipo Rei* inicia-se *in media re* e constitui-se como um regresso ao passado, mas as perspectivas de futuro apresentam-se como fundamentais em um presente imposto pelas desgraças que atormentam os cidadãos. O tempo é o elemento

trágico: o presente se manifesta através de um resgate do passado que não pode apagar-se. O futuro de Tebas está no centro – é o que se deseja preservar. Por isso, no momento presente, Édipo precisa desvendar um mistério esquecido no passado. O ponto de partida é a necessidade de assegurar o futuro da cidade, a trama desvia-se para a reconstituição de um tempo passado: o assassinato de Laio; que ao mesmo tempo envolve o passado enigmático de Édipo.

A peça estrutura-se em torno de quatro eixos enigmáticos desenvolvidos nos movimentos cênicos. Através destes eixos ou intrigas teremos a oportunidade de pensar se existe ou não uma *hamartía* de Édipo, identificando em que momento, através de qual ação, ele provocou a própria queda ou se essa *hamartía* possui ligação intrínseca com as personagens secundárias.

No prólogo instaura-se a primeira estrutura enigmática: quem é o culpado pelas dores da *pólis*? No primeiro movimento cênico – o diálogo entre Édipo e o Sacerdote – tomamos conhecimento da devastação da cidade pela peste, sendo necessário encontrar uma solução. Édipo deixa claro que tomou a dianteira e enviou Creonte a Delfos a fim de buscar uma solução para o dilema.

O segundo movimento cênico traz Creonte à cena e apresenta a condição necessária para solucionar a peste: limpar a cidade da mancha fatal encontrando e punindo o assassino de Laio. Consciente dos seus deveres, Édipo decide efetuar a investigação e encontrar o assassino. Não existe para ele, enquanto rei, uma segunda opção. Cabe principalmente a Édipo a busca por uma resposta, identificar e punir o assassino.

No primeiro episódio Édipo realiza o seu famoso pronunciamento. Sua voz domina a cena e sua determinação é inquestionável. Ele anuncia a punição: banir o culpado da cidade, e põe-se à procura de indícios que possam ajudá-lo. Tirésias, dentre

os mortais, possui dons proféticos e é o único que sabe a verdade, por isso é convocado para dar seu depoimento. Enquanto súdito, ele não poderia se dar ao luxo de se abster desta convocação. Seguramente, ele também não poderia optar pelo silêncio devido à gravidade da crise que Tebas enfrentava. Porém, Tirésias mantém-se em silêncio, encolerizando Édipo. Após uma briga violenta, a primeira cena de enfrentamento na peça, Tirésias revela a Édipo a identidade do assassino: o próprio investigador. A verdade é tão terrível que Édipo recusa-se a acreditar. A acusação de Tirésias é extremamente grave. Então, Édipo conclui que Creonte armou um arдил e deseja usurpar-lhe o poder<sup>212</sup>.

O segundo episódio traz o retorno de Creonte em cena, a segunda cena de enfrentamento e a primeira de reconhecimento parcial da verdade. Após as desavenças com Creonte, Jocasta surge para provocar o primeiro conflito interno na consciência de Édipo. Ela relata o depoimento do pastor em testemunho à morte de Laio e a descrição do local do assassinato provoca em Édipo uma perturbação devido a um descontentamento. Ele vê a possibilidade de ser o responsável pela morte de Laio e se atormenta, pois matara um homem semelhante a Laio no mesmo local onde o antigo rei fora assassinado. Nasce daí uma segunda intriga: Édipo é o assassino de Laio?

Então, ele precisa comprovar a versão do pastor que difere da sua para ter certeza de sua inocência. Porém, mesmo que o pastor altere a versão dos fatos, segundo o ponto de vista de Jocasta, os oráculos são falhos, pois disseram que Laio morreria pelas mãos do filho e ele foi assassinado por malfeitores. A questão dos oráculos, sua

---

<sup>212</sup> IRIGOIN, 1983, *Op. Cit.*, p. 46. No primeiro episódio temos os elos causais da trama. Na segunda cena do primeiro episódio (vv. 297-462) Tirésias revela para Édipo toda a verdade. A cena divide-se em duas partes matematicamente iguais. Na introdução temos a voz do Corifeu que ocupa 3 versos, em seguida temos a fala de Édipo que ocupa cerca de 16 versos, depois temos o diálogo travado entre Édipo e Tirésias que ocupa cerca de 64 versos perfazendo um total de 83 versos, localizando-se entre os versos 297-379. Encerramos com a acusação direta de Tirésias: *teu mal provém de ti, não de Creon*. Temos a segunda fala de Édipo, 24 versos, uma breve intervenção do Coro, 4 versos, novo diálogo entre Tirésias e Édipo, 18 versos, segunda fala de Tirésias em tom profético, 16 versos, novamente temos um total de 83 versos e o adivinho encerra as duas partes, localizando-se entre os versos 380-462, perfazendo um total de 166 versos.

veracidade e poder surge em pauta, nascendo outro tema: é necessário crer nos oráculos?

Agora, além de identificar o assassino de Laio, Édipo precisa saber se ele é o culpado e se os oráculos merecem ou não credibilidade. Jocasta demonstra-lhe a probabilidade de erro por parte dos oráculos e conta-lhe que o oráculo predissera ao seu primeiro marido que este pereceria pelas mãos do próprio filho, mas este filho morreu muito antes do pai e Laio, como todos sabem, morreu pelas mãos de assaltantes.

Édipo relembra as previsões recebidas por ele próprio do oráculo de Delfos, que seria parricida e incestuoso. Com receio, fugiu do destino previsto e chegou a Tebas. Sem provas a respeito da veracidade dos oráculos, ele ainda teme sua realização. O suspense está no ar. Em Tebas ele torna-se rei mediante a solução do enigma da Esfinge e agora enfrenta novos enigmas e um deles é uma questão de estado: a morte de Laio.

A chamada por uma testemunha ocular torna-se capital para comprovar a inocência ou culpa de Édipo. As questões que permeiam a peça encontram-se intimamente ligadas, mas espera-se a vinda do antigo pastor a serviço de Laio, o único sobrevivente à chacina, para elucidar o enigma em torno do assassino, mas antes dele, temos a chegada do mensageiro de Corinto anunciando a morte de Pólipo, e a questão muda de foco. Então, ele deixa-se persuadir por Jocasta e crê que os oráculos podem falhar. Chegamos a notar uma leve ironia em seus dizeres. A morte de Pólipo, a princípio, o alivia. Mas ele teme que parte do oráculo ainda se realize: o incesto. O mensageiro, desejando tirar o peso deste medo das costas de Édipo, revela-lhe a sua adoção. A trama toma um curso assustador: quem é Édipo?<sup>213</sup>

Agora ele tem outro objetivo, conhecer a origem do seu nascimento. Gradativamente, ele monta o quebra-cabeça sem perceber o seu grau de

---

<sup>213</sup> HARSH, Philip. "Implicit and Explicit in the *Oedipus Tyrannus*." *The American Philology*, vol. 79, no. 3. (1958). pp. 248-249.

responsabilidade na desestruturação da cidade<sup>214</sup>. Jocasta, mais perspicaz e conhecedora de elementos importantes, tenta convencê-lo a parar, mas Édipo pensa que ela teme que ele possua uma origem modesta e faça sombra ao seu reino, assim, não recua. O conhecimento do próprio passado, de sua história oculta, de sua origem obscura torna-se tão ou mais importante que a pergunta de origem: a identidade do assassino de Laio. Então, sua investigação prossegue. A chegada do Pastor representa o momento mais dramático da peça. Seu depoimento confirmará a verdade dos oráculos.

Édipo não é culpado por desconhecer sua própria história e identidade, mas é o criminoso de duas horrorosas atrocidades, mesmo que involuntárias, cuja contaminação atinge não só a si, mas toda sua família e cidade. Pensar que não havia forma dele escapar de seu destino, ou de outra maneira que, mesmo agindo contra as previsões, ele acabaria realizando as profecias, não é um erro completo, mas reduz a sua grandeza e a sua inteligência, enaltecendo a profundidade da ação dos deuses sobre a trama. Seria complexo pensar uma falta, ou seja, uma *hamartía* de tal forma predestinada que não deixasse margens para uma escolha. A grande questão do erro trágico residiria nas escolhas que o herói faz. Deste modo, devemos nos questionar a respeito do grau de independência das escolhas de Édipo.

Devemos avaliarmos se existe uma falta trágica de Édipo no contexto da peça; se esta falta é externa, interna ou relacionada a personagens secundárias; e como, a partir de Aristóteles, seríamos capazes de pensar a *hamartía*; enfim, se através da *Poética* daríamos conta do conceito aplicado a uma peça da magnitude de *Édipo Rei*.

---

<sup>214</sup> T Ainda assim, observamos um esquema enigmático tão bem esquematizado que desperta em nós, pouco-a-pouco, os sentimentos de terror e piedade. Terror porque a verdade é infinitamente cruel; piedade porque ao simpatizarmos com Édipo, vemos nele o rei que desejava o melhor para a cidade e que se considerava infalível, cair.

#### 4.1. Uma “*hamartía*” faz sofrer a *pólis*: a interpretação oracular e as decisões de Édipo

A tragédia *Édipo Rei* se inicia com o encontro de um grupo de suplicantes e Édipo frente a um altar. O clima de prostração, a entrega e desalento tomam conta do ambiente. O ritual, o vapor de incenso, os cantos fúnebres são ouvidos por todos e o que poderia ser apenas mais um agrupamento de pessoas tornou-se uma manifestação popular. Édipo se aproxima e toma a posição de destaque, daquele que deseja sanar as dores do povo. Ele quer ouvi-los, não se valendo apenas dos mensageiros e dos rumores.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ: ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,  
τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε  
ίκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;  
Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει,  
ἡ ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων·  
ἀγὼ δικαίων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,  
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,  
ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.  
Ἄλλ', ὦ γεραῖέ, φράζ', ἐπεὶ πρόπων ἔφυς  
[10] πρὸ τῶνδε φωνεῖν· τίτι τρόπῳ καθέστατε,  
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν  
ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλητος γὰρ ἄν  
εἴην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν.

Édipo: Descendentes de Cadmo! Crianças, moços!  
Por que trazeis à testa ramos súplices,  
prostrados, nos assentos dos altares?  
Vapor de incenso assoma em meio à pólis,  
assomam cantos fúnebres, lamentos.  
Considerarei injusto ouvir dos núncios,  
por isso eu vim, meninos, pessoalmente,  
Édipo, cujo nome pan-aclamam.  
Fala, decano! Tens a primazia  
da palavra. Que humor vos põe assim?  
Temor? Anseio? O meu intuito é dar  
total auxílio. Um homem insensível  
seria, alheio à ocupação das sedes.

Imaginando a encenação, poderíamos visualizar todos em desalento caídos pelo chão entre cantos e lamentações. Édipo se aproxima supremo e o primeiro verso repousa sobre grande ambigüidade confrontando duas idéias fundamentais para a compreensão



da peça: o velho - *πάλαι* - e o novo - *νέα*<sup>215</sup>. O verso não se restringe apenas à continuidade genealógica, mas à perpetuação dos tempos, uma vez que a vida está posta em risco devido à peste. Neste pequeno verso vislumbra-se a inscrição de um indivíduo numa unidade e numa tradição familiar, numa genealogia, numa história, pois Édipo se dirige ao povo como “nova geração do antigo Cadmo<sup>216</sup>”. Ironicamente, ele é parte desta descendência, sem o saber. A palavra de abertura é *τέκνα*. Édipo invoca o termo normalmente traduzido por “meus filhos<sup>217</sup>”, “crianças, moços<sup>218</sup>”, “enfants<sup>219</sup>” confrontando-o com o tema da ancestralidade. Exprime a afetividade do soberano para com os seus súditos, pois agora os descendentes de Cadmo são de responsabilidade de Édipo<sup>220</sup>.

A fundação de Tebas é a genealogia de Cadmo. O “antigo Cadmo” perpetua uma linhagem, um nome, uma história, uma tradição que se vê ameaçada. Segundo Bollack, *τροφή* aparece com o sentido de progenitor<sup>221</sup>; como se aquela fosse a última geração de Cadmo. O começo coincide com o fim, pois Cadmo fundou Tebas e Édipo, através de sua ação ainda desconhecida, dará um fim aos descendentes de Cadmo<sup>222</sup>.

---

<sup>215</sup> O tema do velho e do novo retornará na voz de Jocasta no início do terceiro episódio.

<sup>216</sup> Ouso aqui lançar mão da minha tradução do verso.

<sup>217</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>218</sup> Tradução de Trajano Vieira.

<sup>219</sup> Tradução de Paul Mazon e Jean Bollack.

<sup>220</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p. 70. Em referência ao verso 1.

<sup>221</sup> BOLLACK, Jean. *L'Oedipe Roi de Sophocle (4 volumes)*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 3. Em relação ao verso 1.

<sup>222</sup> GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitologia: Griega y Romana*. Barcelona : Paidós, 1986, p. 79-80. Cadmo é o filho de Agenor, rei de Tiro, e o irmão de Europa que Zeus seduziu, sob a forma de um touro. Quando a sua filha desapareceu, Agenor enviou a sua esposa e todos os seus filhos à procura de Europa. No entanto, as buscas destes não apresentaram resultados e então Cadmo decidiu consultar o oráculo de Delfos. Este o aconselhou a abandonar sua missão e a fundar uma cidade no lugar em que encontrasse uma vaca prostrada pela fadiga. O oráculo cumpriu-se quando ele atravessava a Beócia. Resolvido a oferecer em sacrifício a Atena a vaca que se deitara na sua frente, enviou os seus companheiros de viagem à procura de água, numa fonte vizinha. Mas um dragão, nascido de Ares, que guardava a fonte, dizimou o grupo. Cadmo correu em socorro dos seus amigos e matou o monstro. Atena apareceu-lhe e aconselhou-o a semear os dentes do dragão. Passado algum tempo, brotaram deste solo guerreiros armados, terrificantes. Cadmo procurou apedrejá-los e eles, em pânico, acabaram por se matar uns aos outros, sobrevivendo apenas cinco. Um destes desposará, mais tarde, uma filha de Cadmo, Agave. Não obstante, para expiar a morte do dragão, o herói serviu como escravo a Ares por oito anos. Depois disso, fundou a cidade de Tebas, com a ajuda de Atena, no local indicado pelo oráculo. E Zeus deu-lhe como esposa a

Levando-se em conta a fala de Édipo, poderíamos imaginar a cena observando-o de pé junto ao povo enfraquecido, abatido, humilhado, lançado ao chão em postura de súplica e adoração. No espaço cênico, incenso e súplica fundem-se e chamam a atenção do soberano. A disposição do povo, descrita através do termo *καθέστατε*, poderia exprimir tanto a posição em que este se encontrava quanto sua atitude mental<sup>223</sup>. Édipo avisa que veio pessoalmente saber o que se passava; ele, o mais célebre dentre os mortais<sup>224</sup>, se dirigiu ao povo chamando a atenção do Sacerdote para que este pronunciasse o desejo dos cidadãos. O povo estava, por assim dizer, frente-a-frente a um humano excepcional cuja opinião era valiosa.

Esta posição de destaque que Édipo assume parece-nos uma alteração de papéis. Até aquele momento, apesar das libações, das orações e súplicas à divindade, esta não apresentou uma solução; então, Édipo se posiciona como uma alternativa possível para reverter o aniquilamento promovido pela peste. A renovação das gerações encontra-se ameaçada, a continuidade vê-se interrompida pela peste esterilizante e pelas mortes prematuras. A peste, segundo o Sacerdote, destrói as forças vivas de Tebas; a decadência, a infecundidade do ventre e do solo perturba a temporalidade gerando a insegurança, o medo e o sofrimento.

ΙΕΡΕΥΣ: (...) τὸ δ' ἄλλο φύλον ἐξεστεμμένον  
 [20] ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς  
 ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεία σποδῶ.  
 Πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν  
 ἤδη σαλεύει, κἀνακουφίσαι κάρρα  
 βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου,  
 25 φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,  
 φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε  
 ἀγόνις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς  
 σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν,  
 ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμεῖον, (...)

Sacerdote: (...) A multidão se prostra junto ao duplo templo de Palas, ramo à testa, na ágora,

---

filha de Ares e de Afrodite, Harmonia. Cadmo e Harmonia tiveram vários filhos. De entre eles podemos destacar Sémele, que será a mãe de Dioniso, e Polidoro, antepassado de Édipo.

<sup>223</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>224</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 8.

em torno às cinzas do apolíneo augúrio.  
Naufraga a pólis – podes conferi-lo -;  
a cabeça, já é incapaz de erguê-la  
por sobre o rubro vórtice salino:  
morre no solo – cálices de frutas;  
morre no gado, morre na agonia  
do aborto. O *deus-que-porta-o-fogo* esfola  
a pólis – praga amarga -, despovoando  
as moradas cadméias.  
v. 19-29.

A cidade é descrita como um navio à deriva<sup>225</sup> e, por si, não é capaz de erguer-se sem o apoio dos fortes braços da divindade ou de Édipo. Os frutos da terra perecem, ainda fechados nos botões, morrem as manadas de bois e os rebentos concebidos pelas mulheres não nascem<sup>226</sup>. Brandindo a sua tocha, o deus porta-fogo bate à porta da cidade devastando as residências cadméias.

Aos olhos dos tebanos, no começo da peça, Édipo é a esperança e a salvação. Ele se diz renomado e glorioso Édipo (v.8). Os habitantes de Tebas vão consultá-lo portando os ramos rituais suplicantes (v.3): Assim se dirigem aos altares (do palácio) do rei (v.16). Édipo é considerado “senhor supremo” (v.40), “melhor entre os mortais” (v. 46) e “salvador” (v. 48). O sacerdote incita-o a salvar, novamente, a *pólis*, como anteriormente o fizera (vv.52-3)<sup>227</sup>.

O Sacerdote deposita sua esperança na capacidade do novo rei, que outrora fora capaz de derrotar a terrível e mortífera Esfinge<sup>228</sup>, oferecendo a Tebas uma sorte “supostamente” favorável. O povo reconhece a humanidade de Édipo e sua sabedoria. Porém se ele não é tal qual um deus, e somente os deuses são infalíveis, logo no começo temos a indicativa de que mesmo o grande decifrador de enigmas poderia fracassar.

Caso nenhuma atitude fosse tomada a contento, a *pólis* corria o risco de tornar-se uma espécie de cidade fantasma, inabitada, deserta. É como se o Sacerdote avisasse a Édipo que uma torre ou nau, com efeito, por mais vasta que seja, não é nada, se vazia de

---

<sup>225</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>226</sup> Poderíamos julgar que esta situação caótica estava diretamente ligada ao casamento impuro de Édipo com Jocasta.

<sup>227</sup> FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva. *τύχη e Caráter de Hipólito em Eurípidés*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo : São Paulo, 2006, p. 266.

<sup>228</sup> Cf., *Édipo Rei*, vv. 35-38.

homens. O Sacerdote reconhece que a presença física das pessoas e de seus espíritos dá vida à *pólis*. Na ausência do humano a cidade ficaria desolada e o silêncio, assustador.

Após descrever o próprio sofrimento, Édipo disse que não se manteve inerte. A necessidade de preservar uma memória vívida e positiva<sup>229</sup> a respeito do seu governo motiva-o a tomar uma atitude, antes que seja tarde. Seu primeiro passo, assumindo que não desconhece as dores do povo e as sofre na própria pele, demonstra que ele não é insensível e que antes mesmo de ouvi-los tomara uma providência. Ele é atento, ciente das suas obrigações e solidário à dor dos cidadãos<sup>230</sup>. Ao ouvir a voz do Sacerdote de Zeus, ele afirmou que, após muito pensar, encontrara apenas um remédio possível: enviar Creonte à Delfos para buscar uma explicação àquela situação catastrófica<sup>231</sup>.

A chegada de Creonte aparentemente anuncia boas notícias. Imediatamente, Édipo dirige-se a ele e solicita-lhe a resposta oferecida pela divindade. Diz que ele poderá pronunciar frente aos presentes o que a divindade exigiu para exterminar a peste, pois é um assunto de interesse comum. Segundo as notícias trazidas de Delfos por Creonte a cidade estava contaminada por um miasma.

95 ΚΡΕΩΝ: Λέγοιμ' ἄν οἱ ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα  
Ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ  
μίασμα χῶρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ  
ἐν τῇδ' ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ποίω καθαρωῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς συμφορᾶς;  
[100] {ΚΡΕΩΝ} Ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν  
λύοντας, ὡς τόδ' αἶμα χειμάζον πόλιν.

Creonte: Escutarás tal qual ouvi do deus.  
Sem circunlóquio, Foibos, pleniluz,  
Mandou-nos expulsar o miasma. Aqui  
cresceu, e há de crescer, se não ceifado.  
Édipo: Como nos depuramos? Qual desgraça?  
Creonte: Caçar o réu, pagar com morte o morto:  
Que escarcéu faz na *pólis* este sangue!  
vv. 95-101

---

<sup>229</sup> Cf., *Édipo Rei*, vv. 49-50.

<sup>230</sup> Cf., *Édipo Rei*, vv. 60-1.

<sup>231</sup> Cf., *Édipo Rei*, v. 69.

Creonte esclarece que para reaverem a paz deveriam encontrar e punir um assassino. O termo *miasma* designa o flagelo descrito pelo Sacerdote e que afeta a todos que tiveram contato com o assassino<sup>232</sup>, sendo, portanto, contagioso. O *miasma* é como se fosse uma doença infecciosa e que pode atingir uma família ou mesmo uma cidade inteira, não se sabendo ao certo como era transmitida. Sua cura dá-se mediante o isolamento do indivíduo submetido aos rituais de purificação impostos pelo deus ofendido ou pelos seus sacerdotes<sup>233</sup>.

Le terme *μίσημα* désigne le fléau décrit par le prêtre (v.22-30), mais en lui donnant une cause. Sa violence s'explique: elle repose sur un détournement des forces de croissance qui se déploient en dehors des limites du bien. L'oracle révèle, dans la "souillure", une cause "collective", non identifiée, de la calamité. Pour Kamerbeek, ce serait à la fois la "pollution" qui dévaste le pays, touchant la communauté, et la malédiction qui pèse sur le meurtrier, l'auteur de la "pollution"<sup>234</sup>.

Sófocles ainda utiliza a metáfora da agricultura, pois o mal precisa ser ceifado antes que se espalhe de maneira irreversível pela cidade; ou seja, a contaminação deve ser contida rapidamente. Esta situação será lembrada no párodo, porque o solo improdutivo faz crescer o mal que deverá ser exterminado. O mal é explicado porque o assassino de Laio encontra-se à solta sem a devida punição.

Temos no episódio uma possível interpretação individual por parte de Creonte em relação às palavras do oráculo, ou uma exigência de Édipo para além do que Creonte era capaz de compreender? Creonte esclarece que a divindade exige uma reparação. Édipo abre um inquérito em direção a Creonte através de uma série de perguntas que revelam as incoerências de um passado obscuro. Mas até que ponto Creonte interpretou bem o oráculo? Ele repetiu as palavras tais quais ouviu? Ele também não deixa claro se ouviu mais informações da Pitonisa ou se ele próprio concluiu que se tratava da morte

---

<sup>232</sup> DAWES, 1968, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>233</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 56

<sup>234</sup> BOLLACK, 1990, *Loc. Cit.*

de Laio. A grave omissão de perseguir o assassino do antigo rei e cunhado levaram Creonte a interpretar espontaneamente a palavra sagrada, sem mais perguntas<sup>235</sup>?

Que uma divindade exija vingança implica na obrigação dos tebanos em vingar o seu rei como o fariam pela morte dos parentes mais próximos, e eles faltaram para com este dever. Se foi isto mesmo que o oráculo disse, segundo as palavras de Creonte, a única pista para a identificação do assassino também implica numa falha:

[110] {ΚΡΕΩΝ} Ἐν τῆδ' ἔφασκε γῆ· τὸ δὲ ζητούμενον  
ἀλωτόν, ἐκφεύγει δὲ τὰ μελούμενον.

Creon: Aqui, falou. Só se acha o que se caça;  
o que negligenciamos nos escapa.  
vv.110-111

O que pensar da frase de Creonte? Enxergamos aqui a possibilidade de uma censura por parte do oráculo, talvez a partir da interpretação de Creonte, sobre os tebanos negligentes em relação à investigação do assassinato do antigo rei. O oráculo em Delfos declarou a razão pela qual Tebas sofria de uma praga: ela estava poluída porque a morte de Laio não foi vingada, a única solução era punir o assassino. Solucionar o assassinato de Laio seria corresponder às expectativas alheias<sup>236</sup>.

O oráculo enfatiza a negligência e o dever da comunidade de descobrir e expulsar o assassino e critica que tenham por tanto tempo permitido viver entre eles o criminoso. Tal indiferença os deuses não poderiam perdoar. As questões pretendem resgatar o mistério da morte de Laio. Sabe-se que ele morreu a caminho de Delfos e segundo uma testemunha o séqüito fora atacado por várias mãos.

---

<sup>235</sup> MARSHALL, 2000, *Op. Cit.*, p. 173. “Esta maleabilidade da palavra oracular, decorrente dos acidentes possíveis em sua transmissão e interpretação, implica certa precariedade, podendo mesmo ser eventualmente manipulada pelos legados. O próprio Creonte faz largo uso (senão abuso) desta sua posição, pois tanto protela a transmissão do oráculo quanto o permeia de comentários pessoais de caráter interpretativo, contrários à índole sintética e enigmática com que se notabilizaram as respostas oraculares. Seus ‘esclarecimentos’, portanto, comportam larga margem de interferência pessoal, e nem a mensagem é transmitida corretamente, pois sabemos que a pitonisa proferia as respostas em versos hexâmetros, métrica esta ausente na mensagem reportada por Creonte. O cunhado de Édipo demonstra então ser um consultante de eficácia duvidosa, o que pode favorecer posteriores ilações quanto à lisura de sua conduta”.

<sup>236</sup> FRANCISCATO, 2006, *Op. Cit.*, p. 267.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδῶν, τυραννίδος  
οὕτω πεσοῦσης, εἶργε τοῦτ' ἐξειδέναί·  
[130] {ΚΡΕΩΝ} Ἡ ποικιλωδὸς Σφίγξ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν  
μεθέντας ἡμᾶς τὰ φανῆ προσήγετο.

Édipo: Derruído o rei, que mal, travando o pé,  
impede assim a solução do caso?

Creon: A Esfinge, canto-enigma, o que estiver  
aos pés, olhar; deixar velado o opaco.

vv. 128-131

O abandono da investigação foi justificado pela presença maléfica da Esfinge, que era no passado a maior preocupação de todos. Contudo, o argumento não nos parece sustentável apenas se referindo à Esfinge, pois com a chegada de Édipo ela foi vencida e a cidade liberta. Por que não resgataram a investigação?

Seja como for, tudo indica que existia uma indiferença coletiva na corte que impediu a apuração do assassinato. Havia um impedimento obscuro que vedava, mesmo após a liberação da Esfinge. A corte de Tebas não estava disposta a defrontar-se com as verdadeiras causas da morte de Laio, como se uma apuração pudesse confirmar suspeitas obscuras<sup>237</sup>.

Édipo diz que ouvira falar de Laio, mas que nunca o vira. Mal sabia Édipo que não apenas o havia visto, como fora seu algoz. Toda a história em torno do assassinato se fundamenta a partir do ouvir falar<sup>238</sup>. Tudo o que se sabe a respeito da morte de Laio é insuficiente para se atingir uma resposta em sua plenitude. Édipo encontra-se notadamente preocupado, pois um crime ocorrido numa época tão distante é difícil de ser solucionado. As provas, as evidências, os testemunhos podem ter se apagado com o tempo. Como encontrar a resposta em meio à tamanha nebulosidade? Aos poucos Édipo consegue extrair de Creonte detalhes. Ele, recém-chegado a Tebas, preocupa-se mais

---

<sup>237</sup> ROSENFELD, Kathrin H. “Dos ‘Erros’ de Sófocles aos Indícios Concretos do ‘Caso’ Édipo”. Unicamp : *Phaos* -2005 (5), p 87.

<sup>238</sup> Cf., *Édipo Rei*, v. 290.

com o resgate desta memória mergulhada no esquecimento do que os cidadãos da *pólis* que não investigaram o crime<sup>239</sup>.

Portanto, Édipo pensa saber o que faz ao investigar o passado para expiar o *miasma* do presente e garantir um futuro promissor à *pólis*. As perguntas que lhe atormentavam a alma precisavam de respostas, por mais calamitosas que elas lhe resultassem, e, mesmo que sua vida fosse arruinada, ele não retrocederia. Confiante na própria capacidade, Édipo profere palavras fatais:

Ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ (...)  
Ἀλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάρθρων  
ἴστασθε, τοῦσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους,  
ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἀθροίζετω,  
145 ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος· ἡ γὰρ εὐτυχεῖς  
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες.

Desato o nó de novo desde a origem. (...)  
Sem mais delongas, abandonai meninos,  
os altares, nas mãos os ramos súplices.  
Alguém reúna aqui o povo cádmio.  
Neste afazer me empenho. Atue o nume  
e recolhamos júbilo ou catástrofe.  
v. 132/142-46

Estas palavras exprimem a disposição de Édipo, justificando seus sentimentos<sup>240</sup> e a preocupação com o povo e em particular com o futuro da cidade. Ele investigará a fundo a questão até obter uma resposta. Para tanto, ele deverá buscar a origem de todo o mal. É interessante notar que ao mesmo tempo em que ele convida para que abandonem os altares convoca toda a população para que possa ouvi-lo.

Como no episódio da Esfinge, ele está disposto a desvendar o novo mistério acreditando no triunfo. Sua determinação é taxativa e nada o fará desistir. Édipo – o decifrador de enigmas – tem diante de si outro desafio: desvendar o assassinato de Laio e immortalizar sua fama de herói e salvador de Tebas.

O que temos diante de nós é a necessidade de se transmitir uma mensagem. O oráculo trazido por Creonte foi claro: expulsar daquelas terras a poluição alimentada

<sup>239</sup> ROSENFELD, 2005, *Op. Cit.*, pp. 87.88.

<sup>240</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 80.



naquele país; eles não deveriam nutri-la, caso contrário, a cidade não seria curada. Indiretamente, a cidade está ligada a esta falta cometida no passado, porque sofre as conseqüências do assassinato de Laio. O foco e o mandamento do deus não deixam dúvidas. Não trata diretamente do assassinato, mas do definhamento de uma comunidade que tem nutrido um mal<sup>241</sup>. O único remédio possível é um ritual de purificação matando ou expulsando o criminoso.

O autor da morte, ironicamente, apresenta a vingança contra o assassino e predispõe-se a buscar as raízes de um crime que se encontra num arquivo morto. Édipo apela para a consciência cívica e se empenha em resolver um crime esquecido. Salienta que além de agir em nome do falecido, da cidade e dos cidadãos, age em próprio proveito. Ele acredita que contra ele os assassinos podem se voltar no futuro tramando sua morte. Seja para o bem ou para o mal, ele atingiria a verdade.

Édipo finaliza dizendo que age em nome da divindade, sua declaração mostra que ele se vê assistido por ela. Ele atende ao pedido do Sacerdote porque corresponde ao mesmo tempo à deliberação divina. A situação inicial do triunfo sobre a Esfinge é transferida para a ordem do divino; a ação de Édipo não poderia ser exitosa sem o subsídio de Apolo. Não obstante, as palavras do Sacerdote são ambíguas.

ΙΕΡΕΥΣ} Ὡ παῖδες, ἰστώμεσθα τῶνδε γὰρ χάριν  
καὶ δεῦρ' ἔβημεν ὧν ὄδ' ἐξαγγέλλεται.  
Φοῖβος δ' ὁ πέμψας τάσδε μαντείας ἄμα  
[150] σωτήρ θ' ἵκοιτο καὶ νόσου παυστήριος.

Sacerdote: Meninos, já podemos retirarmo-nos,  
pois nos moveu o apalavrar do rei.  
Apolo nos enviou a profecia:  
retorna, Sóter, e nos salva e cura!  
vv. 147-150

O Sacerdote exprime a voz da divindade que reclama a vingança. Apesar de reconhecer em Édipo a palavra empenhada, ele finaliza acreditando que a salvação e a

---

<sup>241</sup> CARAWAN, Edwin. "The edict of Oedipus (*Oedipus Tyrannys* 223-51)". *The American Journal of Philology*, vol., 120, no. 2. (Summer, 1999), p. 195.

cura proviriam de Apolo. Denominado na fala do Sacerdote como aquele que enviou as profecias, Apolo é conhecido dentre seus epítetos como deus curador. Assim, Apolo seria aquele que restringe o mal, o médico da *pólis*, que afastará a calamidade e a morte<sup>242</sup>. Através do qualificativo *Paian*, que aparecerá na voz do coro no primeiro estásimo, temos a confirmação destas palavras. Apolo é o deus curador, que restringe o mal, é o que ataca e destrói.

#### **4.2. “Incontáveis, a *pólis* morre”. (v. 179): oração, súplica, esterilidade, doença e morte**

O párodo apresenta-nos uma hipótese possível de interpretação para a *hamartía* na peça porque a narrativa gira em torno do nascimento de um enjeitado: Édipo e porque o nascimento e a sobrevivência dele são vitais para a realização do incesto e do parricídio. O párodo combina uma oração de invocação aos deuses e um canto de lamentação. Estendendo-se por três pares de estrofes, o primeiro canto coral é um dos mais longos dentre as tragédias de Sófocles que nos restaram<sup>243</sup>. A *pólis* encontra-se homenageada na referência direta aos deuses e o choro e os lamentos representam o espaço temporal da Guerra do Peloponeso e encenam um ambiente de oração e súplica.

O tom suplicante permanece por todo o canto e na primeira estrofe o coro invoca repetidamente aos deuses pela triste sorte da cidade e obscuridade dos oráculos. Logo no início, as palavras do coro se dirigem para Zeus, deus justiceiro, “senhor do Céu, Pai dos deuses e dos homens<sup>244</sup>,” que reúne em si todas as qualidades: astúcia e poder. A

---

<sup>242</sup> A tradução de Zambujo Fialho apresenta uma melhor visualização das palavras do Sacerdote: “E que Febo, que enviou estes oráculos, seja ao mesmo tempo nosso salvador e exterminador do mal”.

<sup>243</sup> BURTON, Richard. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford : Clarendon Press, 1980. p. 143.

<sup>244</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 233 e 261. Gostaríamos de refletir sobre a primeira divindade evocada pelo coro. Interessantemente, Zeus também recebeu uma profecia que predizia que ele sucumbiria pelas mãos de um filho. Um filho de Métis e Zeus herdaria da mãe a mesma astúcia ardilosa sendo invencível e

ação no drama se dá à luz da necessidade de se reparar uma profunda violação de suas leis; no interior da obra se trata de reparar um crime de regicídio do qual Laio fora vítima e no âmbito extracênico temos um crime a ser reparado de incesto e parricídio cometidos por Édipo na ignorância.

Nos três primeiros versos destaca-se uma tripla evocação, trazendo a doce palavra de Zeus soberano, mediada pelo santuário de Delfos em direção a Tebas, destinatária desta mensagem<sup>245</sup>. Toda mensagem pressupõe uma recepção. O coro deseja compreender as palavras do oráculo, questionando-lhe seu sentido. No entanto, ele não se arrisca a uma interpretação equivocada e o medo e a desorientação incorporam-se à sua voz.

{ΧΟΡΟΣ}: Ὡ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρῶσου  
Πυθῶνος ἀγλαᾶς ἔβας  
Θήβας; Ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα,  
δείματι πάλλων,  
ἱήιε Δάλιε Παιάν,  
155 ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος τί μοι ἢ νέον  
ἢ περιτελλομένας ὥραις πάλιν  
ἔξανύσεις χρέος·  
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἑλπίδος,  
ἄμβροτε Φάμα.

Coro: Suave fala de Zeus,  
o que nos vem de Delfos, toda-ouro,  
à bela Tebas?  
Coração transido,  
o pavor me oprime, Apolo Délio,  
senhor do grito lenitivo!  
Ao meu redor, tremor:  
Qual meu tributo? Um novo rito,  
rito refeito ao ciclo da estação?  
Diz, filha de Élpiis-ouro,  
Voz ambrósea.  
vv. 151-8

Ainda na primeira estrofe, o coro dirige um apelo a Apolo, na condição de deus oracular, para que apresente o conforto, a salvação e a cura. A purificação e salvação da

---

venceria o pai. Ameaçado pelo casamento que o consagra rei dos deuses e de ter destino semelhante ao reservado ao soberano anterior: seu pai, caindo pelas mãos do próprio filho, Zeus enganou Métis e a engoliu. Ele se torna a própria Soberania, toda astúcia, *metieta*. Nada mais poderia surpreendê-lo, enganar sua vigilância, contradizer seus designios. Através deste episódio Zeus tornou-se a própria Soberania, inquestionável. Ele tornou-se pai e mãe ao mesmo tempo, pois Atena nasceu de sua cabeça. A narrativa encontra-se em Hesíodo, *Teogonia*, v. 886-900 e v.924-26.

<sup>245</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 87.

cidade procedem da força dos oráculos<sup>246</sup> e o apelo a Apolo adquire um simbolismo particular, pois este é o deus da luz e haverá de iluminar este enigma que se esconde na penumbra do passado. Temos, nesta perspectiva, a ambigüidade da função atribuída à luz. Se, por um lado ela ilumina, por outro, cega, ou pelo menos ofusca. Em relação aos dons proféticos de Apolo, estes se associavam à loucura profética e, segundo Dodds:

Do alto de seu conhecimento divino, Apolo seria capaz de dizer o que fazer quando alguém se sentia ansioso ou temeroso; ele conhecia as regras do jogo complicado que os deuses jogam com a humanidade; ele era o supremo *alexikakos* (aquele que adverte sobre o mal)<sup>247</sup>.

Profeta inspirado, Apolo era o deus da palavra acertada, levava na mão o arco e a lira, também era o purificador das máculas, dos crimes contra parentes de sangue, dos pecados religiosos<sup>248</sup>. Temos em seguida uma antítese: *νέον* e *πάλιαν*<sup>249</sup>. O coro dirige-se a Apolo perguntando que dívida precisava ser quitada; em que tempo se situava, a qual evento se entrelaçava e se era recente ou advinda de um passado remoto. Sendo um débito do passado, houve, por ventura, um período de omissão. Se o coro assim se remete a Apolo, se o deus sabe o que eles devem fazer e a razão de tudo, nada mais natural que o coro queira compreender o que se passa.

O coro finaliza a primeira estrofe cantando a esperança<sup>250</sup>. No prólogo o oráculo indica uma solução para os tormentos da *pólis*, possivelmente todos se colocam na expectativa de que tudo se resolverá, dado o empenho de Édipo. Uma vez que a peça trata da construção e desvendamento de um enigma, e, levando-se em consideração a

---

<sup>246</sup> A importância dos oráculos é definida no desenrolar da ação: um oráculo anterior obrigara Laio e Jocasta a se desfazerem do próprio filho; também fora um oráculo que conduzira Édipo para longe de Corinto abandonando seus supostos pais. Assim, as personagens se movem com a intenção de evitar os oráculos. E é precisamente um oráculo trazido por Creonte que movimenta a ação. Dito isto, não podemos afirmar que Édipo seja impiedoso e não acredite neles, é claro que ele deseja evitar os oráculos malignos, mas também nos parece que ele sabe respeitá-los, temê-los e honrá-los.

<sup>247</sup> DOODS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo : Escuta, 2002. p. 81.

<sup>248</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 234.

<sup>249</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>250</sup> *Elpidos* aparecerá ainda por 5 vezes em *Édipo Rei* além do verso 158: versos – 121, 836, 1432, uma variante no verso 771 *elpidon* e outra em 835 *elpida*. O seu sentido mais rasteiro pode referir-se a pensamento, expectativa, temor, esperança. Mas o sentido de esperança no mundo grego poderia ser ambíguo e significar ilusão. Cf. HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*, vv.96/98.

ambigüidade da palavra Ἐλπίδος, talvez nem todos se satisfizessem no final com a apresentação de uma resposta aos dilemas que a cidade enfrentava.

O coro continua invocando a divindade, agora Atena, protetora da *pólis*, designada pela sua imortalidade<sup>251</sup> e que aparece junto a Apolo. É uma deusa protetora e, sobretudo, identificada por sua inteligência, castidade, prudência refletida e engenho<sup>252</sup>. Apolo e Atena se relacionam intimamente na resolução de enigmas. Partindo-se do princípio de que a peça estrutura-se e desenvolve-se a partir da construção de enigmas, a referência a Atena e a Apolo não nos surpreende.

Πρῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα,  
[160] γαιάοχόν τ' ἀδελφεάν  
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον  
εὐκλέα θάσσει,  
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον, ἰώ,  
τρισοῖ ἀλεξίμοροι προφάνητέ μοι,  
εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὕπερ  
165 ὄρνυμένας πόλει  
ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος,  
ἔλθετε καὶ νῦν.

Primeira invocação: Atena ambrósea;  
depois, sua irmã, guardiã-do-solo, Ártemis,  
trono augusto no círculo da praça,  
e Apolo, bom-na-lança.  
Defesa tripla contra Moira-Morte,  
Vinde! Se outrora – a urbe em ruína –  
lançastes longe o fogo da catástrofe,  
voltai de novo agora!  
vv.159-167

Através desta preferência, o coro indica que o homem deveria ser supervisionado pela inteligência divina para não fracassar. Também o sacerdote, no prólogo, afirma para Édipo a necessidade de se valer da sabedoria divina<sup>253</sup> na busca de uma solução para o infortúnio da cidade. Mesmo Édipo, em sua última fala no prólogo, não descarta a ajuda da divindade neste novo desafio. O conhecimento apresenta-se como elemento chave para

---

<sup>251</sup> Em relação à imortalidade, é importante frisar que no quarto estásimo o homem será definido por sua mortalidade, no segundo estásimo as leis imortais de Zeus jamais devem ser esquecidas. Neste aspecto, não consideraremos desprezíveis os epítetos reservados aos deuses na passagem do primeiro canto coral.

<sup>252</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 234.

<sup>253</sup> Cf., *Édipo Rei*, v. 42.

a reconstituição da *pólis*, mas esse conhecimento desvinculado da sabedoria divina poderia apresentar algumas falácias próprias do humano. Tais falácias distinguiriam a sabedoria divina da humana e a divindade sempre se sobreporia ao humano em todas as instâncias.

O coro adverte que Apolo<sup>254</sup> nunca erra o alvo, seu epíteto é *bom-na-lança*, aquele que acerta o alvo ao longe. Este epíteto demonstra, simbolicamente, que os deuses não cometem erros e por isso nos convencem como a melhor opção para a salvação da cidade. Em seguida a Atena, invoca-se Ártemis, a deusa da caça e a protetora daquela terra, pois se exige a preparação simbólica para uma caçada incessante até que se encontre a presa: o assassino de Laio. O ambiente descrito em torno de Ártemis refere-se a um espaço sagrado sugerindo o culto e as libações que certamente estavam acontecendo. Isto nos leva a uma metáfora que sustenta a presença efetiva da deusa naquele ambiente povoado pelo sofrimento através de uma estátua no centro da *Ágora*<sup>255</sup>. Este local onde os cidadãos gregos se encontravam para deliberar decisões é bastante propício ao enredo da peça, pois se nota a emergência de uma solução para os tormentos da cidade.

Um detalhe desperta nossa atenção: as divindades Atena e Ártemis ocupam os primeiros lugares na primeira antístrofe. Poderíamos pensar numa pressuposição para a questão relacionando-a às festas cívicas que se valiam, principalmente, da participação feminina enquanto um de seus atributos da integração cívica na *pólis*.

Em primeiro lugar, se o que pesa sobre a cidade tem relação com o tema da esterilidade, como veremos na segunda estrofe e antístrofe, seria viável que o coro se dirigisse à Démeter, normalmente reconhecida como a deusa da terra, da vegetação e da

---

<sup>254</sup> Como vimos no capítulo anterior, uma das possíveis definições para *hamartía* é errar o alvo. Neste sentido, os deuses nunca falham, em especial, Apolo.

<sup>255</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 98.

fertilidade<sup>256</sup>. Vale questionar o papel simbólico de Atena e Ártemis no universo grego e que nos ajudaria a pensar a seleção do coro e que justifique o dilema enfrentado pela *pólis*. Ainda que, de acordo com o mito, Atena rejeite o casamento e a maternidade, a deusa também representa a fertilidade<sup>257</sup>.

Ártemis, também deusa da fecundidade, faz crescer os vegetais, os animais e os humanos. Além de seus conhecidos epítetos, era também a deusa dos partos. Uma deusa tríplice, associada ao nascimento, procriação e morte<sup>258</sup>. Protetora dos partos, “guarda ainda outro limite, não só o da passagem da jovem ninfa a mulher/mãe, mas também, e principalmente, permite a entrada da criança no mundo<sup>259</sup>.” A escolha do coro é um pedido de ajuda que tem relação direta com a crise enfrentada por Tebas.

Assim sendo, após as primeiras invocações à divindade, em uma clara referência à *pólis*, o coro apresenta entre lamentos os sofrimentos que os tebanos suportam e que justificam as primeiras estrofes que clamam aos deuses por piedade, ajuda e, quem sabe, justiça<sup>260</sup>. A riqueza dos detalhes é surpreendente. Deveras é um ambiente desolador. De tal modo, o segundo par de estrofes corresponde à descrição da praga<sup>261</sup>: a morte, a

---

<sup>256</sup> LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro : Mauad, 2004. p. 106-107. Cf., nota 96. O terceiro dia do festival chamava-se “*Kalligéneia* – a deusa do belo nascimento –, cujo interesse se restringia essencialmente a gerar boas crianças”. Cf., p. 119. Havia também a *Arrephoria*, outro festival em homenagem à Atena e que se referia à esfera da sexualidade.

<sup>257</sup> LESSA, 2004, *Op. Cit.*, p. 135-137. Havia um festival chamado *Panathéneias* que, diferentemente das *Thesmophórias*, permitia a participação de todas as formas vivas da *pólis*. Atena e Poseidon disputaram o domínio e soberania sobre a Ática. Cada um tratou de oferecer o que poderia fazer de melhor. Enquanto Poseidon fez brotar uma fonte na Acrópole, Atena fez brotar a primeira oliveira, dando origem à primeira das oliveiras sagradas, glória incontestada da terra Ática. A Ática é chamada a decidir pelo voto, escolhendo sua divindade preferida em uma assembléia de mulheres que elege Atena. O mito estabeleceria uma conexão tradicionalmente feminina com a fertilidade da terra. GRIMAL, 1986, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>258</sup> VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos – figuração do outro na Grécia Antiga: Artemis e Gorgó*. São Paulo: Zahar Editor, 1991, p. 21. Ártemis era responsável pelos rebentos dos animais e dos humanos; sua função é nutri-los e fazê-los crescer e amadurecer até que se tornem plenamente adultos: a mocinha assume a condição de mãe e esposa e o efebo, a condição de hoplita, soldado-cidadão, que os gregos reconheciam como um dos modelos para a identidade social.

<sup>259</sup> MARQUETTI, Flávia Regina. “Limite e Transgressão: Os caminhos que levam de Ártemis a Afrodite.” *Revista Artemis*, n. 5. UFPB, pp. 1-5. p. 3.

<sup>260</sup> VEGA, José Lasso de La. *Sófocles*. Madrid :Ediciones Clásicas. 1994. P. 199. O segundo conjunto de estrofes é quase uma reprodução fiel das palavras do sacerdote. Cf., vv. 25-30.

<sup>261</sup> BURTON, Richard. *The chorus in Sophocle's Tragedies*, p. 144. Não faremos referência, por uma segunda vez, à praga em Atenas. Aqui, nos enveredaremos por um caminho mais tortuoso. Tentar identificar na peste uma maldição aos cidadãos e uma indireta ligação a Jocasta.

esterilidade das mulheres, a improdutividade – esterilidade – do solo, a destruição do gado eram responsáveis pelo sofrimento, miséria e desespero dos cidadãos tebanos; “plantas e mulheres estéreis – a natureza improdutiva – o crime está ligado à fonte vital<sup>262</sup>”.

Ὡ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω  
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας  
[170] στόλος, οὐδ’ ἔνι φροντίδος ἔγχοσ  
ᾧ τις ἀλέξεται· οὔτε γὰρ ἔκγονα  
κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν  
ἠϊῶν καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·  
175 ἄλλον δ’ ἂν ἄλλω προσίδοις ἄπερ εὐπτερον ὄρνιν  
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον  
ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ.

Suporto males múltiplos.  
A tropa adoece em bloco  
e as armas do pensar, nenhuma nos  
resguarda.  
Não vinga o fruto no afamado campo;  
sem dar à luz, esposas gritam dores.  
Como aves, belas-asas, mais  
ágeis que o fogo indômito,  
todos, um a um, lançam-se às encostas  
do deus crepuscular.  
vv. 168-177

O coro gira em torno do termo *τοκοισιν*: que, dentre seus principais sentidos, pode significar tanto criança quanto dar à luz. A referência aos nascimentos, às novas vidas que não vingam, à dor do parto e ao sofrimento da perda dos seus infantes torna-se evidente. A esterilidade, o aborto e a morte na infância estão associados ao malogro em que vivem todos os cidadãos, principalmente as mulheres<sup>263</sup>. Neste contexto, “as dificuldades reveladas pela dor do parto, os gritos, as dores, o delírio que o

---

<sup>262</sup> LIMA, Geraldo Ferreira de. “Racionalismo, *hamartia* e ambigüidade em *Édipo Rei* de Sófocles”. *Sitientibus*, Feira de Santana, No. 12, 1994. p. 17. Durante a Guerra do Peloponeso plantações inteiras foram devastadas devido à guerra. A miséria, a fome e a ausência da comida acentuaram a imunodeficiência e a fraqueza da população, favorecendo o surgimento da peste. Cf. BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. “A representação do medo na descrição da peste em Atenas (V século a. C.)” In.: *História, imagem e narrativas*. Número 4, ano 2, abril/2007, p. 116.

<sup>263</sup> Poderíamos supor que a esterilidade tivesse ligação direta não apenas com um nascimento que não poderia ter ocorrido no passado quanto com o nascimento de uma prole amaldiçoada: os filhos de Édipo e Jocasta, frutos de um relacionamento incestuoso.



acompanham revelam o lado selvagem e animalesco da feminilidade<sup>264</sup>.” As mulheres, por outro lado, através das práticas mágicas e seus cultos, possuíam o controle da fertilidade humana e do próprio corpo, regulando “cada estágio de suas vidas reprodutoras: menstruação, concepção, aborto, parto, amamentação e possivelmente, menopausa<sup>265</sup>”.

Poderíamos interpretar que as mulheres deixavam de desempenhar um de seus papéis na *pólis* enquanto as genitoras dos futuros cidadãos e guerreiros, comprometendo a sobrevivência da cidade<sup>266</sup>. A cena é aterradora: mães gritando os nomes dos filhos, maridos, irmãos perdidos, cujos gritos confusos, desesperados, coincidiam com os cantos e orações. Não obstante, a relação do parto, da mortalidade e da insegurança com a maternidade eram inquietações comuns às mulheres daquele período.

A população feminina na Grécia Clássica se encontrava seriamente ameaçada pelas septicemias consecutivas ao parto ou ao aborto e a expectativa de vida das mulheres era menor do que a dos homens, girando em torno dos 36 anos de idade, enquanto a dos homens se encontrava próxima dos 45 anos<sup>267</sup>.

Parece que Sófocles quis dizer que a divindade enviou a praga com a intenção de atacar a própria fonte de vida e salienta que ambos: frutos e descendentes não vingariam. É importante para o sentido que o crime assume, pois este provocou uma profunda perturbação nas leis que regem as relações entre pais e filhos, de forma que a praga tem relação simbólica com o crime<sup>268</sup>.

Esta relação entre os frutos do solo e o fruto do ventre reflete-se na transferência em termos agrícolas para a impureza do casamento de Édipo e Jocasta, e o que a reflexão sugere é a responsabilidade daquele casamento profano pela colheita mirrada. Esta era uma

---

<sup>264</sup> LESSA, Fábio. “Maternidade e Morte na Atenas Clássica”. *Politéia*, Vitória da Conquista, vol. 6, n. 1, pp. 87-97, 2006, p. 88. Daí a importância atribuída à Ártemis no momento do parto.

<sup>265</sup> LESSA, 2004, *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>266</sup> CORINO, Luis Carlos Pinto. “Homoerotismo na Grécia Antiga – Homossexualidade e Bisexualidade, Mitos e Verdades”. *Biblos*, Rio Grande, 19, 2006, p. 23.

<sup>267</sup> LESSA, 2006, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>268</sup> MUSURILLO, Herbert. “Sunken Imagery in Sophocles' Oedipus”. *The American Journal of Philology*, vol. 78, No. 1, (1957), p. 39. Não podemos nos esquecer, claro, que o contexto histórico da peça é a reprodução das calamidades resultantes da Guerra do Peloponeso.

concepção que não necessitava de ênfase maior para o público grego; a relação mágica entre o rei e a fertilidade de seus domínios era uma crença antiga na Grécia<sup>269</sup>.

Provavelmente o ar estava pesado como se a própria natureza sentisse as dores e sofrimentos do corpo humano e tivesse medo do que estava acontecendo e do porvir. A esterilidade denota, mesmo que indiretamente, uma referência à situação de Jocasta – a única dentre as mulheres que não poderia ter gerado um filho, pois acarretaria a realização de uma predição divina – e a sobrevivência de uma criança que não deveria viver. A esterilidade, a morte e a punição por uma falta cometida no passado, uma dívida não quitada, são elementos resgatados pelo coro confirmando a tragédia que a *pólis* atravessava.

O caráter desafiador da epidemia que assola a cidade é tão evidente que é assustador demais para o povo. Se as primeiras palavras do coro remetem à divindade, agora ele lista os sofrimentos dos cidadãos a fim de suscitar a piedade dos deuses. Na segunda estrofe o coro enumera os diversos males sofridos na cidade. Todos estavam emocionados e com a alma em luto ao som do lamento e do grito lancinante das mulheres<sup>270</sup>.

A letargia tomara conta da *pólis*, os cadáveres insepultos jaziam pelas ruas numa profanação à divindade e aos rituais fúnebres. Os deuses pareciam ter abandonado Tebas, que se encontrava sem qualquer defesa ou imunidade<sup>271</sup>. Assim, completamente à mercê da desgraça, a *pólis* não possuía nenhum plano ou estratégia para reverter o mal e salvar-se da destruição.

Ἦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται  
[180] νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ  
θαναταφόρα κείται ἀνοίκτως  
ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἐπιματέρες

<sup>269</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>270</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p.111.

<sup>271</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 102.

ἀκτὰν παρὰ βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι  
185 λυγρῶν πόνων ἰκετῆρες ἐπιστενάχουσι.  
Παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρος ὄμαυλος·  
ὦν ὕπερ, ὦ χρυσέα θύγατερ Διός,  
εὐῶπα πέμψον ἀλκάν.

Incontáveis. A pólis morre.  
Portadores-de-Tânatos, tristíssimos,  
os mortos proliferam pelas ruas.  
Ao pé do altar acorrem mães senis,  
esposas choram súplices  
a dura agrura.  
Fulgura o hino e o coro de lamentos.  
Envia, Palas, olhi-paz, dourada  
filha de Zeus,  
o júbilo da ajuda.  
vv. 179-188.

A inquietação é muito compreensível, devido ao fato de que a peste anunciava a desertificação ao mesmo tempo em que multiplicava os mortos. O próprio equilíbrio entre os vivos e os mortos encontrava-se ameaçado por este clima de medo e desconfiança. Provavelmente, os cadáveres eram abandonados pelo pavor do contágio. Os corpos de homens, velhos, mulheres e crianças de todas as idades encontravam-se espalhados pelo chão tal como as folhas das árvores após a tempestade. O medo se espelhava nos olhos dos sobreviventes como se a morte os aprisionasse numa loucura febril que descortinava os horrores de uma peste e miséria indescritíveis.

Os sofrimentos desmedidos associavam-se às mortes incontáveis. Os doentes, provavelmente, eram abandonados à própria sorte e a impressão que temos é que o desânimo dos cidadãos ou mesmo a própria apatia os impedia de sepultar os mortos provocando a profanação da *pólis*<sup>272</sup>. A honra aos cidadãos mortos estava comprometida pelo medo do contágio, e a imagem dos corpos espalhados pela cidade “proliferando” em número sem conta é desoladora.

A morte era quase certa, devido ao caráter contagioso da peste. A cidade, gradativamente, se esvaziava e Ares seria o responsável por todo o sofrimento. A

---

<sup>272</sup> ROSENFELD, 2005, *Op. Cit.*, p. 95. Cf., nota de rodapé no. 21.

tristeza, os lamentos fúnebres, a dor e o sofrimento eram ouvidos por todos os lados, e chamaram a atenção de Édipo como ele próprio esclareceu no prólogo. Hades se enriquecia de almas e corpos gerando a lamentação e o sofrimento, enquanto os descendentes de Cadmo morriam e eram condenados à miséria.

Aqueles que estão quase mortos contemplam o espetáculo terrível da cidade se esvaziando. A cidade parece-nos abandonada e os deuses o fizeram porque o esquecimento ou mesmo a inércia impedira a resolução de um crime de Estado ocorrido num passado distante, como se nada tivesse acontecido até então<sup>273</sup>. O coro encerra esta passagem referindo-se a Palas e implorando sua ajuda. Édipo destruiu a Esfinge, mas o coro pede à divindade que salve a cidade. Tal passagem nos parece estranha. Seria uma ironia às pretensões de Édipo?

As pessoas afogavam-se numa tristeza sem fim, reduzidas a uma extrema incompreensão do que se passava, e temiam até mesmo o ar que compartilhavam, temiam os mortos, os vivos e a si mesmas, vislumbrando os mortos cujos corpos jaziam nas ruas insepultos. Aquele era um espetáculo pungente e o choro das mulheres aumentava a aflição no pedido de remédio para aquele mal. Um grito ecoa silencioso no ar: de quem é a culpa? O mal permanecia misterioso, e as investigações tornavam-se urgentes. Tudo o que haviam feito parecia inútil. Libações, súplicas e lamentos eram insuficientes para resgatar a ordem. A peste continuava espalhando o horror e a morte.

Adiante, temos Ares, simbolizando a morte e aludindo à peste em Tebas. Uma metáfora leva-nos a crer que tudo acontecia à noite: “*ao que sobra da noite, o dia assalta*”<sup>274</sup>. A escuridão ocultaria detalhes importantes sobre os acontecimentos que atormentavam a *pólis*, mas que o dia permitiria a contemplação da verdade oculta pelo véu do passado.

---

<sup>273</sup> ROSENFELD, 2005, *Op. Cit.*, p 87. Lembrar que no segundo estásimo, v. 870, o esquecimento aparece em evidência.

<sup>274</sup> *Édipo Rei*. versos 197-198

[190] Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων  
φλέγει με περιβόατος ἀντιάζων,  
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας  
ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν  
195 θάλαμον Ἀμφιτρίτας,  
εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὄρμων  
Θρήκιον κλύδωνα·  
τελεῖν γάρ, εἴ τι νῦξ ἀφῆ,  
τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·  
[200] τόν, ὦ τᾶν πυρφόρων  
ἀστραπᾶν κράτη νέμων,  
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ.

Λύκει' ἄναξ, τά τε σὰ χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλῶν  
205 βέλεα θέλοιμ' ἂν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι  
ἀρωγὰ προσταθέντα, τάς τε πυρφόρους  
Ἄρτέμιδος αἴγλας, ξὺν αἴς  
Λύκι' ὄρεα διάσσει·  
τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω,  
[210] τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,  
οἰνώπα Βάκχον εὖιον,  
Μαινάδων ὀμόστολον  
πελασθῆναι φλέγοντ'  
ἀγλαῶπι ---  
215 πεύκα' πὶ τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν.

Ares fulminador,  
sem o bronze do escudo, agora  
arde e circum-troa.  
Gira a espádua, retorna  
rápido, sob a aura,  
ao megatámo de Anfitrite,  
ao porto hostil a estranhos,  
aos trácios vórtices!  
Ao que sobra da noite,  
o dia assalta.  
Rei do ígneo fulgor,  
teu raio, ó Zeus, fulmine Ares.

Senhor da Lícia,  
teu arco, nervo-ouro,  
dispare invencível, à vanguarda,  
os dardos protetores. Com eles  
cheguem as tochas flâneas de Ártemis –  
consigo a deusa as leva aos montes lícios.  
Senhor da mitra áurea,  
epônimo de Tebas,  
eu chamo Baco em chamas,  
rosto-vinho,  
Evoé quando evocado,  
ministro das Mênades,  
com tocha ardente, contra  
o deus que os deuses desestimam!  
v. 190-215.

A luminosidade divina contrasta com a escuridão<sup>275</sup>. Simbolicamente, poderíamos afirmar que somente a luz poderia trazer a verdade à tona e esclarecer todas as dúvidas em relação à morte de Laio. Somente o revolver da memória poderia pôr fim aos dilemas enfrentados.

O coro clama pelo retorno da divindade e espera a luz dos deuses: o raio de Zeus, as flechas douradas de Apolo, as tochas de Ártemis e a dourada mitra de Baco – deus tutelar de Tebas e também portador da luz – para acabarem com a obscuridade de Ares<sup>276</sup>, que derramou uma sombra fúnebre e tenebrosa sobre a cidade<sup>277</sup>.

Poderíamos justificar a presença de Dioniso (Baco) na nova tríade apresentada pelo coro, utilizando as palavras de Dodds a respeito da loucura ritual, cujo deus é Dioniso<sup>278</sup>. O ritual dionisiaco era essencialmente catártico e Dioniso representaria uma necessidade tão grande quanto Apolo. Mas Dioniso era extremamente ambíguo, o grande “mestre das ilusões, sendo capaz de enganar os homens e fazê-los enxergar o mundo como ele não é<sup>279</sup>”. Assim, não nos parece casual a sua presença nos versos finais, se levarmos em consideração a natureza da peça, pois a tragédia versa, principalmente, sobre a ilusão em que todos, principalmente Édipo, viviam.

Alguns elementos são considerados vitais à compreensão da peça e aparecem indiretamente na voz do coro. O coro apresenta um ambiente que é o retrato de uma condenação que responsabiliza e pune toda uma cidade por um crime que eles não cometeram; pontua-se o tema da esterilidade, que consideramos importantíssimo ao desenvolvimento da trama, pois tudo gira em torno de um nascimento indesejado: o de

---

<sup>275</sup> HARSH, Philip. “Implicit and Explicit in the Oedipus Tyrannus.” *The American Philology*, vol. 79, no. 3. (1958), p. 250.

<sup>276</sup> GRIMAL, 1986, *Op. Cit.*, p. 44-45. Ares era objeto de culto em Tebas, considerado antepassado dos descendentes de Cadmo.

<sup>277</sup> Mas o poeta não esclarece a relação deste com a peste.

<sup>278</sup> DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo : Escuta, 2002, p. 71. Esta alusão a Dionisos não terá algo a ver com a gestação de Édipo? Lembremo-nos que, segundo o mito, foi num momento de embriaguez de Laio, que por um instante se esquecera dos oráculos, que Édipo foi gerado.

<sup>279</sup> DODDS, 2002, *Op. Cit.*, p. 83. Apto.

Édipo. O enjeitado, que deveria ter morrido na tenra infância, sobreviveu devido à condolência de um homem do povo, incumbido de matá-lo, e a sobrevivência de Édipo, em um passado anterior aos acontecimentos da peça, fora vital ao cumprimento do oráculo e a realização do incesto e parricídio.

Jocasta tentou aniquilar a própria prole por força de um oráculo. Francisco Marshall, a respeito da situação de Jocasta questiona: “que mãe, de fato, atrever-se-ia a aniquilar a própria prole como ela procurou fazer? Muitas, naquela Grécia de práticas eugenéticas, poder-se-ia dizer, mas poucas por força de uma proclamação religiosa como a que instou Jocasta e Laio<sup>280</sup>”. Seria preferível que ela fosse estéril, sofresse aborto ou mesmo que a criança não houvesse sobrevivido, tais quais as crianças e jovens citados no párodo, a fim de se evitar tamanha fatalidade.

### **4.3. Imprudência e maldição: as palavras fatais de Édipo**

O primeiro episódio inicia-se com o famoso monólogo de Édipo e a maldição que ele lança sobre o suposto criminoso escondido em terras tebanas<sup>281</sup>. A ironia na maldição proferida por Édipo contra o assassino pontua que ele próprio decretou sua pena e demonstra os primeiros indícios de uma possível falta trágica – sendo precipitado em suas decisões – incorrendo, de certa forma, em um erro de cálculo.

Veremos no preâmbulo do decreto de Édipo, na abertura do primeiro episódio, uma censura à comunidade que deixara um assunto de tamanha gravidade ser postergado. Este sentimento de negligência, reafirmado no discurso de Édipo, afirma

---

<sup>280</sup> MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber*, 2000, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>281</sup> Normalmente divide-se o monólogo de Édipo em três seções: o preâmbulo que ocupa os versos 216 à 222; o édito que ocupa os versos 223 à 251 e incluem as medidas para se assegurar da identidade do assassino e a sua devida punição, a maldição que Édipo lança sobre si mesmo sem o saber; e o sermão sobre os deveres de um bom governante e do bom cidadão que ocupa os versos 252 à 275. Porém, a fim de facilitar nossa interpretação, dividiremos o pronunciamento de Édipo em quatro seções: vv. 216-229, 230-245, 246-263, 264-275.

que o povo havia desconsiderado seu dever para com o rei e que agora paga por este erro<sup>282</sup>. Porém, ele próprio, enquanto substituto do monarca, deveria ter se inteirado da situação a contento, mas também não o fez.

Édipo recebe as súplicas do povo, embora seja um estrangeiro, o último dos cidadãos, alheio ao crime, ignorante dos fatos porque não se encontrava em Tebas na época do assassino. Ele nada sabia do ocorrido, nem do que fora falado a respeito, nem ouvira os testemunhos. Ele apresenta as insígnias reais e reafirma seu poder proclamando-se parente da vítima, assinalando sua relação de parentesco através da sua união com Jocasta<sup>283</sup>.

A proclamação ainda possui força de impacto porque, a princípio, podemos perceber que a pena prevista pelo oráculo é modificada por Édipo. A amplitude desta alteração é o primeiro ponto que gostaríamos de discutir. O decreto apresenta algumas dificuldades interpretativas: a distinção entre um decreto de excomunhão e uma maldição; uma tendência para confundir a distinção entre culpado e informante.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Αἰτεῖς ἂ δ' αἰτεῖς, τᾶμ' ἐὰν θέλης ἔπη  
κλύων δέχεσθαι τῆ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν,  
ἀλικὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν.  
Ἄγῳ ξένος μὲν τοῦ λόγου τοῦδ' ἐξεργῶ,  
[220] ξένος δὲ τοῦ πραχθέντος· οὐ γὰρ ἂν μακρὰν  
ἴχνευον αὐτός, μὴ οὐκ ἔχων τι σύμβολον·  
νῦν δ', ὕστερος γὰρ ἀστὸς εἰς ἀστοὺς τελεῶ,  
ὕμῖν προφωνῶ πᾶσι Καδμείοις τάδε·  
«Ὅστις ποθ' ὑμῶν Λαῖον τὸν Λαβδάκου  
225 κάτοιδεν ἀνδρὸς ἐκ τίνος διώλετο,  
τοῦτον κελεύω πάντα σημαίνειν ἐμοί·  
κεῖ μὲν φοβεῖται, τοῦτίκλημ' ὑπεξέλοι  
αὐτὸς καθ' αὐτοῦ· πείσεται γὰρ ἄλλο μὲν  
ἀστεργές οὐδέν, γῆς δ' ἄπεισιν ἀσφαλής.

Édipo: Rogas e o rogo – se ouves com apreço  
minha fala, e cuidas da moléstia -  
encontra proteção, além de alívio.

<sup>282</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>283</sup> Ora, a busca pelas vítimas de assassinato dependia, em parte, da iniciativa dos parentes de sangue, tal como notamos na *Orestéia* de Ésquilo – quando Orestes vingava a morte do pai matando a mãe por ordem de Apolo. Assim, Édipo se dirige à cidade utilizando-se de prerrogativas religiosas, políticas, genealógicas e jurídicas. Cf., MARSHALL, 2000, *Op. Cit.*, pp.178-180.



Alheio ao dito, alheio ao sucedido,  
declaro: só e sem melhor indício  
será difícil prolongar a busca.  
Na condição de cidadão tardio,  
proclamarei aos cádmios o seguinte:  
se alguém souber que mãos mataram Laio,  
filho de Lábdaco, a esse alguém ordeno,  
que se apresente a mim e conte tudo.  
Se teme a punição ao pronunciar-se  
contra si mesmo, afirmo que uma pena  
sofrerá: parte ileso para o exílio.  
vv. 216-229.

O édito é público e dirige-se a todos os moradores de Tebas: cidadãos, mulheres, servos, estrangeiros, autores do crime ou cúmplices. No primeiro verso da proclamação de Édipo, o verbo αἰτεῖς aparece duas vezes e representa o clima de tensão que une o povo ao seu governante<sup>284</sup>. O verbo, aplicado ao contexto da peça, poderia significar um pedido aproximando-se da situação de suplicantes na qual se encontravam os tebanos. A introdução do verbo λάβοις, compreendido no sentido figurado, demonstra que Édipo tenta compreender e solucionar a situação pelos sentidos ou pela inteligência.

As palavras escolhidas por Édipo são sintomáticas de uma atitude própria de um deus. Elas aceitam e prometem a concretização da oração feita pelo coro (que foi dirigida a Atena, Ártemis, Apolo, Zeus e Dionísio) e são expressas numa fórmula característica do oráculo délfico<sup>285</sup>.

A inserção da palavra σύμβολον assegura que, embora alheio aos fatos, ele não desejava investigar sem um indício seguro porque não queria enganar-se<sup>286</sup>. Édipo inspira confiança nos tebanos porque sua capacidade se fundamenta na certeza de seu êxito, pois já dera provas de sua competência. Mas ele sente falta de pistas, signos, evidências, pois ele não sabe nada a respeito do crime<sup>287</sup>. Portanto, apesar de sua

---

<sup>284</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 140.

<sup>285</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>286</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>287</sup> Até aquele momento, ele acreditava realmente nada saber do crime. Quanto mais reconhecer-se como o verdadeiro culpado.

qualidade de estrangeiro, ele se enquadra como cidadão e “proclama” aos descendentes de Cadmo seu desígnio.

Os primeiros versos da proclamação de Édipo são ambíguos e aparentemente destinam-se ao informante. Parece que a ordem para o exílio e a excomunhão só se aplicaria ao autor do crime, mas, se compreendermos as palavras de Édipo noutra perspectiva, poderíamos considerar que qualquer um que se mantivesse omissos e escondesse o criminoso ostentaria certo grau de culpa e deveria ser punido em conformidade<sup>288</sup>.

O decreto proferido por Édipo desenvolve-se a partir de alguns pressupostos: quem conhece o assassino ou o responsável deve dar informações; aquele que se auto-incriminar seguirá seguro para o exílio (cf., versos 224-29); mas se alguém, mesmo conhecendo quem é o culpado, se mantiver em silêncio, será excomungado e considerado traidor da *pólis* (cf., versos 233-241).

[230] Εἰ δ' αὖ τις ἄλλον οἶδεν ἢ ἕξι ἄλλης χθονὸς  
τὸν αὐτόχειρα, μὴ σιωπάτω· τὸ γὰρ  
κέρδος τελεῶ ἔγωγε χάρις προσκείσεται.  
Εἰ δ' αὖ σιωπήσεσθε, καὶ τις ἢ φίλου  
δείσας ἀπώσσει τοῦπος ἢ χαυτοῦ τόδε,  
235 ἄκ τῶνδε δράσω, ταῦτα χρὴ κλύειν ἐμοῦ.  
Τὸν ἄνδρ' ἀπαυδῶ τοῦτον, ὅστις ἐστί, γῆς  
τῆσδ' ἧς ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνους νέμω  
μήτ' εἰσδέχεσθαι μήτε προσφωνεῖν τινα,  
μήτ' ἐν θεῶν εὐχαῖσι μήτε θύμασιν  
[240] κοινὸν ποιεῖσθαι, μήτε χέρονιβος νέμειν·  
ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων πάντα, ὡς μιάσματος  
τοῦδ' ἡμῖν ὄντος, ὡς τὸ Πυθικὸν θεοῦ  
μαντεῖον ἐξέφηγεν ἀρτίως ἐμοί.  
Ἐγὼ μὲν οὖν τοιόσδε τῶν τε δαίμονι  
245 τῶν τ' ἀνδρῶν τῶν θανόντων σύμμαχος πέλω·

Se o assassino for um outro alguém  
de fora, mesmo nesse caso, fale  
e colha a recompensa do homem grato.  
Não sendo aceita a minha oferta, se,  
receando pelo amigo ou por si mesmo,  
alguém se cale, assim procederei:  
seja qual for a identidade dele,

<sup>288</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 188.

até onde meu trono e cetro imperem,  
ninguém o deixe entrar, ninguém lhe fale,  
ninguém se lhe associe em atos sacros,  
ninguém a água lustral – ninguém! – lhe oferte.  
Merece o teto acolhedor um homem  
que nos macula a todos com seu miasma,  
conforme revelou o deus em Delfos?  
E quanto a mim, eu luto em prol do nume,  
eu luto pelo nome do homem morto.  
vv. 230-245.

Com efeito, segundo os versos, ele reconhece que se alguém sabia de alguma coisa, mas escolheu manter-se em silêncio, por seu silêncio era conivente e, portanto, cúmplice. Para Édipo não é convincente que ninguém saiba nada a respeito do assassinato, ele acredita na existência de certa má vontade do povo em revelar o que sabe.

A pressão obrigaria a população, temente, a buscar nos recônditos da memória uma resposta. Por um lado, se o criminoso que vive impunemente na cidade se auto-incriminar, haverá a possibilidade de uma penalidade mais branda, e por outro, se alguém teme pelo bem de algum amigo ou parente mantendo-se calado, sua cumplicidade mereceria punição à altura. Édipo optou pelo banimento e não mencionou a morte como penalidade<sup>289</sup>. Não obstante, o oráculo trazido por Creonte exigia a punição do culpado pela morte de Laio. Tebas tinha a obrigação de vingar seu antigo rei e nada fizera. Omitir-se em relação a este crime e permanecer na inércia configuravam, aos olhos de Édipo, falta grave.

Édipo, um cidadão tardio, um estrangeiro recém-chegado à cidade, propõe-se a resolver um novo enigma. Ele preocupa-se com questões esquecidas que só dizem respeito aos que viveram no período da morte de Laio; por isso reconhece a dificuldade em se identificar o assassino, tendo em vista o tempo passado e a ausência de pistas favoráveis à investigação.

---

<sup>289</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 157.

O assassino encontrava-se presente em Tebas e entre os tebanos, porém não poderia manter-se às escondidas por mais tempo. Este criminoso seria excluído de todos os contatos sociais e excomungado. Mas se viesse a assumir a própria culpa, partiria voluntariamente da cidade. Édipo apresentou a punição antes mesmo de estabelecer a investigação do crime. Além do mais, ele pronuncia uma execração em seu nome não mais como estrangeiro, mas enquanto rei. Ele estabelece uma proibição. O pronunciamento de Édipo afasta o assassino da vida social, da vida religiosa e urbana, da vida familiar<sup>290</sup>. Afinal, a gravidade da falta cometida afeta a todos.

A ocultação do criminoso representaria uma cumplicidade equivalente ao assassinato, por isso o crime mantido em segredo deveria ser imediatamente revelado. O assassinato de Laio foi um crime contra o Estado e os conspiradores poderiam tramar contra Édipo se o assassino não fosse identificado<sup>291</sup>.

κατεύχομαι δὲ τὸν δεδρακότ', εἴτε τις  
εἷς ὧν λέληθεν εἴτε πλειόνων μέτα,  
κακὸν κακῶς νιν ἄμορον ἐκτρῖψαι βίον·  
ἐπεύχομαι δ', οἴκοισιν εἰ ξυνέστιος  
[250] ἐν τοῖς ἐμοῖς γένοιτ' ἐμοῦ ξυνειδότος,  
παθεῖν ἅπερ τοῖσδ' ἀρτίως ἠρασάμην.  
Ἵμῖν δὲ ταῦτα πάντ' ἐπισκῆπτω τελεῖν,  
ὑπέρ τ' ἐμαυτοῦ τοῦ θεοῦ τε τῆσδέ τε  
γῆς ὧδ' ἀκάρπως καθέως ἐφθαρμένης.»  
255 Οὐδ' εἰ γὰρ ἦν τὸ πρᾶγμα μὴ θεήλατον,  
ἀκάθαρτον ὑμᾶς εἰκὸς ἦν οὕτως ἔαν,  
ἄνδρός γ' ἀρίστου βασιλέως ὀλωλότος,  
ἀλλ' ἐξερευνᾶν· νῦν δ' ἐπεὶ κυρῶ τ' ἐγὼ  
ἔχων μὲν ἀρχὰς ἅς ἐκείνος εἶχε πρῖν,  
[260] ἔχων δὲ λέκτρα καὶ γυναῖχ' ὁμόσπορον  
κοινῶν τε παιδῶν κοίν' ἄν, εἰ κείνῳ γένος  
μὴ ἄδυστύχησεν, ἦν ἂν ἐκπεφυκότα  
νῦν δ' ἐς τὸ κείνου κρᾶτ' ἐνήλαθ' ἡ τύχη·

Ao inferno – assassino! – esteja oculto  
sozinho ou com o bando de comparsas.  
Na miséria, sem Moira, acabe o mísero!  
E digo mais: se acaso em meu palácio,  
consciente, acontecer de recebê-lo,  
recaia em mim a imprecação que faço.

<sup>290</sup> SÓFOCLES. Rei Édipo. Tradução: FIALHO, Maria do Céu Zambujo. Lisboa : Edições 70, 2006, p. 71.  
Cf., nota 30 em referência aos versos 238-240.

<sup>291</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 201.

Adjuro todos a cumprir o dito,  
pelo nume, por mim, por esta terra  
sem fruto, sem o deus, sem vida, nada.  
Mesmo se o deus não nos forçasse à ação,  
não conviria deixar impura a *pólis*:  
quando o melhor falece, o basileu,  
mister é esclarecer. Aconteceu-me  
de herdar o mando que lhe pertencia,  
de herdar o seu leito e desposar-lhe a esposa;  
não o privasse a sorte má de filhos,  
teriam os nossos uma só matriz.  
Sobre a cabeça dele pesa o azar.  
vv. 246-264.

A fim de aumentar a dramaticidade, Édipo comprometeu-se acrescentando uma significativa proposição: *caso* ele abrigasse sob seu teto o criminoso de forma *consciente*, que recaísse sobre ele a *maldição*. Por diversas vezes ele frisa a questão da convivência no ocultamento do crime.

Na medida em que insiste, Édipo age em conformidade com o oráculo, posicionando-se como aliado da divindade e da vítima. Ele invoca a maldição contra o assassino ou os assassinos; ironicamente, embora ainda não saiba que é o culpado, ao atirar a maldição contra si mesmo, ele deve provar se abriga ou não o assassino. A maldição que Édipo lança sobre o assassino deixa-nos em suspenso porque precisamos entender que ele também amaldiçoa as pessoas supostamente envolvidas no assassinato<sup>292</sup>.

Édipo estava empenhado em encontrar o culpado e convidou o assassino a se autodenunciar<sup>293</sup>. Os tebanos são convidados a obedecerem-no, seja em nome da cidade, da lei ou da própria divindade<sup>294</sup>. Assim, ele desafiou todos os presentes a declararem sua inocência ou culpa, sob pena de sofrerem a maldição. O repúdio ao assassino se expressou em termos enérgicos e o decreto de Édipo foi compreendido pelos deuses, cidadãos e mesmo pelo assassino - e seus possíveis cúmplices -, devido a sua clareza. O

---

<sup>292</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, pp. 190-91

<sup>293</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 210.

<sup>294</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 159.

exílio representou um estímulo à confissão e uma pena mais branda. Se o responsável confessasse, seria simplesmente exilado, mas nos versos 100 a 101 a divindade exigiu que se deveria pagar com a morte o morto.

ἀνθ' ὧν ἐγὼ τάδ', ὡσπερεὶ τοῦμοῦ πατρός,  
265 ὑπερμαχοῦμαι, κἀπὶ πάντ' ἀφίξομαι,  
ζητῶν τὸν αὐτόχειρα τοῦ φόνου λαβεῖν,  
τῷ Λαβδακείῳ παιδί Πολυδώρου τε καὶ  
τοῦ πρόσθε Κάδμου τοῦ πάλαι τ' Ἀγήνορος·  
καὶ ταῦτα τοῖς μὴ δρώσιν εὐχομαι θεοὺς  
[270] μήτ' ἀροτὸν αὐτοῖς γῆς ἀνιέναι τινά,  
μήτ' οὖν γυναικῶν παιῖδας, ἀλλὰ τῷ πότμῳ  
τῷ νῦν φθερεῖσθαι κἀτι τοῦδ' ἐχθίονι.  
Ἵμῖν δὲ τοῖς ἄλλοισι Καδμεῖοις ὅσοις  
τάδ' ἔστ' ἀρέσκονθ' ἢ τε σύμμαχος Δίκη  
275 χοῖ πάντες εὐ ξυνεῖεν εἰσαεὶ θεοί.

Por isso, como por meu pai, combato.  
Em minha busca, nada me limita  
até que eu prenda o autor desse homicídio:  
por Laio, rei, descendente de Polidoro,  
Cadmio, Agenor: ancestrais ilustríssimos.  
Contra quem negue auxílio, deuses, peço:  
não saiba o que é brotar no campo o fruto,  
não colha da mulher senão aborto,  
pereça de um flagelo pior do que este.  
Quantos cádmios nos derem hoje escuta,  
Possa Dike ajudar, guerreira amiga,  
Com sua presença os deuses nos regalem.  
vv. 264-275.

Antes que tivesse terminado sua última palavra, provavelmente a ágora encontrava-se cheia. Todos estavam esperando naquele momento pelas providências que Édipo tomaria em prol da segurança dos habitantes da cidade. Consideramos esta parte importante porque resgata o tema da ancestralidade evidenciada no prólogo. Os descendentes da linhagem real dos Labdácidas<sup>295</sup> se distribuem em três grupos. No primeiro grupo temos Laio - implícito - e Lábdaco; no segundo, Polidoro e Cadmo; no terceiro, o antigo Agenor. Édipo insinua que a linhagem teve fim em Laio, uma vez que no seu entendimento ele não tivera filhos. Assim, ironicamente, ao ocupar o papel de

---

<sup>295</sup> Em sua tradução, Trajano Vieira optou por ocultar o nome de Lábdaco. Talvez fosse mais significativo se traduzíssemos o verso: “filho de Lábdaco descendente de Polidoro, e seu antepassado Cadmo, e do antigo Agenor”.

um filho adotivo – pois ele estaria agindo como se vingasse o assassinato do próprio pai –, Édipo investiu-se da linhagem de Laio ao invocar os espíritos vingadores dos antigos ancestrais.

Édipo prometeu que o assassino confesso partiria ileso para o exílio sem sofrer maiores danos. Mas, numa tentativa de assustar o culpado e fazê-lo escolher a alternativa mais suave, decretou que se o informante e o culpado recusassem sua oferta, sofreriam uma sentença cruel<sup>296</sup>. Certamente, a partir do decreto, o destino de Édipo torna-se mais terrível.

O mais impressionante é que Édipo trouxe para si mesmo um aspecto que o oráculo não havia previsto: o decreto. O decreto, em valor legal, seria irrevogável, mesmo que se apiedassem do criminoso e este se arrependesse do que fez<sup>297</sup>. A divindade, por sua vez, ordenou a investigação e estabeleceu a punição, como é perceptível nas palavras de Creonte, no prólogo.

#### **4.4. “Terrível o saber se ao sabedor é ineficaz”: a ineficiência da sabedoria na busca pela felicidade**

Enquanto esperavam a chegada do profeta, Édipo prosseguia a investigação, tomando conhecimento dos boatos em torno do assassinato de Laio por malfeitores ou andarilhos. Édipo respondeu que ele partilhava daquele conhecimento, mas que a única testemunha não morava mais em Tebas. A confirmação de uma história através de boatos não deixa de ser irônica porque tudo dependia de conjeturas e suposições que

---

<sup>296</sup> DYSON, M. “Oracle, Edict, and Curse in *Oedipus Tyrannus*”. *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 23, No. 2. (Nov., 1973), p. 203. Porém, neste esquema, o decreto e a maldição são nitidamente diferenciados, pois o decreto possui um sentido político enquanto a maldição apela ao sobrenatural.

<sup>297</sup> DYSON, 1973, *Op. Cit.*, p. 208.

não obtiveram confirmação. A investigação demandaria profunda inteligência e perspicácia.

Na peça todos confirmam que a inteligência de Édipo excede a de outros homens, mas ele cumprimenta o velho cego Tirésias com humildade e reverência, indicando-o como o sábio dos sábios, aquele que tudo vê. Tirésias é capaz de decifrar o invisível, entrar em contato com o outro mundo. Mas as palavras do adivinho não foram encorajadoras. E, apesar da reverência de Édipo, ele não ouve do profeta o que deseja saber. Além disso, o sentido das palavras de Tirésias oscila entre um lamento pela própria condição e é também uma advertência a Édipo, para que este não mergulhe num passado remoto; significaria também a inutilidade do conhecimento quando este não é capaz de promover a reviravolta dos fatos, perante o que é irreversível. Ele trata da inutilidade do saber que não traz nenhum proveito a quem o detém, sendo melhor não insistir; pontuando a ambigüidade em se ter ou não o conhecimento, pois às vezes ele nos serve e outras não<sup>298</sup>.

ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ: Φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη  
λύη φρονοῦντι· ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ  
εἰδῶς διώλεσ'· οὐ γὰρ ἂν δεῦρ' ἰκόμην.

Tirésias: Terrível o saber se ao sabedor  
é ineficaz. Embora ciente disso,  
me descuidei: jamais teria vindo.  
vv. 316-8.

A cena é uma das mais significativas da peça. Tirésias chega atrasado, talvez porque estivesse relutante e não desejasse atender ao pedido do rei, porém, ainda assim, ele compareceu<sup>299</sup>, anunciando que veio contra a vontade. A passagem é crucial porque as palavras do profeta representam a raiz do conflito humano que se desenvolve na

---

<sup>298</sup> CAREL, Havi Hannah. “Moral and Epistemic Ambiguity in *Oedipus Rex*”. *Janus Head*, 9(1), N.Y 2006, p. 98.

<sup>299</sup> LATTIMORE, Steven. “Oedipus and Teiresias”. *California Studies in Classical Antiquity*, 8 (1976), p.105.



cena<sup>300</sup>. Apesar de Édipo reverenciar o profeta, este sente repugnância diante do que sabe. Neste sentido, poderíamos confirmar que, apesar de conhecer a verdade, a situação era irreversível. Disto ele tinha plena certeza. Nada poderia reverter o que estava por vir e muito menos consertar o que havia sido feito. O saber humano é incapaz de mudar o curso das coisas. E este saber revelaria o pior dos males, explicando porque Tirésias preferia o silêncio a se pronunciar<sup>301</sup>.

Aqui é a palavra φρονεῖν que designa esse saber do qual é eufemismo dizer que é inútil. Contudo, desse *phronein* que, literalmente, não proporciona interesse (μὴ τέλη λύη), porque pretende penetrar os segredos do Destino e da Fortuna, pode-se pensar que Tirésias aponta para uma *phrónesis* superior, aquela que, ao se limitar, se eleva ao nível de uma virtude, da qual Édipo, o grande “descobridor de enigmas”, é cruelmente desprovido<sup>302</sup>.

É complexo pensar o saber enquanto um dom maldito, mesmo porque o uso da argúcia nas escolhas feitas pelas personagens não aparece com facilidade. Mesmo que Édipo pareça agir com certa imprudência e impulsividade, ele deixou claro desde o início agiu depois de muito pensar e todas as ações que se desenvolvem na peça partem do oráculo trazido por Creonte. Tirésias adverte que cada um deveria suportar o próprio fado, e que Édipo deveria deixá-lo partir a fim de atingir um bem maior: o desconhecimento da verdade<sup>303</sup>.

O adivinho se recusou a participar no inquérito. Édipo o ameaçou com as conseqüências do decreto salientando que este silêncio representava o choro da cidade. Édipo lançou mão de diversos argumentos: a legalidade da verdade, a *pólis* e o sofrimento do povo<sup>304</sup>. Mas Tirésias continuou a obstruir a investigação e Édipo lembrou-lhe que o silêncio representava cumplicidade com o criminoso<sup>305</sup>.

---

<sup>300</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 204.

<sup>301</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 205

<sup>302</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 261.

<sup>303</sup> LATTIMORE, 1976, *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>304</sup> BOLLACK, Jean. *La Naissance d'Oedipe: traduction et commentaires d'Oedipe Roi*. Paris : Gallimard, 1995, p. 121. Cf., vv. 324-325.

<sup>305</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 212.

Do ponto de vista do decreto, de Édipo ou mesmo dos espectadores, a postura de Tirésias realmente representava traição. Édipo se encolerizou perante a mudez e passividade do outro<sup>306</sup> considerando-a uma traição à cidade. Assim, o adivinho apresentava uma vontade arbitrária ao se decidir pelo silêncio. Não lhe era facultado o direito de manter-se em segredo à custa do sofrimento do povo. O que nos parece compreensível aos olhos de Édipo é que o conhecimento, apesar de ineficaz, não é incomunicável. Ele não entendia o comportamento do adivinho que parecia não se compadecer dos infortúnios dos cidadãos.

Tal homem, totalmente ciente de seu valor como governante, seguro de sua autoconfiança e da admiração de seus súditos, inteligente, capaz de deliberação e acostumado a pensar em termos políticos, não é levado à cólera com facilidade. Espera-se, contudo, que quando isso ocorra, sua fúria seja terrível. Édipo não frustra esta expectativa; sua cólera é mais terrível do que se poderia esperar. É ilimitada, uma força que nada pode interromper ou controlar até que se dissipe<sup>307</sup>.

Após uma série de insultos e ser responsabilizado pela morte de Laio, a situação se agrava e Tirésias quebra o sigilo do que prometera não revelar. Na verdade, acreditamos que se trata mais de uma resposta a uma ofensa do que propriamente de um intuito de responder à inquirição de Édipo.

345 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέν, ὡς ὀργῆς ἔχω,  
ἄπερ ξυνίημι'. Ἴσθι γὰρ δοκῶν ἔμοι  
καὶ ξυμφυτεῦσαι τοῦργον, εἰργάσθαι θ', ὅσον  
μὴ χειρὶ καίνων· εἰ δ' ἐτύχχανες βλέπων,  
καὶ τοῦργον ἄν σοῦ τοῦτ' ἔφην εἶναι μόνου.  
350] {ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ} Ἀληθεὺς ἐννέπω σὲ τῷ κηρύγματι  
ᾧπερ προεῖπας ἐμμένειν, κάφ' ἡμέρας  
τῆς νῦν προσαυδᾶν μήτε τούσδε μήτ' ἐμέ,  
ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι.

Édipo: Já não fica implícito – motiva-me  
a fúria: arquitetaste o assassinato,  
melhor, o cometeste, embora com  
as mãos de um outro. Se pudesses ver,  
diria ser obra de um autor somente.  
Tirésias: Verdade? Pois então assume os termos

<sup>306</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 21. Édipo se enfureceu tanto em nome da cidade quanto pelo ultraje à sua condição de rei.

<sup>307</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 20.

do teu comunicado: de hoje em diante,  
não fales mais comigo nem com outrem,  
pois com teu miasma contaminas Tebas.  
v. 345-353.

A revelação é surpreendente. Tirésias sugeriu que Édipo aplicasse contra si mesmo os termos impostos no édito, uma vez que ele foi identificado como o assassino procurado e responsável pelas calamidades que arrasam a cidade. O profeta desafiou ao tirano recusando-se a contar o que sabia, para mais tarde indicar-lhe que ele deveria aplicar o decreto contra si mesmo. Édipo contaminava a cidade, pois era o autor do crime, e não o havia cometido por fins conspiratórios ou políticos, tudo não passou de um desentendimento numa encruzilhada, fruto de seu temperamento explosivo e impaciente. Porém, Édipo não compreende as palavras de Tirésias como verdadeiras, ele as considera um insulto.

Muitos consideram a intemperança de Édipo uma das razões para sua queda. Contudo, ele possuía motivos plausíveis para se irritar. Mesmo que sua cólera representasse uma forma de intemperança e um desequilíbrio que poderia prejudicar-lhe o raciocínio, nos parece justa a sua irritação, uma vez que, enquanto rei, ele precisava zelar pela justiça e salvação da *pólis*. Porém, o Coro se manifestará condenando as reações de Tirésias e Édipo:

{ΧΟΡΟΣ} Ἡμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη  
405 ὄργῃ λελέχθαι καὶ τὰς, Οἰδίπου, δοκεῖ.  
Δεῖ δ' οὐ τοιούτων, ἀλλ' ὅπως τὰ τοῦ θεοῦ  
μαντεῖ' ἄριστα λύσομεν, τόδε σκοπεῖν.

Coro: Segundo nos afigura, rei, a cólera  
inspira os dois pronunciamentos.  
Nós não carecemos disso. Eis nosso escopo:  
solucionar o vaticínio délfico.  
vv. 404-407.

O coro aponta a necessidade de solucionar o oráculo sem perder tempo com discussões que não levarão a resultado satisfatório. O importante seria levar o oráculo a sério e desvendá-lo, com ajuda da divindade ou não. Mas a ira de Édipo, uma vez

despertada, alcança proporções inimagináveis e não se extingue facilmente, principalmente quando conclui que existe uma conspiração de Tirésias e Creonte contra seu governo<sup>308</sup>.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Κρέοντος ἢ σοῦ ταῦτα τὰ ξευρήματα;

Édipo: Creon armou o ardil ou é obra tua<sup>309</sup>?

Reconhecidamente inteligente, Édipo precisava encontrar uma saída; não obstante, Tirésias tem razão em relação à ambigüidade do conhecimento do monarca e sua cegueira involuntária em relação ao que era verdade ou mentira. Ao viver uma mentira – a história de seu nascimento – ele seria um exemplo para compreendermos um erro por ignorância ou desconhecimento sem desconsiderarmos a inteligência do herói. Apesar de sábio, não lhe era possível conhecer certas informações, tal como a história de seu nascimento. O episódio será fundamental para o decorrer da peça porque desviará a investigação e fornecerá os principais elementos para o segundo estásimo.

390] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἐπεὶ, φέρ' εἰπέ, ποῦ σὺ μάντις εἶ σαφής;  
πῶς οὐχ, ὅθ' ἡ ῥαψωδὸς ἐνθάδ' ἦν κύων,  
ἠῦδας τι τοῖσδ' ἀστοῖσιν ἐκλυτήριον;  
Καίτοι τό γ' αἶνιγμ' οὐχὶ τούπιόντος ἦν  
ἄνδρὸς διειπεῖν, ἀλλὰ μαντείας ἔδει·  
395 ἦν οὐτ' ἀπ' οἰωνῶν σὺ προῦφάνης ἔχων  
οὐτ' ἐκ θεῶν του γνωτόν· ἀλλ' ἐγὼ μολών,  
ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν,  
γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθών·

Édipo: Onde imperam teus mânticos domínios?  
Por que negaste auxílio ao povo quando  
vivia a Esfinge, cadela de rapsódias?  
Não de um desavisado a solução  
do enigma dependia, mas de um profeta.  
Ficou patente: nem as aves, nem  
os deuses te inspiravam. E eu cheguei;  
dei cabo dela, alguém sem crédito, Édipo;  
vali-me do pensar e não dos pássaros.  
v. 390-398.

<sup>308</sup> LATTIMORE, 1975, *Op. Cit.*, p. 105. Teríamos um retorno ao prólogo e Édipo tenta, provavelmente, re-interpretar a demora de Creonte quando este fora a Delfos buscar uma resposta para pôr fim aos sofrimentos da cidade. A demora parecia adquirir outro sentido justificando a culpa de Creonte. Cf., vv. 73-75. “Medir o dia de hoje com o metro do tempo dói: a ausência de Creon supera o combinado e o razoável”.

<sup>309</sup> Cf., *Édipo Rei*, vv. 378.

Édipo insinua que Tirésias não passa de um charlatão. Seu pensamento perpassa pelo perigo e sofrimento ocasionados pelo enigma da Esfinge e que somente ele fora capaz de desvendar. Ou seja, apesar de não ser um profeta detentor do saber mântico, ele conhecia a solução para o enigma da Esfinge, valendo-se apenas de sua inteligência. A prova da incapacidade de Tirésias era, segundo ele, evidente. O saber de Tirésias possuiria um grau limitado de ação. Édipo questiona o alcance deste saber e sua utilidade para o bem público, de modo que, realmente, o saber mântico de Tirésias pouco ou nada vale para o bem-estar da *pólis*<sup>310</sup>.

Para Édipo, Tirésias não dispunha nem de sinais e muito menos da inspiração divina para solucionar o enigma. É uma formulação contrária às palavras iniciais dele em referência ao profeta. A racionalidade de Édipo se apresenta através da sua capacidade cognitiva, pois ele conseguiu desvendar o segredo da Esfinge. Não dependeu da inspiração divina, e parece-nos que ele desdenha do auxílio divino, precisamente reprovando Tirésias.

Deste modo, ele se distingue não apenas pela força (ele matou muitos na estrada), mas também pela inteligência<sup>311</sup>. Não obstante, a maior qualidade de Édipo haverá de se tornar sua maior rival: seu espírito investigativo o levaria ao esclarecimento de todos os mistérios e o que deveria ser bom – o conhecimento de todas as respostas que buscava – tornar-se-ia funesto.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὡς πάντ' ἄγαν αἰνικτὰ κάσαφῆ λέγεις.  
[440] {ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ} Οὐκουν σὺ ταῦτ' ἄριστος εὐρίσκειν ἔφυς;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τοιαῦτ' ὀνειδίζ' οἷς ἔμ' εὐρήσεις μέγαν. ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ]  
Αὕτη γε μέντοι ζ' ἢ τύχη διώλεσεν.

Édipo: Falas de modo obscuro e por enigmas.  
Tirésias: Não és o mestre das decifrações?  
Édipo: Verás o meu valor no que me insultas.  
Tirésias: Provém tua perdição dessa ventura.  
vv. 439-442.

<sup>310</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 247. “Dotado de visão não vês teu mal com quem moras, em que lugar habitas”. Cf., *Édipo Rei*, vv. 413-415.

<sup>311</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p. 99.

Num jogo de afrontas, a habilidade e inteligência de Édipo na decifração de enigmas são questionadas, com ironia, por Tirésias. Édipo é impetuoso e por isso o poeta prepara-lhe uma armadilha justamente no que ele é mais vulnerável: seu desejo ilimitado de saber. Afinal ele venceu a cruel cantora e, além da sua obrigação de rei, seu desejo de saber o impedia de desistir da procura pelo assassino de Laio e também pelo culpado pela peste e terríveis sofrimentos que assolam a cidade. Mas sua competência poderia lhe trazer a ventura e o desastre.

Mesmo o sucesso sobre a Esfinge é questionável. Quando ele a derrota, Édipo deu o primeiro passo para a concretização total de seu destino tornando-se soberano de Tebas e marido de Jocasta, sua mãe. Mas ele passou a suspeitar de uma conspiração e concluiu que Tirésias seria parte de uma terrível trama - culpado de um golpe contra o governo -, arquitetando o crime, é claro, com a ajuda de alguém<sup>312</sup>.

A cólera e a autoconfiança estão relacionadas a um dever público (descobrir o assassino de Laio para exterminar a peste em Tebas); mesmo que de outro modo ele não poderia deixar esta investigação e esquecer tudo, como aconselhou Tirésias. Então, se a cólera de Édipo e sua autoconfiança indevida são responsáveis por sua queda, a *hamartía* em Aristóteles é ironicamente moral; se Édipo não é responsável por seu destino, não há lugar para a moralidade na *hamartía* em Aristóteles.

Nisso tudo não pode haver *hamartía* em nenhum sentido da palavra, exceto “erro” o que, à parte o fato de certamente não ser este o significado atribuído por Aristóteles, é irrelevante aqui, uma vez que a partir do ponto de vista de evitar a catástrofe, cada uma das ações de Édipo constitui igualmente um erro<sup>313</sup>.

Tirésias é extremamente sutil e trata de uma maldição paterna e materna sem revelar o seu teor. Neste sentido, acreditando que o público conhecia o mito de Édipo,

---

<sup>312</sup> KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 13.

<sup>313</sup> KNOX, 2002 *Op. Cit.*, p. 22.

poderíamos crer que indiretamente ele fazia referência à maldição de Laio<sup>314</sup>. Enfim, Tirésias encerra o episódio de forma tenebrosa. Ele resgata toda uma história oculta por anos a fio.

{ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ} Εἰπὼν ἄπειμ' ὦν οὔνεκ' ἦλθον, οὐ τὸ σὸν  
δείσας πρόσωπον· οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπου μ' ὀλεῖς.  
Λέγω δέ σοι· τὸν ἄνδρα τοῦτον ὄν πάλαι  
[450] ζητεῖς ἀπειλῶν κἀνακηρύσσων φόνον  
τὸν Λαΐειον, οὗτός ἐστιν ἐνθάδε,  
ξένος λόγῳ μέτοικος, εἶτα δ' ἐγγενῆς  
φανήσεται Θηβαῖος, οὐδ' ἠσθήσεται  
τῇ ξυμφορᾷ· τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος  
455 καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι  
σκήπτρῳ προδεικνύς γαῖαν ἐμπορεύσεται.  
Φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνῶν  
ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, καὶ ἦς ἔφυ  
γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς  
[460] ὁμοσπῶρος τε καὶ φονεὺς. Καὶ ταῦτ' ἰὼν  
εἴσω λογιζοῦ· κἂν λάβῃς μ' ἐψευσμένον,  
φάσκειν ἔμ' ἤδη μαντικῆ μηδὲν φρονεῖν.

Tirésias:

Irei, mas antes digo o que me trouxe –  
teu cenho nada pode contra mim:  
aquele cujo paradeiro indagas,  
pela morte de Laio, aos quatro cantos  
vociferando, bem aqui se encontra;  
tido e havido como homem forasteiro,  
irá se revelar tebano autêntico,  
um triste fato. Cego – embora ele hoje  
veja -, um mendigo (ex-rico), incerto em seu  
cetro, em terra estrangeira adentrará.  
E então nós o veremos pai e irmão  
dos próprios filhos; no que toca à mãe,  
dela será o marido; e quanto ao pai,  
sócio no leito, além de seu algoz.  
No paço, pensa. A tua conclusão,  
se for que eu minto, diz: falso profeta!  
vv. 447-462.

As palavras de Tirésias apresentam elementos simbólicos interessantes. Ele fala da identidade do assassino de Laio; um tebano por nascimento e considerado, erroneamente, um estrangeiro. O profeta lamenta a sorte que a divindade reserva a este homem que sofrerá a reviravolta da fortuna e expiará os seus últimos dias em terra estrangeira. Tirésias, indiretamente, resgata os antecedentes que explicam os fatos e

<sup>314</sup> Cf., *Édipo Rei*, versos 417-8. Terror nos pés, a maldição te expulsa daqui, mater-paterna, açoite duplo. (trad. Trajano Vieira) Uma maldição de dois gumes, a de teu pai e a de tua mãe, te há de arrastar para fora desta terra no seu terrível passo. (trad. Maria do Céu Zambujo Fialho).

trata da validade da arte oracular a serviço de Apolo, pois ele remete ao presságio feito a Laio num passado distante, por sua vez, muito parecido ao que fora também predito ao próprio Édipo.

Os versos 457 a 460 nos contam grandes faltas, atos monstruosos, terríveis de se ver e ouvir: aquele de quem o profeta fala é pai e irmão dos próprios filhos, assassino do pai e marido da mãe. Não poderia existir um homem em situação mais trágica. As palavras do profeta se dirigem diretamente ao rei<sup>315</sup>. Então, ele incita Édipo a refletir; caso comprove a falsidade de suas palavras, então ele aceitará o epíteto de “*falso profeta*”.

Em relação aos versos Vellacott resgata uma dúvida muito pertinente. Quando o profeta insinua que o rei deve refletir, ele o faz como se Édipo tivesse saído de cena. Assim, Édipo teria deixado o palco antes que o profeta proferisse suas últimas palavras. Ele encontrar-se-ia no espaço privado do palácio em profunda reflexão para confirmar ou desmentir as palavras do adivinho<sup>316</sup>. Portanto, somente o coro teria ouvido tudo o que Tirésias tinha para dizer.

Porém, muita importância tem sido atribuída à ignorância de Édipo<sup>317</sup>. Ao receber a profecia hedionda, ele acreditava ser filho de Pólibo e Mérope, então, ele fugiu e se orientou pelas estrelas para se manter distante deles. Mas isto era exatamente o que Édipo não sabia: sua verdadeira identidade e não conseguiu sanar sua incerteza em relação à sua origem. O parricídio ocorreu não só porque Édipo não sabia onde ele se encontrava – longe de Corinto –, mas porque ele insistiu em agir como se não soubesse o que poderia fazer: ser o assassino do pai.

---

<sup>315</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 288-89.

<sup>316</sup> VELLACOTT, Philip. *Sophocle and Oedipus: A Study of Oedipus Tyrannus with a New Translation*. London : Macmillan, 1971, p. 170. e também Cf., LATTIMORE, 1976, *Op. Cit.*, p. 110, nota 10.

<sup>317</sup> P KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 189.



Através da cena com Tirésias, no embate entre o conhecimento de Édipo e a inspiração do vidente, Sófocles provou a inutilidade de um conhecimento sem uma visão abrangente da realidade. A inteligência pode ter levado Édipo a resolver o enigma da Esfinge, mas ele não sabia que o prêmio para sua sabedoria seria o casamento com a própria mãe. Descobrir o enigma foi o segundo passo para sua tragédia pessoal, e isto ele deve à sua inteligência singular. Acaso ele não tivesse acertado o enigma da Esfinge, pelo menos no que se refere ao incesto, ele estaria imune. Sem o saber, pouco a pouco Édipo realizou o oráculo. Faltava apenas que ele próprio se convencesse disto.

#### 4.5. É inútil se esquivar do oráculo

Tal qual no párodo, o primeiro estásimo inicia-se com um questionamento. O coro deseja conhecer a identidade do assassino referido pelo oráculo<sup>318</sup> e se as palavras do adivinho merecem consideração. Assim, com a saída de Tirésias, o coro se encontra frente a um novo enigma: que vozes se ouviam de Delfos? Quais mãos assassinas e manchadas de sangue realizaram os horrores indescritíveis? Eles não parecem suspeitar de Édipo. Pelo contrário, a sua resposta sugere que a imputação de culpa é indireta, que pode haver uma antiga inimizade entre o filho de Pólibo e o clã dos Labdácidas, e que nele apareça alguma mancha herdada.

ΧΟΡΟΣ} Τίς ὄντιν' ἄ θεσπιέπεια Δελφίς εἶπε πέτρα  
465 ἄρρητ' ἄρρητων τελέσαντα φοινίασι χερσίν;  
Ἔρα νιν ἀλλάδων  
ἵππων σθENAρῶτερον  
φυγᾶ πόδα νωμᾶν  
ἐνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει  
[470] πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,  
δειναὶ δ' ἄμ' ἔπονται  
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

Coro: A pedra délfica – a profética –

---

<sup>318</sup> DAWE, 1968, *Op. Cit.*, p.114.

inrepa a quem de perpetrar  
com mãos de sangue  
o indizível do indizível? Urge  
que ele ponha os pés em fuga,  
com mais vigor  
do que os eqüinos turbinosos.  
Hoplita do relâmpago e do fogo,  
Apolo, filho de Zeus,  
avança contra ele.  
No encalço vêm, terríveis,  
as Fúrias implacáveis.  
vv. 463-73.

A solenidade do primeiro estásimo acompanha o ritmo do párodo (primeiro canto coral). Além da forte presença da divindade, os oráculos são evidenciados, neste caso em referência aquele trazido por Creonte e que exigia a punição do assassino de Laio. Uma questão, logo no início, nos inquieta. O coro questiona: quem possui as mãos sujas de sangue e cometeu ações terríveis e, portanto, condenáveis? Este condenado, na visão do coro, andava em fuga, alternava passos rápidos e corridas pelas trilhas dia inteiro e noite adentro. Este homem, invisível aos olhares humanos, só poderia ser percebido pela divindade.

O coro se dirige à palavra profética e ao saber que a fundamenta. A divindade conhece o autor do crime e já o condenou. Ao verem as mãos do assassino manchadas de sangue professam a punição. A agitação mantida pelo coro justifica-se porque o oráculo ainda mascara o autor do crime. A palavra divina que inspira e se manifesta através da divindade dispõe das armas de Zeus.

Curiosamente, os tradutores acrescentam a palavra *pés* no contexto da primeira antístrofe para frisar a fuga desenfreada desse homem até então desconhecido. Segundo Knox, “estas palavras do coro, com seu trocadilho inconsciente com o nome de Édipo, enfatiza a terrível e até então insuspeita verdade, que o caçador e a caça são um só, que Édipo é ambos, o rastreador e o touro selvagem<sup>319</sup>”.

---

<sup>319</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 97.

À espreita, em seu enalço estão Apolo e as Fúrias, “implacáveis”. As Fúrias administravam a vingança divina. Eram impiedosas e normalmente analisavam as circunstâncias que levavam uma pessoa a cometer uma falta. Puniam, principalmente, os assassinos de parentes de sangue. Como sabemos, este é o caso de Édipo. Elas eram inevitáveis quando se praticava um crime considerado hediondo. O santuário de Delfos, representado por Apolo, estava a serviço da lei e da justiça. Apolo ordena a perseguição ao assassino, origem do mal, revelado pelo deus.

Ἐλαμψε γὰρ τοῦ νιφόεντος ἀρτίως φανείσα  
 475 φάμα Παρνασοῦ τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν·  
 φοιτᾷ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν  
 ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ  
 πέτρας ἄτε ταῦρος,  
 μέλεος μελέω ποδὶ χηρεύων,  
 [480] τὰ μεσόμφαλα γὰς ἀπονοσφίζων  
 μαντεῖα· τὰ δ' αἰεὶ  
 ζῶντα περιποτᾶται.

Desponta a voz e já lampeja  
 na neve do Parnaso: sigam  
 todos o rastro do homem ignoto,  
 um touro errante pelos antros, rochas,  
 florestas, desgarrado,  
 um desgraçado  
 que traz no pé a desgraça!  
 Quer se esquivar (inútil)  
 do oráculo – ônfalo da Terra:  
 este pervive circum-voando.  
 vv. 474-481.

A voz do Parnaso chegada à Tebas apresenta a ordem divina: encontrar o assassino de Laio, perseguir os rastros deste homem maldito. O coro canta que a voz do Parnaso anunciou a necessidade de se encontrar o assassino desconhecido e que este fosse perseguido por toda parte. O Parnaso, situado no centro da Grécia, era o local preferido de Apolo. Do seu alto se avistava os arredores, Corinto e Delfos. Curiosamente, esta visão do alto ofereceria a oportunidade de se avistar o assassino até então, ignorado e em fuga.

Sófocles utiliza a metáfora do touro – desditoso –, que vaga sem rumo acompanhado pela má sorte. Este homem invisível é tal qual um touro solitário em fuga

que habita as cavernas, predestinado ao mal. Mesmo vagando, tentando se esconder, a divindade cairia sobre ele e o abateria, tal como num ritual de sacrifício. O próprio ritmo vertiginoso do touro nos remete à imagem do pobre animal encurralado. Em seguida, o coro fala-nos novamente dos oráculos e que este touro tentava se desvencilhar tornando-os inválidos numa atitude inútil. O coro frisa a diferença entre o touro e à palavra divina: enquanto o animal toca o chão e anda a galope, os oráculos voam à sua volta cercando-o<sup>320</sup>.

Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας,  
 485 οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'· ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ  
 πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω.  
 Τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαίς  
 [490] ἢ τῶ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ'; Οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ' οὔτε  
 τανῦν πω  
 ἔμαθον πρὸς ὅτου δὴ βασάνω  
 ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον  
 495 φάτιν εἶμ' Οἰδιπόδα Λαβδακίδαίς  
 ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

O sábio vate me desmonta,  
 terrível. Aceitá-lo ou refutá-lo?  
 Aporia: dizer o quê?  
 Nas asas da esperança, não vislumbro  
 presente nem pretérito.  
 Ignoro o pomo da discórdia entre  
 o filho de Políbio e os Labdácidas.  
 Em prol dos últimos, na questão  
 da morte obscura,  
 eu nada sei – agora ou no passado –  
 que desabone a fama de Édipo.  
 vv. 482-495.

Na segunda estrofe, temos uma referência às palavras fatais de Tirésias contra Édipo<sup>321</sup>. Ele se situa face às acusações contra o rei, concluindo, em primeiro lugar, que não há provas concretas contra Édipo e que afirmem a verdade do profeta. Incomodado, ele não sabe se deve ou não acreditar no adivinho. O coro afirmou sustentar-se pelas “asas da esperança”, mas bem se sabe que desde Hesíodo (*O Trabalho e os Dias* 96/98) a esperança é designada como enganosa e ilusória. A ambigüidade do coro demonstra que, embora ele não quisesse acreditar nas palavras de Tirésias, sua esperança seria

<sup>320</sup> VEGA, *Sófocles*, 1994, *Op. Cit.*, p. 205.

<sup>321</sup> VEGA, 1994, *Op. Cit.*, p. 211.

inútil. Pois, se o coro, mesmo temeroso, admitisse a verdade das palavras do adivinho, admitiria a culpa antecipada de Édipo.

O uso dos profetas na intriga política era perfeitamente familiar ao público ateniense (...). Homens mais ou menos sensatos, mesmo que aceitassem a visão religiosa de que a vida humana estava sujeita ao controle divino, devem ter ficado repugnados pelos excessos cínicos dos profetas profissionais. Deduzir, contudo, a falsidade da profecia como um todo a partir da má fé de charlatães, era um passo adicional que poucos estavam dispostos a dar, pois a verdade da profecia divina era uma pressuposição fundamental para aquela combinação de culto ritual e literatura heróica que servia de religião para os gregos<sup>322</sup>.

A divindade é conhecedora da natureza humana e nada lhe passa despercebido, assim não cometeria erros; por outro lado, tratando-se da sabedoria humana – em comparação ao adivinho – haveria a possibilidade do engano. A divindade conhece a causa de todas as coisas e os precedentes de todos os acontecimentos, o homem é ignorante destes fatos, principalmente o que diz respeito a ele. A distinção entre o saber humano e o divino agita o íntimo do coro e fundamenta o critério para a verdade oracular: a origem divina.

Mesmo que a inteligência de Édipo tenha mostrado sua pujança, o coro desconhecia a superioridade divina em relação ao conhecimento. O saber de Édipo confrontava-se ao de Tirésias. Devido à relatividade do saber humano, não se deve questionar o saber divino. Os deuses conhecem o que há de mais obscuro e a autoridade da palavra divina contrabalaneada pelo saber de Édipo torna-se o elemento chave deste estásimo. Sófocles encerra o primeiro estásimo escolhendo as palavras, pois o coro, receoso de cometer uma injustiça e reconhecedor da qualidade de Édipo e do bem que outrora este trouxera à *pólis*, se abstém de condená-lo.

Ἄλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν  
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ γῶ  
[500] φέρεται,  
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής·  
σοφία δ' ἂν σοφίαν  
παρამείψειεν ἀνήρ·  
ἄλλ' οὐποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἰδοίμ' ὀρθὸν ἔπος,

---

<sup>322</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 36.

505 μεμφομένων ἄν καταφαίην.  
Φανερά γὰρ ἐπ’ αὐτῷ πτερόεσς’ ἦλθε κόρα  
ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη  
[510] βασάνω θ’ ἀδύπολις· τῷ ἀπ’ ἐμᾶς  
φρενὸς οὐποτ’ ὀφλήσει κακίαν.

Unidos pelo tino, Apolo e Zeus  
conhecem o afazer humano.  
Entre os mortais,  
um vate conta mais do que eu?  
É um juízo descabido.  
Pode em saber um superar o outro.  
Mas em acusador eu não me arvorou,  
enquanto tudo for mera suspeita.  
Outrora a virgem  
de-asas, a Esfinge, lançou-se  
abertamente contra ele;  
e ele foi sábio – todos vimos –  
e a pólis o aprovou: era benquisto.  
Jamais empenharei  
meu coração em condená-lo.  
vv. 496-512.

O que podemos pensar do primeiro estásimo e qual a importância do mesmo para a questão que nos propomos a analisar, ou seja: a falta trágica na peça? Em primeiro lugar, existe uma profunda reflexão em torno das palavras de Tirésias e da identidade do assassino. Em segundo, o coro, indiretamente, frisa a inutilidade em tentar fugir do oráculo. Para Dodds, “os gregos acreditavam no seu oráculo, não por serem tolos supersticiosos, mas porque não podiam viver sem acreditar<sup>323</sup>”. Em terceiro porque a questão oracular é taxativamente posta à prova, e o coro tem receio em duvidar deles, talvez por medo de incorrer em impiedade contra os deuses.

O coro procura, sem conseguir encontrar, um motivo que tornasse a acusação contra Édipo plausível. (...) O coro não pode encontrar nenhum motivo para sustentar a acusação, sua autoridade deve apoiar-se unicamente na credibilidade de Tirésias como profeta. Está disposto a acreditar que Zeus e Apolo conhecem a verdade (498-500), mas Tirésias, ainda que profeta, é somente um homem, e entre sua palavra e a de outro homem não pode haver “um julgamento verdadeiro” (501)<sup>324</sup>.

Poderíamos configurar a tentativa de invalidar os oráculos como uma ação que conduz ao *erro*, de forma que a *falta trágica* se associaria à questão oracular. Levando

<sup>323</sup> DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*, 2002, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>324</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 75.

em conta as considerações do coro, lembraremos que temos uma tentativa ilusória de driblar o oráculo, seja por parte de Édipo ou por seus pais verdadeiros. O coro oferece-nos a oportunidade de antever a catástrofe e o fato de que o aparecimento da verdade dependeria de uma questão de tempo. O coro está resolvido a ignorar as palavras de Tirésias até que se prove o contrário. Embora reconheça a possibilidade do erro humano na previsão do adivinho, o coro reconhece que os deuses, por sua vez, não se enganam.

#### 4.6. Vale a pena crer nos oráculos? *Injustiça, cegueira e impiedade*

Os primeiros versos apresentam uma importante cena de enfrentamento. Creonte quer esclarecer os “rumores” e as acusações de Édipo contra ele. Este ambiente povoado por boatos o incomoda e ele pretende ouvir do próprio rei o que se passa; porém, antes, questiona se o coro sabe a respeito do ocorrido. Este não se posiciona, nos parece temeroso e apenas afirma não prestar atenção na ação daqueles que detêm o poder.

Não podemos desconsiderar que Édipo encontrava-se tomado pela ira. E este juízo apressado sobre as circunstâncias que se apresentavam a ele, fruto de um desconhecimento de aspectos relevantes para um exame completo e pormenorizado da situação, leva-o a cometer uma injustiça contra Creonte, acusando-o de traição. Por outro lado, se Édipo não encontra outro para acusar, ele se torna o principal suspeito, uma vez que fora acusado por Tirésias.

ΚΡΕΩΝ} Εἰ τοι νομίζεις κτήμα τὴν ἀυθαδίαν  
[550] εἶναί τι τοῦ νοῦ χωρίς, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Εἰ τοι νομίζεις ἄνδρα συγγενῆ κακῶς  
δρῶν οὐχ ὑφέξειν τὴν δίκην, οὐκ εὖ φρονεῖς.

Creonte: Se crês que a audácia destituída de razão é um bem, incorres em equívoco.

Édipo: Se crês que, agindo mal contra um parente, Dike não puna, incorres em equívoco<sup>325</sup>.

---

<sup>325</sup>AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, pp.256-8. O homem dotado de *phronêsis* é o homem consciente da sua qualidade de mortal, limitado em seus desejos, sem ambicionar disputar com os deuses e não incorrendo

Para Creonte, a arrogância sem o raciocínio reto é uma insensatez, uma imprudência. Ele assinala a possibilidade de Édipo não estar compreendendo bem o que se passa<sup>326</sup>. Afirma que Édipo realizou um julgamento audacioso e destituído de razão se fundamentou suas conclusões a partir de rumores. Acusa-o de não raciocinar, de não examinar bem em seus pormenores as circunstâncias que se apresentam, por isso estaria comprometendo a legalidade das próprias conclusões, sendo injusto.

Édipo responde à altura e, provavelmente, incorre em seu primeiro grande equívoco. Ironicamente, ele usou palavras que voltar-se-iam contra ele ao afirmar que a justiça puniria aquele que agisse contra parentes. A discussão se prolonga pelos versos seguintes. Édipo tem motivos para desconfiar de Creonte. O crime não foi investigado e ele não vivia em Tebas naquela época. Ainda assim, Creonte também encontra motivos para desconfiar de Édipo agora que ele sabe que o profeta o incriminou.

Creonte convida Édipo a raciocinar. Incita-o a voltar a Delfos e buscar por uma prova eficiente contra ele. Salienta o quanto é grave um erro de julgamento tomando o certo pelo errado e o errado pelo certo. Entre outras palavras, poderíamos crer que na fala de Creonte se assinala um ponto chave para identificarmos a *hamartía* enquanto erro por desconhecimento, julgamento e interpretação.

{ΚΡΕΩΝ} γνώμη δ' ἀδήλω μὴ με χωρὶς αἰτιῶ.  
Οὐ γὰρ δίκαιον οὔτε τοὺς κακοὺς μάτην  
[610] χρηστοὺς νομίζειν οὔτε τοὺς χρηστοὺς κακοὺς.

Creonte: A conjectura ofusca o julgamento.  
Se é grave de antemão tomar o mau  
por bom, do mesmo modo o inverso é grave.

O homem injusto não possui o que é característico de um homem prudente, não é capaz de discernir bem para avaliar a diferença entre o bem o mal e Creonte acusa Édipo neste sentido. O homem prudente caracteriza-se pelo bom discernimento, é capaz

---

em *impiedade*. O termo *phronêsis* é muito usual nas tragédias, sendo amiúde empregado no sentido intelectual do saber e da deliberação que pode ser boa ou má em situações particulares.

<sup>326</sup> Cf., *Édipo Rei*, v. 583.



de tomar a decisão certa para o momento<sup>327</sup>, e Édipo acredita em sua capacidade. Mas somente o tempo poderia revelar seu equívoco<sup>328</sup>. Édipo precipita-se em suas conclusões e o Coro percebe o deslize, sempre atento a qualquer detalhe. Nos versos 616 à 617 o coro responde a proclamação de Creonte, elogiando-lhe sua sensatez e censurando a atitude precipitada de Édipo:

ΧΟΡΟΣ} Καλῶς ἔλεξεν εὐλαβουμένῳ πεσεῖν,  
ἄναξ· φρονεῖν γὰρ οἱ ταχεῖς οὐκ ἀσφαλεῖς.

Coro: Sensato, não escorregou na fala;  
pensar às pressas, rei, nos leva à queda.  
v. 616-617.

O coro sublinha as virtudes de um bom julgamento opostas às decisões rápidas<sup>329</sup>. Temos discursos antagônicos entre Édipo e Creonte, “o coro instruído pela experiência sabe que as verdades humanas são difíceis, não somente para nós, mas em si mesmas”<sup>330</sup>. O coro pede-lhes sensatez, precaução, cautela. A passagem é importante porque podemos identificar na arrogância, precipitação e presunção de Édipo as primeiras evidências de uma possível falta trágica<sup>331</sup>.

Para Alberto A. Munõz, “a ira é resultado de um raciocínio apressado”<sup>332</sup>. E este juízo apressado sobre as circunstâncias que se apresentavam a ele, fruto de um desconhecimento de aspectos relevantes para um exame completo e pormenorizado da situação, leva Édipo a cometer uma falta trágica? Este pensar às pressas, este raciocínio rápido, sem a devida reflexão, seria uma forma de *hamartía*? Que tipo de sabedoria é a fundamentada em deduções precipitadas? É a ira<sup>333</sup> a responsável por tornar Édipo incapaz de analisar a situação com clareza, deixando-o cego e inapto para agir? A ira

---

<sup>327</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 174.

<sup>328</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 370.

<sup>329</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 452.

<sup>330</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>331</sup> GREENE, William Chase. *Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1948, p. 160.

<sup>332</sup> MUNÕZ, 2002, *Op. Cit.*, pp. 215-216.

<sup>333</sup> *Édipo Rei*, cf., vv. 335-340, 344-345, 354, 405, 524, 699, 805-807, 1025, 1080, 1317. Estes versos referem-se à ocorrência das palavras cólera e ira na tradução de Trajano Vieira.

contra Creonte e Tirésias seria então uma (ou a) falta trágica de Édipo na peça? Se esta hipótese fosse levada a sério, seria preciso então comentar com cuidado os episódios em que esta ira se manifesta e relacioná-los com o conjunto da trama. Édipo acredita no contrário. Crê que, se agir rapidamente, evitará a conspiração:

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὅταν ταχύς τις ούπιβουλεύων λάθρα  
χωρῆ, ταχύν δεῖ κάμῃ βουλεύειν πάλιν.  
[620] Εἰ δ' ἠσυχάζων προσμενῶ, τὰ τοῦδε μὲν  
πεπραγμέν' ἔσται, τὰ μὰ δ' ἠμαρτημένα<sup>334</sup>.

Édipo: Quando ágil um conspirador serpeia,  
devemos decidir com rapidez.  
Se me acomodo à calma, os planos  
dele dão fruto e os meus tão-só me frustram.  
v. 618-621.

A agilidade apresenta-se como uma faca-de-dois-gumes. A agilidade versus a agilidade – eis como Édipo compreende o que se passa. Se ele se acomodar, o inimigo o vencerá. A ocorrência do participio *hemartemena* nos leva a questionar se o erro de Édipo se concentrava neste comportamento apressado que guiava seus passos desde a fuga de Corinto. Édipo justifica a necessidade de suprimir imediatamente uma conspiração, por isso não deve manter-se passivo. O participio *ἠμαρτημένα* na fala de Édipo é, ironicamente, usado no sentido de sucesso, ou seja, ele quer evitar o fracasso. Se alguns acreditam que a inércia e a espera são sinônimas de fracasso, Édipo vê na velocidade da decisão a condição para o sucesso.

Dans *Oedipe Roi*, quand le héros veut justifier la nécessité de réprimer immédiatement le complot qu'il croit avoir découvert et déclare: "Si je reste là sans agir, son affaire est réussie et la mienne manquée", il donne en effet à *hamartánein*, qu'il oppose à *práttein* (employé ici au sens de "réussir"), le sens d'échouer. L'analyse des causes de l'échec politique que supposent ces paroles mérite qu'on s'y arrête. Car visiblement Oedipe se range au nombre de ceux qui pensent que l' "inaction" et l' "attente" entraînent l'échec et qui voient dans la rapidité de décision la condition du succès. Il s'oppose par là à Créon comme au chœur, qui mettent également l'accent sur les vertus d'un jugement sûr et les dangers de la rapidité<sup>335</sup>.

<sup>334</sup> Participio perfeito, nominativo-acusativo, plural, neutro, médio-passiva do verbo *hamartano*. O verbo *hamartemena* se aproxima do sentido de sentir-se frustrado, ou seja, não acertar nas intenções, caso uma atitude rápida não seja tomada.

<sup>335</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 452-3.

Quando ele justifica a necessidade de conter um complô, ele declara que uma decisão rápida, ao contrário da passividade, é a garantia para se evitar o erro e a frustração. Apenas a agilidade seria compatível com a agilidade. Édipo acredita que lança mão de um momento oportuno, de uma ocasião favorável para tomar uma decisão importante. O confronto entre Creonte e Édipo nos aponta a possibilidade de equívoco, de imprudência, erro de interpretação, cálculo e ignorância. Édipo tinha medo do que Creonte pensaria a respeito dele, caso ele não tomasse uma atitude. A sua imagem e o que esta representava aos tebanos estaria comprometida.

Em uma sociedade de confronto na qual, para ser reconhecido, é preciso vencer os rivais em uma competição incessante pela glória, cada um encontra-se colocado sob o olhar de outro, cada um existe por este olhar. Somos o que os outros vêem em nós. A identidade de um indivíduo coincide com sua avaliação social: da derisão ao louvor, do desprezo à admiração<sup>336</sup>.

Nenhum deles deseja ver-se diminuído sob o olhar do outro ou mesmo dos presentes, o coro. Cada qual, orgulhoso de si e de suas qualidades deseja subjugar o adversário não apenas no confronto verbal mas na própria condição de poder. Édipo clama pela *pólis* conclamando-a como sua e Creonte refuta-o lembrando-o que Tebas também lhe pertencia, talvez, ironicamente, remetendo-se ao fato de que ele era cidadão legítimo e Édipo, até onde ambos conheciam, um estrangeiro.

A discussão encontra-se em seu ápice quando o coro anuncia o aparecimento de Jocasta. Ela os censura, pois não é aconselhável perder tempo com discussões enquanto a *pólis* definha. Posta a par do que ocorria, Jocasta tenta mostrar para Édipo a dignidade e a credibilidade de Creonte, mas ele teme que, caso ceda, ele esteja se autocondenando.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἦκιστα· θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι.

Édipo: Não quero teu exílio, mas tua morte.  
v. 623.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Εὖ νυν ἐπίστω, ταῦθ' ὅταν ζητήης, ἐμοὶ  
ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγεῖν ἐκ τῆσδε γῆς.

---

<sup>336</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo : Edusp, 2001, pp. 184-85.

Édipo: Pois sabes que com tal pedido estás  
pedindo a minha morte ou meu exílio?  
vv. 658-659.

Aceitar as sugestões do coro é assinar a própria sentença. Ele quer que o coro fique ciente que esta alternativa prevê a morte ou exílio contra si mesmo. É admitir-se culpado sem apresentar as provas cabíveis. Mas, se ele realmente tivesse levado adiante sua decisão de punir Creonte, cometeria um erro. Principalmente porque ele afirma que desejava a morte e não o exílio do cunhado<sup>337</sup>.

Recordaremos que no édito a alternativa do exílio evidencia-se. Na verdade, a morte de Creonte se justificava devido a uma conspiração contra Laio e contra o governo atual, enquanto ele, Édipo, não se enquadraria na condição de conspirador, já que não conhecia o antigo rei e não teria, por isso, nenhuma querela contra este. Seu valor como o decifrador de enigmas, rei e salvador da cidade estava em cheque pelas palavras de Tirésias. Ele precisava resgatá-la.

Se o valor de um homem permanece ligado à sua reputação, toda ofensa pública à sua dignidade, todo ato ou palavra que atinjam seu prestígio, serão sentidos pela vítima, enquanto não tiverem sido abertamente reparados, como uma forma de rebaixar ou de destruir seu próprio ser, sua virtude íntima, e consumir sua decadência. Desonrado, aquele que não conseguiu fazer com que aquele que o ofendeu pague por seu ultraje renuncia, perdendo a face, à sua *timé*, a seu renome, a seu lugar, a seus privilégios<sup>338</sup>.

Édipo sentia-se, evidentemente, injustiçado. Enfim, ele renuncia à sua decisão inicial de condenar Creonte. Jocasta deseja se inteirar do assunto, desde a sua origem, para tentar entender o que se passava. O coro intervém com palavras no mínimo curiosas e fala de um equívoco, uma idéia mal compreendida, de uma atitude injusta proveniente deste provável erro de interpretação.

ΧΟΡΟΣ: Δόκησις ἀγνώως λόγων ἦλθε, δάπτει δὲ καὶ τὸ  
μὴ ἴδικον.

---

<sup>337</sup> *Édipo Rei*, Cf., v. 623. “Não quero teu exílio, mas tua morte.” Ironicamente, tal qual Hémon em *Antígona*, Édipo está prestes a agir e não o faz, pois foi convencido por Jocasta. Em contrapartida, sabemos que ao não fazê-lo ele é salvo de cometer um erro muito grave: punir um inocente.

<sup>338</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 185.

Coro: O equívoco da suspeição surgiu  
das palavras. Também o injusto morde.  
vv. 681-82

Um dos sentidos para *hamartía* é: erro de interpretação. Assim, o mal entendido e a injustiça perpassam pela voz do coro. Mas não é um equívoco unilateral, segundo o coro tratava-se de um engano partilhado. Creonte e Édipo ignoram a verdadeira situação. As palavras do coro se explicam pela violência das acusações injustas contra Creonte em virtude das acusações proferidas contra Édipo por Tirésias. O coro não deseja entrar em detalhes e nem revela o motivo da discussão. Deseja manter o assunto enterrado, mas sem sucesso. Jocasta insiste em saber por que Édipo foi tomado pela cólera assumindo uma postura irreconhecível. Ele relata a conversa com Tirésias e afirma acreditar no complô de Creonte contra seu governo. Ele fala das palavras do adivinho e da profecia maldita. Jocasta se contrapõe a estas palavras expondo sua tese.

{ΙΟΚΑΣΤΗ} Σύ νυν ἀφεις σεαυτὸν ὧν λέγεις πέρι  
ἐμοῦ ἴακουσον καὶ μάθ' οὐνεκ' ἐστὶ σοὶ  
βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης·  
[710] φανῶ δέ σοι σημεῖα τῶνδε σύντομα·  
χρησμός γὰρ ἦλθε Λαῖῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ  
Φοῖβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,  
ὡς αὐτὸν ἦξι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν  
ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κακείνου πάρα.  
715 Καὶ τὸν μέν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ  
λησταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς·  
παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι  
τρεις, καὶ νιν ἄρθρα κείνος ἐνζεύξας ποδοῖν.  
ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν εἰς ἄβατον ὄρος  
[720] Κάνταυθ' Ἀπόλλων οὔτ' ἐκείνον ἦνυσεν  
φονέα γενέσθαι πατρὸς, οὔτε Λαῖον,  
τὸ δεινὸν οὐφοβεῖτο, πρὸς παιδὸς θανεῖν.  
Τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν,  
ὧν ἐντρέπου σὺ μηδέν· ὧν γὰρ ἂν θεὸς  
725 χρεῖαν ἐρευνᾷ, ῥαδίως αὐτὸς φανεῖ.

Jocasta: Não deixeis que esse assunto o aborreça.  
A arte da profecia – deves sabê-lo –  
não interfere nas questões humanas.  
Sucintamente posso demonstrá-lo:  
outrora Laio recebeu um oráculo  
- senão do próprio Apolo, de seus próceres -,  
segundo o qual a Moira lhe traria  
a morte pelas mãos de um filho nosso.  
Mas forasteiros – dizem – o mataram,  
Ladrões na tripla interseção de estradas.  
Quanto ao menino, em seu terceiro dia,

Laio amarrou-lhe os pés pelos artelhos,  
mandou alguém lançá-lo a um monte virgem.  
Assim frustrou-se Apolo: nem o filho  
assassinou o pai, nem padeceu  
o rei – temor maior! – nas mãos do filho,  
tal qual fixara o vozerio profético.  
Não te ocupes do nada. Quando um deus  
Tem um desígnio, ele o evidencia.  
vv. 707-725

Para libertar Édipo daquela angústia ela contou a ele sobre um antigo oráculo. Na verdade ela não comentou a respeito da discussão entre o marido e o irmão. Ela sugeriu que ele não se preocupasse com os oráculos porque, comprovadamente, eles não eram verídicos. E ela poderia atestar sua afirmação. Por isso, Jocasta resgatou o tema do assassinato e descreveu elementos até então desconhecidos por Édipo. Um oráculo nefasto havia predito que Laio morreria pelas mãos do filho.

Jocasta ciente de que o tormento de Édipo era fruto das palavras proféticas de Tirésias, tenta tranquilizá-lo resgatando uma velha história, proclamando que as profecias são sem valor e que não há motivos para se preocupar com elas. Ela conta-lhe de um vaticínio feito a Laio – que seria morto pelo próprio filho –, mas forasteiros o haviam eliminado. Além disso, o menino morrera ainda nos primeiros dias de vida<sup>339</sup>. O oráculo fracassara em duplo erro<sup>340</sup>.

Mas Jocasta descreveu o local do assassinato, despertando em Édipo uma suspeita fatal contra si mesmo. A expressão “*triplaís hamaxitoís*” (v. 731) sugere a Édipo um indício forte de que foi ele o assassino de Laio<sup>341</sup>. Ela parece afirmar que, se Apolo determinou um acontecimento, ele o faria ser percebido mais cedo ou mais tarde.

Esta é uma declaração extraordinária. O oráculo falso não veio de Apolo, mas de seus “sacerdotes”. Quem eram eles? Desta vez, não Tirésias, ou Jocasta teria dito seu nome – o caso contra a falibilidade do profeta estaria claro e seria suficiente. Ela deve estar se referindo aos “sacerdotes” de Apolo em Delfos, os sacerdotes ou sacerdotisas responsáveis pela entrega da profecia. Os sacerdotes deram voz à profecia, mas Apolo não a concretizou; não era sua profecia. (...)

<sup>339</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 449.

<sup>340</sup> GREGORY, Justina. “The Encounter at the Crossroads in Sophocle’s *Oedipus Tyrannus*.” *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 115, 1995 (1995), pp. 141-146, p. 141.

<sup>341</sup> MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber*. Porto Alegre : Ed. UNB, 2000, p. 187.

Evita acusar Apolo mas desfere um golpe mortal contra a profecia apolínea, que há tempos imemoráveis era transmitida por intermédio de seus sacerdotes em Delfos<sup>342</sup>.

Ela oculta de propósito ou por esquecimento – bem o diremos pela intenção do próprio poeta – o incesto, mesmo que ainda não tivesse como saber que casara – e tivera filhos – com o próprio filho. No restante da conversa, ele descobre que as feições de Laio são parecidas com as suas, porém tomadas pelo envelhecimento<sup>343</sup>. Ironicamente, ela não atingiu os seus objetivos. Tornou ainda pior a situação, transtornando Édipo. Após o relato de Jocasta sobre o assassinato de Laio, Édipo angustia-se, pois percebe as possibilidades de ele ser o assassino. Entre outras palavras, as intenções de Jocasta, que eram trazer conforto aos tormentos de Édipo, frustram-se. Identificamos aqui uma cena de reconhecimento parcial oriunda de um despertar da memória. Esta cena ocorreu porque um estímulo sensível produziu lembranças capazes de revelar sentimentos profundos e inquietantes.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἑμαυτὸν εἰς ἀράς  
745 δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.

Édipo: Contra mim mesmo – creio – a maldição  
acabo de lançar, sem o saber.  
vv. 744-45

Édipo assume que, talvez, ele tenha lançado sobre si mesmo as imprecções, sem o saber. Ele desconfia da veracidade das palavras de Tirésias. Relances de memória, até então esquecidos, reaparecem. Desta maneira, ele haveria de fazer cumprir o édito sobre si mesmo. Ele só não desconfiava do tamanho de sua desgraça. Aos poucos as peças do quebra-cabeça começam a se organizar, alterando os sentimentos de Édipo da confiança para o desespero.

Apenas um detalhe poderia salvá-lo. O sobrevivente à chacina que relatara o ocorrido ser encontrado e confirmar que muitas mãos mataram Laio e sua comitiva.

---

<sup>342</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 152.

<sup>343</sup> VELLACOTT, 1964, p. 140. *Édipo Rei*, Cf. vv. 706-742.

Ora, existem duas versões para a morte de Laio. Na primeira, contada pela maioria, são muitos os assassinos e um sobrevivente. Não sabemos quantos seguiam no séquito de Laio, talvez cinco, e desconhecemos quantos eram os assassinos. Na segunda versão, na divulgada por Édipo, existe apenas um assassino e nenhum sobrevivente, pelo menos nenhum de que ele se lembre.

Tal evidência nos oferece um caminho a respeito do perfil de Édipo. Caso ele não tenha percebido que um dos seguidores de Laio havia conseguido escapar, ele demonstra parte de sua cegueira. Apesar de suspeitar contra si mesmo, não faz parte de suas lembranças que uma das vítimas houvesse escapado. Em dado momento, quando Jocasta refere-se ao pastor, disse que o mesmo, quando retornou a Tebas, encontrou Édipo como rei e pediu para se ausentar. Motivada pelos favores que devia ao pastor, e ela não os revela naquele momento, Jocasta permitiu.

{ΙΟΚΑΣΤΗ} Οὐ δῆτ'· ἀφ' οὗ γὰρ κείθεν ἦλθε καὶ κράτη  
σέ τ' εἶδ' ἔχοντα Λαίϊόν τ' ὀλωλότα,  
[760] ἐξικέτευσε τῆς ἐμῆς χειρὸς θιγῶν  
ἀγρούς σφεπέμψαι κἀπὶ ποιμνίων νομάς,  
ὡς πλεῖστον εἶη τοῦδ' ἄποπτος ἄστεως.  
Κἄπεμψ' ἐγὼ νιν· ἄξιος γὰρ οἶ' ἀνὴρ  
δοῦλος φέρειν ἦν τῆσδε καὶ μείζω χάριν.

Jocasta: O homem, ao retornar a Tebas, quando viu que reinavas em lugar do morto, tocando as minhas mãos, veio rogar-me: deixasse-o ir ao passo atrás do gado. Bem longe dos demais, queria estar. Embora escravo, não lhe negaria graça até maior. Dei meu sim. Partiu.  
vv. 758-764.

O episódio nos oferece uma incoerência de ordem cronológica. Quando a única testemunha do assassinato retorna à Tebas, Édipo já se encontra no trono. Permitir a ausência do pastor, ocultando-a de Édipo, o novo rei, merece um pouco de atenção. Percebendo que Édipo era rei no lugar de Laio, numa cena de reconhecimento externa à peça, o pastor pede para se afastar da cidade, talvez temendo pela própria segurança.



Em uma investigação, quando tudo parece nebuloso, deve-se voltar ao começo para se elucidar todas as dúvidas. E é justamente o que Édipo faz. Ele deseja encontrar o servo sobrevivente ao massacre: pois para ele este é o princípio de tudo. No entanto, ainda que o servo seja o portador dos elementos que faltavam para a montagem do quebra-cabeça que o atormenta, o princípio está no nascimento de Édipo e é preciso regressar a este episódio para que tudo venha à tona e finalmente a verdade se apresente pura e simples diante dos olhos de todos.

O oráculo, a testemunha, Creonte, Jocasta, o Coro - se levarmos em consideração as suas informações -, todas as fontes, isto é, que são independentes de Édipo, apresentam um detalhe fundamental: a multiplicidade dos assassinos, porque os testemunhos de Creonte e do sobrevivente são corroboradas pelas palavras do próprio Apolo<sup>344</sup>. Voltando a uma questão crucial no evento da encruzilhada que não é encenado, mas rememorado, todos morreram, menos um, por coincidência, o servo incumbido de matar o filho pequeno de Laio e Jocasta. O sobrevivente à chacina não explicou bem os motivos e nem relatou a verdade em sua totalidade. Ele omitiu parte do ocorrido, disse que muitas mãos mataram Laio e o séqüito que o seguia. Por que ele mentiu? Teria mentido por medo, vergonha, erro de interpretação com relação ao ocorrido? Poderíamos afirmar que ele exagerou por medo ou por vergonha da própria conduta no momento do conflito, porém o episódio não está claro no contexto da peça<sup>345</sup>. Desde o princípio, se eles quisessem saber a verdade ou descobrir o assassino, não teria sido tarefa difícil. Seria Édipo múltiplo? Neste sentido, poderíamos pontuar

---

<sup>344</sup> GOODHART, Sandor. "Oedipus and Laius' many murderers". *Diacritics*, vol. 8, no. 1, Special Issue on the Work of Rene Girard, (Spring, 1978), p. 59.

<sup>345</sup> Porém, se ele tivesse contado a verdade, Sófocles não teria construído sua trama da forma como o fez. Ainda com relação ao enigmático verso que diz: "*muitas mãos o mataram*" Creonte remete ao oráculo no verso 107 e Édipo responde no verso 108 utilizando o singular. O coro também usa o plural no verso 292: "dizem que uns andarilhos o mataram" e no verso 277. Édipo responde no singular no verso 293. No entanto, ele usa o plural no verso 308: "matar os homens." Édipo usa o singular nos versos 124, 139, 225, 230, 236. Porém, em 246-7 usa o singular e o plural simultaneamente. Enfim, no verso 715, Jocasta usa o singular.

que Édipo não era uno, mas que ele encarnaria o Édipo rejeitado, o exilado, o fujão, o irascível.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Δέδοικ' ἑμαυτόν, ὦ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν  
εἰρημέν' ἦ μοι, δι' ἅ νιν εἰσιδεῖν θέλω.

Édipo: O meu temor, mulher, é ter falado  
em demasia. Por isso eu quero vê-lo.  
vv. 767-768

Édipo praticamente se reconhece como o responsável pela morte de Laio e culpado pelas desgraças sofridas pela *pólis*. Apesar de reconhecer que falara demais, ele não era capaz de prever resultados tão negativos, e muito menos poderia conhecer a verdadeira identidade dos pais, pois acreditava ser filho de Mérope e Pólipo. Mas, se Édipo era um exilado, e digo-o exilado por duas vezes, em primeiro lugar na infância e depois através de um auto-exílio, o que motivou a fuga de Édipo?

Segundo o mito, durante uma festa, um bêbado o chamou de bastardo. Contrariado, questionou os pais sobre a possibilidade de não ser filho legítimo. Estes o tranqüilizaram, porém, ele não se convenceu totalmente e foi a Delfos buscar a verdade sobre sua origem. Lá, não encontrou a resposta que procurava, mas que mataria o próprio pai e casaria com a mãe dando origem a uma prole amaldiçoada. Assustado e temendo a realização do vaticínio, ele foge. Ele desejava evitar a realização do oráculo. Depois, ele relata os eventos na encruzilhada e a maneira como ele assassinou um velho e seu séquito. O medo e a tensão tomam conta da cena. Édipo está extremamente preocupado e teme ser realmente o assassino apontado por Tirésias.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Κοῦ μὴ στερηθῆς γ' ἐς τοσοῦτον ἐλπίδων  
ἔμοῦ βεβῶτος· τῷ γὰρ ἄν καὶ μείζονι  
λέξαιμ' ἄν ἦ σοὶ διὰ τύχης τοιαῦδ' ἰών;  
Ἔμοι πατήρ μὲν Πόλυβος ἦν Κορίνθιος,  
775 μήτηρ δὲ Μερόπη Δωρὶς. Ἠγόμην δ' ἀνήρ  
ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρὶν μοι τύχη  
τοιαῦδ' ἐπέστη, θαυμάσαι μὲν ἄξια,  
σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἄξια.  
Ἄνῆρ γὰρ ἐν δειπνοῖς μ' ὑπερπλησθεὶς μέθη  
[780] καλεῖ παρ' οἴνῳ πλαστός ὡς εἶην πατρί.  
Κάγῳ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὔσαν ἡμέραν  
μόλις κατέσχον, θάτερά δ' ἰὼν πέλας

μητρός πατρός τ' ἤλεγχον· οἱ δὲ δυσφόρως  
τοῦνειδος ἦγον τῷ μεθέντι τὸν λόγον.  
785 Κὰ γὼ τὰ μὲν κείνοιον ἕτερόπομην, ὅμως δ'  
ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ'· ὑφείρπε γὰρ πολὺ.  
Λάθρα δὲ μητρός καὶ πατρός πορεύομαι  
Πυθώδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἰκόμην  
ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἀθλίῳ  
[790] καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προῦφάνη λέγων,  
ὡς μητρὶ μὲν χρεῖη με μιχθῆναι, γένος δ'  
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄραν,  
φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός.

Κὰ γὼ ἴπακούσας ταῦτα τὴν Κορινθίαν  
795 ἄστροις τὸ λοιπὸν ἐκμετρούμενος χθόνα  
ἔφευγον, ἔνθα μήποτ' ὀψοίμην κακῶν  
χρησμῶν ὄνειδη τῶν ἐμῶν τελούμενα.  
Στείχων δ' ἴκνοῦμαι τούσδε τοὺς χώρους ἐν οἷς  
σὺ τὸν τύραννον τοῦτον ὄλλυσθαι λέγεις.  
[800] Καὶ σοι, γύναι, τάληθές ἐξερω. Τριπλῆς  
ὅτ' ἦ κελεύθου τῆσδ' ὄδοιπορῶν πέλας,  
ἐνταῦθά μοι κῆρύξ τε κἀπὶ πωλικῆς  
ἀνήρ ἀπήνης ἐμβεβώς, οἶον σὺ φῆς,  
ξυνηντίαζον· κὰξ ὁδοῦ μ' ὁ θ' ἠγεμῶν  
805 αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἠλαυνέτην.  
Κὰ γὼ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,  
παίω δι' ὄργης· καὶ μ' ὁ πρέσβυς ὡς ὄρα  
ὄχον παραστείχοντα, τηρήσας μέσον  
κάρρα διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.

[810] Οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως  
σκήπτρῳ τυπεῖς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὑπτιος  
μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·  
κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. Εἰ δὲ τῷ ξένῳ  
τούτῳ προσήκει Λαῖῳ τι συγγενές,  
815 τίς τοῦδέ γ' ἀνδρὸς νῦν ἔτ' ἀθλιώτερος;  
τίς ἐχθορδαίμων μᾶλλον ἂν γένοιτ' ἀνήρ;  
ᾧ μὴ ξένων ἔξεστι μῆδ' ἀστῶν τινα  
δόμοις δέχεσθαι, μῆδὲ προσφωνεῖν τινα,  
ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων. Καὶ τάδ' οὔτις ἄλλος ἦν  
[820] ἢ ἴγῳ ἴπ' ἐμαυτῷ τάσδ' ἄρα ὁ προσιθείς.  
Λέχη δὲ τοῦ θανόντος ἐν χεροῖν ἐμαῖν  
χραίνω, δι' ὧν περ ὠλετ'. Ἄρ' ἔφυν κακός;  
ἄρ' οὐχὶ πᾶς ἀναγνος; εἴ με χρὴ φυγεῖν,  
καὶ μοι φυγόντι μῆστι τοὺς ἐμοὺς ἰδεῖν  
825 μῆτ' ἐμβατεῦσαι πατρίδος, ἢ γάμοις με δεῖ  
μητρός ζυγῆναι καὶ πατέρα κατακτανεῖν,  
Πόλυβον, ὃς ἐξέθρεψε κἀξέφυσέ με.  
Ἄρ' οὐκ ἀπ' ὧμοῦ ταῦτα δαίμονός τις ἂν  
κρίνων ἐπ' ἀνδρὶ τῷδ' ἂν ὀρθοίη λόγον;  
[830] Μὴ δῆτα, μὴ δῆτ', ὧ θεῶν ἀγνὸν σέβας,  
ἴδοιμι ταύτην ἡμέραν, ἀλλ' ἐκ βροτῶν  
βαίην ἄφαντος πρόσθεν ἢ τοιάνδ' ἰδεῖν  
κηλιδ' ἐμαυτῷ συμφορᾶς ἀφιγμένην.

Édipo: Nada te ocultarei, chegando ao ápice da expectativa. Ao deparar-me com

o azar da sorte, quem melhor me escuta?  
Políbio, meu pai, era de Corinto;  
minha mãe, Mérope, era dória. Máximo  
na pólis – viam-me assim -, até que o Acaso  
impôs-me um caso digno de estupor,  
mas, para mim, indigno de desvelo.  
Um homem ébrio, já muito alto, num  
festim, chamou-me filho putativo.  
Muito abalado, a duras penas, eu  
me contive esse dia. Alvoreceu.  
Interoguei meus pais. Sentindo o ultraje,  
reagiram contra quem o pronunciara.  
Deixaram-me feliz, mas logo aquilo  
voltou-me a atormentar, e sempre mais.  
Fui em sigilo a Delfos, de onde – flâmeo –  
Foibos, sem dar-me o prêmio da resposta,  
me despediu, mas, num lampejo, disse-me  
o que previa: miséria, dor, desastre.  
Faria sexo com minha própria mãe,  
gerando prole horrível de se ver;  
seria o algoz do meu próprio progenitor.  
Ouvi, fugi da pátria; mensurava  
Pelo estelário o quanto ela distava.  
Queria achar um canto onde não visse  
cumprir-se a infâmia desse mau oráculo.

Em meu perambular<sup>346</sup>, cheguei ao ponto  
em que morreu, segundo afirmas, Laio.  
Serei veraz, mulher: quando eu estava  
perto de onde os caminhos se trifurcam,  
cruzei com um arauto; sobre o coche,  
sentado, um homem qual o já citado.  
Vindo de encontro a mim, o auriga e o velho  
me empurraram: devia dar passagem.<sup>347</sup>  
Colérico, esmurrei meu agressor  
- o auriga -, e o velho, vendo-me ladear  
o carro, à espreita, com chicotes duplos,  
feriu-me bem no meio da cabeça.<sup>348</sup>  
Pagou preço maior: no mesmo instante,  
recebe um golpe do meu cetro. Rola  
do carro, ao chão, decúbito dorsal.  
Executei o grupo. E se o estrangeiro  
tiver com Laio laços consangüíneos?

Alguém será mais infeliz do que eu,  
A quem os Sempiternos mais execram?  
Proibido ao cidadão e ao forasteiro  
falar comigo ou receber-me em casa.  
É clara a ordem: devem me expulsar!  
Contra mim mesmo impus a maldição.  
Manchei o tálamo do morto com  
as mãos que o assassinaram. Vil, nasci?  
Sou todo-nódoa? O exílio se me impôs

---

<sup>346</sup> Édipo estaria cansado? Ocupando-nos da linguagem náutica sempre presente na peça, veríamos a possibilidade de Édipo procurar um porto seguro?

<sup>347</sup> Édipo, de pés cansados, sem rumo e exilado é praticamente atirado para fora da estrada, como qualquer um. Seria aceitável, sendo ele quem é, permitir tamanho insulto?

<sup>348</sup> Existiria alguma pista neste verso, o fato de Laio ter ferido Édipo na cabeça é relevante? Ele estava cego de raiva? Laio não tentava apenas se defender, já que Édipo agredira seu servo?

e, me exilando, os meus não mais rever,  
não mais pisar Corinto, sob o risco  
de unir-me a minha mãe, matar meu pai,  
de quem nasci, com quem aprendi.<sup>349</sup>  
Erra quem julgue que um demônio cru  
sobre o meu ombro faz pesar o azar?  
Não, magnitude imácula dos numes,  
que eu não veja esse dia! Alheio ao mundo  
prefiro estar, alguém já não-visível,  
antes que sobre mim caia essa mácula.<sup>350</sup>  
vv. 731-833

Uma das coisas mais perturbadoras sobre a jornada mental, física e emocional de Édipo era que ele não tinha certeza de quando e nem onde ela ia terminar até encontrar-se com a Esfinge. Édipo inicia sua fala afirmando que não ocultará nada de Jocasta, que falará toda a verdade. Uma vez que toda a peça se pauta em meias verdades, Édipo isenta-se de cometer um erro ao falar abertamente sobre os acontecimentos que remetem ao seu passado.

Mas por que Édipo relata sua preocupação com o oráculo e a fuga de Corinto para Jocasta? Qual é a relação entre um evento – a morte de Laio que deveria ser morto pelo próprio filho e que por ventura tem semelhança física com Édipo – e os eventos que ocorreram em Corinto? Por que ele sente necessidade de contar a Jocasta o que ocorrera antes de ele fugir até o momento em que ele se encontra com Laio na encruzilhada? Teria Édipo, inconscientemente, desconfiado de alguma coisa, levando em conta sua inteligência singular? O episódio é necessário porque “a descoberta da verdade por Édipo não poderia aparecer de forma repentina”, ou seja, em se tratando de um espetáculo, a fala de Édipo se torna indispensável para o desfecho do enredo trágico<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> Édipo não poderia voltar para casa. Uma vez culpado, sentia-se sem rumo.

<sup>350</sup> Édipo desejava a morte? É muito estranho preferir a morte, o sensato seria preferir o contrário, mas, em contrapartida, o preferível é ambíguo porque a fortuna pode ser tão terrível que não seria surpreendente desejar o contrário do que seria natural.

<sup>351</sup> VERNANT, 1999, *Op. Cit.*, p. 66.

Em primeiro lugar ele fala da própria linhagem, demonstrando que se orgulha da mesma. O que aumenta a dramaticidade do que estava por vir. Precisamente, devido à informação genealógica temos a ironia no relato de Édipo. Tal comportamento retórico seria mais viável no prólogo<sup>352</sup>, mas, provavelmente, Sófocles tinha seus motivos para inserir este detalhe neste momento da peça.

Não deixa de ser curioso, pois ele também falará que a identidade de seus pais fora posta em dúvida. Édipo nunca esqueceu o que o conduziu a Delfos e depois o afastou definitivamente de Corinto. A fala de um bêbado numa festa o deixara transtornado, mas ele frisou bem que, naquela data, ele se conteve. O papel do bêbado é o ponto inicial de todo o conflito – extra-cênico – e que promove a fuga de Édipo. Parece digno de investigação porque em outras circunstâncias ele não teve o mesmo procedimento: chegou a ser intemperante e agressivo, tal como ele relatou nos versos seguintes. Segundo Édipo, indignados, seus “supostos pais” reagiram contra quem proferira palavras tão cruéis e “falsas<sup>353</sup>”.

Apesar de Édipo não ter forçado uma resposta convincente de seus “supostos” pais, ele não se conteve. Encaminhou-se para Delfos a fim de buscar respostas que acalmassem seu espírito conturbado, mas não obteve sucesso. Ficou ainda mais abalado quando ouviu do oráculo que casaria com a mãe e mataria o pai<sup>354</sup>. Acreditando que o perigo se encontrava em Corinto, ele fugiu. Ele resolveu evitar Corinto para evitar seus

---

<sup>352</sup> GREGORY, 1995, *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>353</sup> LESSER, Simon. “*Oedipus the King: The Two Dramas, the Two Conflicts*”. *College English*, Vol. 29, no. 3. (Dec., 1967), p. 188. Na versão mitológica para a triste sina de Édipo, é estranho perceber que sendo ele tão implacável na busca pela verdade, não tenha investigado até o fim a história sobre sua ascendência. Boatos põem à prova a sua ligação consanguínea com seus pais. Ele os arguiu e foi tranqüilizado, como era se de esperar. Mas seu espírito desinquieto e atormentado o leva a questionar ao oráculo a verdade sobre sua ascendência. A resposta que encontra é: “matarás teu pai e dormirás com tua mãe”. Ora, ele contenta-se com a afirmação do oráculo, porque foge imediatamente, temendo cumprir a predição. Ele confiava nos oráculos, ou pelo menos ele oscila entre o crer e o duvidar, como o podemos perceber ao longo da peça. O tema dos boatos infundados, pouco investigados e esquecidos se repete ao longo da trama como veremos adiante. Cf. *Édipo Rei*. vv. 771-797, 964-976, 994-999.

<sup>354</sup> A informação encontra-se necessariamente nesta ordem, primeiro Édipo relata o contato incestuoso com a mãe e depois o assassinato do pai.

pais, fugindo à predição. A questão do “*onde*” ele se encontrava e não com “*quem*” ele estava parece-nos soar mais forte. Ele reconheceu que se permanecesse onde estava ele corria o risco de praticar atos hediondos. Em sua mente, contudo, pairaria a dúvida: seria ele um bastardo membro da família real de Corinto ou de origem humilde<sup>355</sup>?

Cada vez mais distante de casa, sem rumo e infeliz, Édipo encontrou-se com Laio. Este o tratou mal, agredindo-o, e Édipo enfurecido matou e eliminou a todos - exceto um - da comitiva. Ele não sabia nada a respeito daquele homem na beira da estrada. Mas poderia supor sua linhagem real, pois estava acompanhado de um séqüito. Além disso, ele não queria se sentir diminuto, nem poderia ignorar um insulto<sup>356</sup>, respondendo furiosamente ao gesto do condutor do veículo que o atacou tentando expulsá-lo da estrada e abrir caminho.

Édipo chegou em Tebas com sangue nas mãos, e um dos homens que acabara de matar era uma pessoa importante, que andava numa carruagem, acompanhada por um arauto. É verdade, Édipo atacou em auto-defesa, no entanto, o coro passou a conhecer em Édipo do qual não suspeitava, um homem violento que pode dizer, não sem um toque de arrogância, “Matei-os todos” (813)<sup>357</sup>.

Sem dúvida, ele possuía boas razões para acreditar que lançara contra si mesmo a maldição, sendo, portanto, o maior suspeito do crime de assassinato. Em relação ao que ouviu do oráculo, as conclusões de Édipo foram precipitadas, tendo em vista que desconhecia parte de sua história, mas errou quando não tentou levar até o fim a questão que o conduziu a Delfos. Um dos erros de Édipo deveu-se, sobretudo, ao seu excesso de confiança e segurança no próprio julgamento, de maneira que ele encontrava-se seguro demais para duvidar da própria interpretação dos eventos<sup>358</sup>.

---

<sup>355</sup> GREGORY, 1995, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>356</sup> GREGORY, 1995, *Loc. Cit.*, p. 145.

<sup>357</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 47. No primeiro estásimo o coro indaga quem é o homem cujas mãos tintas de sangue cometera crimes hediondos. Cf., v. 465. Grifo nosso.

<sup>358</sup> VERNANT, 1999, *Op. Cit.*, p. 66.

A peça começa muitos anos depois de Édipo ter matado Laio e se casado com Jocasta<sup>359</sup>. A praga que ataca Tebas e um oráculo anunciando a existência de um assassino, que deveria ser expulso, compõem a trama<sup>360</sup>. O que está em pauta na investigação parece uma questão de número que oscila entre o plural e o singular em relação ao assassino de Laio: muitos ou um único homem. Para Jocasta, mesmo que o servo mude o relato completamente, ela tem absoluta certeza que os oráculos fracassaram e por isso ela não lhes dá crédito algum.

{ΙΟΚΑΣΤΗ} Ἀλλ' ὡς φανέν γε τοῦπος ᾧδ' ἐπίστασο,  
 κούκ ἔστιν αὐτῶ τοῦτό γ' ἐκβαλεῖν πάλιν·  
 [850] πόλις γὰρ ἤκουσ', οὐκ ἐγὼ μόνη, τάδε.  
 Εἰ δ' οὖν τι κάκτρéποιτο τοῦ πρόσθεν λόγου,  
 οὔτοι ποτ', ᾧναξ, τόν γε Λαῖου φόνον  
 φανεῖ δικαίως ὀρθόν, ὅν γε Λοξία  
 διεῖπε χρῆναι παιδὸς ἐξ ἐμοῦ θανεῖν.  
 855 Καίτοι νιν οὐ κείνός γ' ὁ δύστηνός ποτε  
 κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς πάροιθεν ᾤλετο.  
 Ὡστ' οὐχὶ μαντείας γ' ἂν οὔτε τῆδ' ἐγὼ  
 βλέψαιμι' ἂν οὔνεκ' οὔτε τῆδ' ἂν ὕστερον.

Jocasta: Eu repeti somente o que era público;  
 ele não pode, pois, voltar atrás:  
 toda cidade ouviu, além de mim.  
 Ainda que altere o seu relato prévio,  
 não provará, nem mesmo assim, o acerto  
 da profecia. Apolo asseverou  
 que Laio morreria às mãos do filho.  
 Sabemos bem que o pobre garoto  
 já estava morto quando o pai morreu.  
 Oráculo nenhum, desde essa época,  
 me leva a olhar aqui ou acolá<sup>361</sup>.  
 vv. 848-858

Jocasta propõe o abandono dos recursos proféticos, pois denuncia o aparente fracasso dos oráculos. Desde a época que o oráculo feito a Laio falhou, ela não se preocupa com eles. Ela tentou convencer Édipo a não dar credibilidade às palavras de Tirésias. Segundo ela, se o próprio Apolo é passível de falhar, tanto mais um de seus

<sup>359</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>360</sup> SEGAL, *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and Limits of Knowledge*, 2001, *Op. Cit.*, p. 12. Édipo inicia uma investigação e o restante da peça revela a identidade do assassino.

<sup>361</sup> Jocasta assegura o erro do oráculo. Porém, como evidenciamos no primeiro estásimo, é mais fácil o erro partir do vidente – enquanto ser humano – do que dos deuses – que não erram jamais. Neste sentido, acreditamos que Jocasta incorre em impiedade contra os deuses através de seu posicionamento.



sacerdotes<sup>362</sup>. A fala de Jocasta nos faz regressar ao primeiro estásimo, quando o coro questiona a validade da profecia, mas não tem a ousadia de recusar a palavra divina, ainda que questione a veracidade das profecias provenientes da fala humana.

A descrença de Jocasta provocou a reprovação do coro. Ela desejava provar empiricamente que o vidente estava enganado e, portanto, sem crédito<sup>363</sup>. E se a *hamartía* tem relação direta com uma ação cujos resultados são frustrados, temos no relato de Jocasta um exemplo. Ao relatar o fracasso das profecias contando a história de Laio e do filho, a intenção dela era acalmar Édipo, porém seus objetivos não foram alcançados. Ciente do local da morte de Laio e suas condições, ele se desespera e começa a dar fiabilidade ao relato de Tirésias acreditando na possibilidade de ser o assassino. Esta reação nos oferecerá um dos mais impressionantes e enigmáticos cantos corais da peça: o segundo estásimo.

Uma vez que o oráculo ameaçou Édipo de parricídio e incesto, era lógico que ele deveria manter-se longe de seus pais. Mas a lógica, neste caso, provou-se inútil, e fê-lo por razões que ultrapassavam o simples fato de que ele estava evitando as pessoas erradas<sup>364</sup>. Estranhamente, Laio e Édipo viajavam na estrada entre Tebas e Delfos, mas a razão humana nunca poderia explicar porque a viagem do pai e a do filho coincidiram numa encruzilhada.

#### **4.7. Desmedida, impiedade, orgulho e injustiça: o segundo estásimo e a *hamartía***

O segundo estásimo recebeu diversas interpretações e dentre seus principais enigmas encontramos uma referência ao conceito de *hybris*. A *hybris*, em *Édipo Rei*, é

---

<sup>362</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 155.

<sup>363</sup> KANE, Robert L. "Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*." *Transactions of the American Philological Association* (1974 -), Vol. 105. (1975), 1975, pp. 195.

<sup>364</sup> KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 196.

essencial para a compreensão da *hamartía*; o conceito se relaciona com o não respeitar limites, com o transpor barreiras para além daquilo que o herói deveria fazer. A *hamartía* é cometida justamente porque o herói se encontra em *hýbris*, cheio de orgulho, ultrapassando a medida. Quando a *hýbris* toma conta do herói, provoca uma mudança brusca na ordem constituída.

Nesta perspectiva, tentaremos pensar uma hipótese interpretativa para a *hamartía* através do segundo estásimo. O que diferencia este canto coral dos demais não é simplesmente o extremo da angústia vivenciada pelo Coro em face à situação dramática que se apresentava, mas principalmente sua relação ao comportamento de algumas personagens que poderiam se encontrar na mira das críticas que serão proferidas.

Antes de considerar-se quem pode ser o destinatário das críticas e denúncias ora apresentadas (se de fato o é alguém em particular), pode-se tentar definir qual a verdadeira denúncia aí versada, o que pode ser feito percebendo-se o momento e o contexto de enunciação tal como visto e sentido pelos cidadãos que integram o Coro, em estreita correlação com o encadeamento de ações que precede e subjaz a este estásimo<sup>365</sup>.

Dentre os estudiosos que se ocuparam do segundo estásimo em virtude de sua complexidade, utilizaremos as reflexões realizadas por Cairns, Carey, Winnington-Ingram, Gellie, Phillip Vellacott, Ruth Scodel e Keith Sidwell, estabelecendo as suas similitudes e diferenças que residem, em particular, na necessidade de explicar o sentimento do coro, seu ponto de vista, estratégia retórica e críticas.

Nossa expectativa de leitura tem tendência a considerar o segundo estásimo como uma extensão da cena precedente. Porém, não poderíamos afirmar categoricamente a natureza exata desta afinidade, exceto a segunda antístrofe, diretamente relacionada com o ceticismo de Jocasta<sup>366</sup>. O coro oferece uma ampla resposta emocional ao que está

---

<sup>365</sup> MARSHALL, 2000, *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>366</sup> WINNINGTON-INGRAM, R. P. "The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 91. (1971), pp. 119-135, p. 123.

acontecendo e o foco principal deste canto encontra-se nas particularidades do diálogo entre Jocasta e Édipo e nos prepara para as calamidades que serão reveladas.

Winnington-Ingram comenta que a ode é de difícil compreensão<sup>367</sup> e as diversas interpretações existentes direcionam para uma tendência, quase que unânime, em a considerarem o ponto chave da peça.

{ΧΟΡΟΣ} Εἶ μοι Ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν  
εὖσεπτον ἀγνείαν λόγων  
865 ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται  
ὑψίποδες, οὐρανίαν  
δί' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος  
πατήρ μόνος, οὐδέ νιν  
θνατὰ φύσις ἀνέρων  
ἔτικτεν, οὐδέ μήποτε λάθα  
[870] κατακοιμάσῃ  
μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδέ γηράσκει.

À sagrada pureza da linguagem  
e do afazer, a Moira me destine:  
leis – altos pés! – a fixam,  
geradas através do urânio éter.  
Delas o pai é o Olimpo, é só o Olimpo!  
Nem as criou o homem precível,  
nem Lete – o oblvio – as adormece.  
Nelas, um megadeus nunca envelhece.  
vv. 863-871.

Na primeira estrofe, versos 863-871, o coro trata da divindade, sua eternidade e suas leis. As leis divinas mencionadas na primeira estrofe são descritas geralmente como leis que governam a conduta humana em seus vários campos de atuação. O coro canta sobre a reverente pureza da palavra, bem como sobre a Moira, e pode se referir também, entre outras coisas, ao posicionamento de Jocasta, que se esqueceram da força da palavra divina. Ela pode ser um instrumento útil ao exame preliminar do estásimo como um todo, se primeiramente examinarmos a impiedade - se este é o termo certo -, de Jocasta<sup>368</sup>.

O apelo à lei divina é estimulado também pelo fato de que a lei humana parece ter falhado. Tanto o abandono do filho de Laio quanto o assassinato aconteceram há muito tempo, sem que nenhuma autoridade interviesse ou punisse. As leis do homem tornaram-se arcaicas e impotentes, foram ludibriadas e esquecidas. Quanto à lei divina, no

<sup>367</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1971, *Op. Cit.* p. 119.

<sup>368</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1971, *Op. Cit.*, p. 119.

entanto, jamais o esquecimento a fará adormecer, ela não pode ser enganada, e o deus nunca envelhece<sup>369</sup>.

As verdadeiras leis, aquelas que realmente importam, não se destinam nem ao envelhecimento e nem ao esquecimento. Aquele que haverá de sucumbir encarna a *hýbris*, o oposto exato da pureza pela qual o coro reza<sup>370</sup>. As leis mencionadas na primeira estrofe da ode são descritas, geralmente, como as leis que governam a conduta humana, sua relação com a divindade, família e com os outros em suas mais variadas formas e campos de atuação. As leis sagradas são imutáveis, imperecíveis e permanentes<sup>371</sup>.

A natureza e a substância das leis divinas presentes no Olimpo Celestial permanecem eternas em relação aos atributos humanos e possuem uma condição supra-humana. A lei divina não precisa ser escrita, sua paternidade está ligada ao divino, é intocável pelo homem, talvez, por isso mesmo, imutável<sup>372</sup>. A própria ordem universal dependeria de um princípio superior. Aquele que confia na própria imperecibilidade, na força da própria lei e violência poderia errar. Por sua vez, a substância humana é mortal, perecível, mutável, fadada ao esquecimento e à falibilidade. O coro nos faz pensar sobre a imprevisibilidade do futuro e precariedade das coisas terrenas<sup>373</sup>, abertas à indeterminação.

Na antístrofe encontramos o principal enigma do estásimo. Concordamos que a sua ligação com a estrofe anterior não nos parece clara. Seria viável, e facilitaria a nossa compreensão, se o sujeito dos versos iniciais se aproximasse daquele que está presente nos versos finais da estrofe anterior. Este ponto é crucial porque nos ajudaria a resolver a questão da *hamartía*, lembrando a relação ao conceito que aparece no primeiro verso da

---

<sup>369</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>370</sup> SCODEL, Ruth. "Hybris in the Second Stasimon of the *Oedipus Rex*". *Classical Philology*, Vol. 77, No. 3. (Jul., 1982), p. 215.

<sup>371</sup> SIDWELL, Keith. "The Argument of the Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 112 (1992), pp. 106-122, p. 110.

<sup>372</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 545-6.

<sup>373</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 278.

antístrofe. O coro descreve como a *hýbris* gera o tirano e pede aos deuses benefícios à cidade. Que os mesmos não a abandonem. Os deuses se encontram em primeiro lugar.

Ἵβρις φυτεύει τύραννον·  
Ἵβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν  
875 ἂ μὴ ἴκικαιρα μηδὲ συμφέροντα,  
ἀκρότατα γ εἰς ἀναβᾶς  
ἄφαρ ἀπότομον ὤρουσεν εἰς ἀνάγκαν,  
ἐνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ  
χρηῆται. Τὸ καλῶς δ' ἔχον  
πόλει πάλαισμα μήποτε λῦσαι  
[880] θεὸν αἰτοῦμαι·  
θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἴσχων.

A desmedida gera a tirania.  
A desmedida –  
se infla o excesso vão  
do inoportuno e inútil –  
galgando extremos cimios, decairá  
no precipício da necessidade,  
onde os pés não têm préstimo.  
Eu rogo ao deus:  
Perdure na cidade a bela pugna!  
Que à frente eu sempre tenha o deus!  
vv. 872-877

Depois de ter atingido as alturas, o agente mergulha nas profundezas do abismo. Depois que este começou a cair, o processo é inevitável e nada poderá salvá-lo<sup>374</sup>. O coro afirma que a *hýbris* conduz o tirano e é a responsável pela queda. O monarca que se deixa levar pela *hýbris* governa no erro. E, embora o sentimento do coro nos pareça duplo, de uma coisa eles têm certeza: se a *hýbris* não for contida, a *pólis* se perderá. Mas não podemos afirmar se que o coro refere-se a Édipo, mas que o herói tomado pela *hýbris* tem o fracasso como destino certo. É preciso triunfar a partir das forças da inteligência e não da força bruta.

Pensando no sentido do primeiro verso que esta ode faz à pureza, poderíamos concluir que na antístrofe a *hýbris* faria referência ao impuro? A pureza não permite mácula, mancha, ela é pertinente apenas às coisas sagradas, já que é impossível ao humano ser puro. A tradução para a palavra *hýbris* é diversa: insolência, desmesura,

<sup>374</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1971, *Op. Cit.*, p. 124.

desmedida, violência são normalmente utilizadas. Mas independentemente das traduções sabemos que a palavra não recebe, neste contexto, atributo positivo.

Quando o herói ultrapassa a medida, comete de imediato uma *hýbris* – um ato de violência contra si próprio e a divindade. O sentimento de orgulho desmedido leva os heróis da tragédia a perpetuarem uma violação à ordem estabelecida, através de uma ação que se constitui como um desafio aos poderes e à ordem divinos. Se a *hýbris* conduz a ação do herói, seria pertinente pensarmos a sua relação com a *hamartía*<sup>375</sup>.

A *hýbris*, neste contexto, refere-se à desmedida, uma forma de insolência, desmedida, ultraje, excesso, violência arbitrária e desrespeito aos deuses que não toleram comportamentos deste tipo. Resumidamente, a *hýbris* é a transgressão dos limites próprios do humano. A *hamartía* é cometida justamente porque o herói se encontra em *hýbris*, cheio de orgulho e ambição, ultrapassando a medida ou o *métron*.

O herói trágico, ao incorrer na *hýbris*, o faz cometendo um erro. Quando a *hýbris* toma conta do herói, provoca a *peripécia*; uma mudança brusca na ordem constituída, ou seja, “a mutação dos sucessos, no contrário”, uma inversão<sup>376</sup>. A *peripécia* não pode ser casual, mas por força de um ato, de uma desmedida do herói. A *hamartía*, fundamental para a compreensão do trágico, é a falha que vem desembocar na *hýbris*, a desmedida, capaz de provocar a reação divina, e a detonadora do processo trágico<sup>377</sup>.

A *hýbris* é o excesso, desmedida, descomedimento. Pode também ser traduzida como violência, orgulho, arrogância, impetuosidade e insolência, mas nenhuma dessas traduções esgota a abrangência de seu significado. (...) A *hýbris* é primeiro a violência temerária que resulta do orgulho pela força ou pelo poder que se possui. Outra fonte de *hýbris* é a paixão. Em alguns contextos, pode ser traduzida por luxúria e lascívia<sup>378</sup>.

---

<sup>375</sup> A partir do segundo estásimo ocorre uma aproximação entre os conceitos de *hýbris* e *hamartía*. A *hýbris* aparece como desmesura, como um erro, um excesso, uma falta que geraria o tirano. O conceito assume um tom irônico e ilustra a importância da *hýbris* associada à impiedade e injustiça. A injustiça também seria uma forma de *hýbris*, porque é a transgressão dos justos limites em relação aos homens.

<sup>376</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, Cf., Cap. XI -1452a, 22.

<sup>377</sup> Neste sentido, a *hýbris* causaria a falha e possibilitaria a queda do herói trágico.

<sup>378</sup> FRANCISCATO. Cristina Rodrigues. *Héracles*. São Paulo : Palas Atenas, 2003, p. 29.

Quem é, por assim dizer, a personagem visada pelo coro e tomada pela *hýbris*? Alguns poderiam indicar Jocasta e seu comportamento inadequado em referir-se aos oráculos com certa desconsideração. É, certamente, uma conduta *hibrística* a impiedade contra os deuses. Se a *hýbris* refere-se a Édipo, onde encontraríamos sua desmedida? Ele é a personificação da *hýbris*<sup>379</sup>? A *hýbris* que caracteriza Édipo não se limita apenas ao comportamento arrogante, orgulhoso, seguro da própria superioridade frente a outros homens e aos deuses. Se, por um lado, ele se enxerga como auto-suficiente, é causa para que Tirésias o perceba como um homem insolente, orgulhoso e indisciplinado. Se Édipo é arrogante, o seu orgulho é intelectual. Ele se entusiasma com a própria inteligência, mas o que ele precisa aprender é que enganou-se, em especial, no que se refere ao enigma da Esfinge. Esta brecha entre a percepção e a autopercepção é determinante na tragédia. Sua principal falta pode ser a “*impiedade*”. Porque, indiretamente, ele falta com o devido respeito aos deuses.

Em resumo, a *hýbris*, na visão tradicional, é uma espécie de ofensa aos deuses: atos, palavras ou mesmo pensamentos por meio dos quais o mortal esquece as limitações que lhe são próprias, compete com os deuses e procura adquirir seus atributos, provocando a hostilidade divina. (...) A *hýbris* gera necessidade de reparação dos limites transgredidos, que se manifesta como punição divina<sup>380</sup>.

Édipo é um herói claramente intelectual frente ao desastre do conhecimento. Segundo Aubenque, a *hýbris* consiste em pensar de maneira não própria aos mortais; trata-se da oposição entre um pensamento mortal (*anthropina phronein*) frente a um pensamento imortal (*athanata phronein*). Ao homem, enquanto mortal, ser perecível e passível de esquecimento, cabe pensamentos humanos e mortais, “e pode-se pensar o homem, o mundo ou os deuses sobre-humanamente, isto é, inumanamente, o que é a

---

<sup>379</sup> A *hýbris* significa muitas coisas, dentre elas uma violação insolente à lei ou à integridade física ou moral de outra pessoa. A própria legalidade e os limites do poder soberano poderiam ser considerados abusivos.

<sup>380</sup> FRANCISCATO, 2003, *Op. Cit.*, p. 30.

própria definição de *hýbris*<sup>381</sup>”. Esta forma de ultrapassar o que é propriamente humano é a tessitura da tragédia. O elevar-se e a queda, bem como a punição divina à insolência dos homens, seriam benefícios para a *pólis*<sup>382</sup>.

O comportamento *hibrístico* também é considerado um crime porque corresponde a um ataque à honra de algum indivíduo ou grupo e que põe em risco a comunidade<sup>383</sup>. O medo toma conta da voz do coro porque a *hýbris* não pode dominar a cidade. A enigmática morte de Laio parece sem solução para a inteligência humana, ou seja, apenas a divindade seria capaz de revelar a verdade<sup>384</sup>. O assassinato de Laio e a querela entre Édipo e Creonte mostram que algo não está certo, mas não sabemos, e o coro também parece não saber, até onde a poluição se espalhou. Por outro lado, o assassino é, ao mesmo tempo, um tirano em potencial<sup>385</sup>.

Este sujeito, até então oculto e elevado ao ápice, não atingira o céu. A segurança de sua escalada valeu-se da imprudência, pois, confiante ao extremo, não percebeu a insegurança do resultado das ações humanas em qualquer de suas obras, principalmente, daquelas movidas pelo excesso. Como se os pés que conduzem o homem nada pudessem contra o desígnio divino, a tal ponto que, se este caminha em direção contrária ao que acredita ser pior para ele, sua resolução pode, contudo, converter-se numa escolha fatal. A primeira antístrofe encerra reafirmando “uma súplica de revelação<sup>386</sup>” para salvar aquele ambiente angustiante e limitadamente humano.

Εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται,  
885 Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ  
δαμόνων ἔδη σέβων,  
κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα,  
δυσπότημου χάριν χλιδᾶς,

<sup>381</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 266-268.

<sup>382</sup> SIDWELL, 1992, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>383</sup> CAIRNS, Douglas L. P. “*Hybris*, dishonour, and thinking big”. *TJournal of Hellenic StudiesT*, 116 (1996), p. 1. Apud. FISHER.

<sup>384</sup> SIDWELL, 1992, *Op. Cit.*, pp. 106-122, p. 107.

<sup>385</sup> SCODEL, 1982, *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>386</sup> FIALHO, Maria do Céu Zambujo. *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p.83.



εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως  
 [890] καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται,  
 ἢ τῶν ἀθικτῶν ἔξεται ματᾶζων.  
 Τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνήρ θυμοῦ βέλη  
 εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν;  
 895 Εἰ γὰρ αἰ τοιαῖδε πράξεις τίμιαι,  
 τί δεῖ με χορεύειν;

Quem no falar ou no fazer  
 palmilha a trilha da soberba,  
 valente contra o justo,  
 irreverente  
 com sedes sacras,  
 a Moira má o apanhe,  
 em paga pelo mal-fadado fausto –  
 se acaso lucre um lucro injusto,  
 se não evite o sacrilégio,  
 se, desvairado, toque no inatingível.  
 Quem nesse estado pode se gabar  
 de uma psique imune  
 aos dardos da fúria?  
 Se é honrosa essa conduta,  
 por que seguir o corifeu na dança?  
 vv. 882-896.

Nos versos 882-896, retornamos ao conceito de *hýbris*, embora o mesmo não apareça nos versos. O verbo σέβων<sup>387</sup> possui duas ocorrências em *Édipo Rei* – versos 885 e 898 – e apresenta um sentido contrário à ὑβρίζω, podendo referir-se ao temor derivado do respeito e honra aos deuses, isto é: ao ser piedoso. Jocasta e Édipo são culpados, mas, embora terrivelmente errados em seu posicionamento, eles tinham todos os motivos para acreditar e dizer o que disseram, mesmo incorrendo em impiedade<sup>388</sup>. Acompanhado por uma partícula negativa, σέβων adquire sentido aproximado ao de *hýbris*. Em seguida, temos uma lista de ofensas, um curso de características bem prováveis de um tirano, ações controvertidas, palavras impronunciáveis.

A *hýbris* assume aqui o sentido mais preciso de transgressão às leis religiosas, ou às leis morais e sociais fundadas na precedência e superioridade do divino sobre o humano. É o sentido exalado por Ésquilo em um canto coral da tragédia *Eumênides*, em que se lê que “a desmedida [*hýbris*] é filha da impiedade” (v. 534); a impiedade (*asébeia*), por seu turno, era sentida como um crime contra o Estado em Atenas e passível de sanções penais bastante rigorosas<sup>389</sup>.

<sup>387</sup> Participípio presente, nominativo singular, masculino, do verbo σέβω.

<sup>388</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1971, *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>389</sup> MARSHALL, 2000, *Op. Cit.*, p. 244.

O coro trata daquele que erra e age de tal maneira que deverá ser castigado e ter a queda confirmada. Mesmo que o termo *hybris* não apareça, encontra-se subentendido no corpo do texto e demonstra o que provoca uma queda inevitável, pois o coro lista as ações condenáveis: a soberba, a injustiça, a impiedade e a desmedida. Se um homem fala e age orgulhosamente, se não teme ser injusto com os deuses ou outrem, se ganha ilegalmente, se toca o intocável, somam-se estas atitudes e temos um homem impuro<sup>390</sup>. Somos quase induzidos a nos lembrar de Édipo, a origem de sua soberania, o parricídio, o incesto<sup>391</sup>.

Tocar no intocável poderia referir-se ao ato de coabitar com a mãe. Além do mais, quem age desta ou daquela maneira não poderia gabar-se de permanecer imune à ação dos deuses. Como alguém, tomado pela conduta listada pelo coro, escaparia ileso da justiça divina? A voz do coro é sutil e artificiosa. Édipo, assim, tomado pela soberba e acreditando tudo saber, cometeu o sacrilégio de matar o pai, sido valente e injusto contra Creonte e Tirésias, coabitado com a mãe – tocando o intocável<sup>392</sup> e sendo ímpio contra a divindade.

Ao listar os vícios é como se o coro afirmasse a necessidade da mansidão, da justiça e do discernimento na construção de uma cidade digna e próspera. A transgressão, a violência, a soberba, a injustiça são altamente condenáveis. Todo aquele que se deixar levar por estes vícios, certamente cairá e será destruído, sofrendo nas mãos dos deuses<sup>393</sup>. Ou seja, se alguém se comporta orgulhosamente em ações e palavras, se *caminha* sem sentir temor da justiça, nem respeito aos deuses, e se se envaidece, deverá alcançar um funesto destino por causa de sua infortunada conduta. O rei que nega a ordem divina se tornará um tirano e arruinará a cidade.

---

<sup>390</sup> CAREY, C. “The Second Stasimon of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*”. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 106. (1986), pp. 175-179, P. 177.

<sup>391</sup> GELLIE, G. H. “The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*”. *The American Journal of Philology*, Vol. 85, No. 2. (Apr. 1964), pp. 113-123, p. 121.

<sup>392</sup> LASSO DE LA VEGA, 1994, *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>393</sup> CAREY, 1986, *Op. Cit.*, pp. 177-8.

Os vícios cantados pelo coro e associados à *hybris* não nos parecem separados do sentido ético da ação. O comportamento condenado pelo coro conduz à queda e não se isenta de um sentido moral negativo. Assim, se estas ações não forem passíveis de punição e dignas de justiça, o coro não vê porque venerar e fazer honrarias ao divino.

O coro reza pela pureza dos atos e palavras de acordo com as leis que são de origem divina, não sujeitas ao esquecimento ou à decadência. Gradativamente, percebemos no coro uma obsessão em relação à memória e um medo terrível do esquecimento. Isto nos leva a pensar que os homens, seres imperfeitos e mortais, são fadados a esquecer.

Οὐκέτι τὸν ἄθικτον εἶμι γὰρ ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων,  
οὐδ' ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναόν,  
οὐδὲ τὰν Ὀλυμπίαν,  
[900] εἰ μὴ τάδε χειροδέικτα  
πᾶσιν ἀρμόσει βροτοῖς.  
Ἄλλ', ὦ κρατύνων, εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις,  
Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσω, μὴ λάθοι  
905 σὲ τὰν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν.  
Φθίνοντα γὰρ τοῦ παλαιοῦ Λαῖου  
θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη,  
κουδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής·  
[910] ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

Não mais irei em reverência  
ao inviolável ônfalo da Terra  
- Delfos -,  
ao templo de Abe, à Olímpia,  
se não se cumprem essas profecias –  
se não servem de índice aos mortais.  
Zeus Pai, senhor de tudo, não nos faltes,  
não falhe o teu império semprevivo.  
A voz-do-deus rejeitam:  
não se perfaz o oráculo de Laio.  
Já não reluzem glórias apolíneas.  
O divino declina.  
vv. 897-910.

O coro ainda trata da verdade oracular. Delfos afirmou que apenas encontrando e punindo o assassino de Laio salvariam Tebas da praga. Nos versos 904-910 o coro pede pela ajuda divina. Se esta preocupação surge é porque exprime uma visão cética de Jocasta que se poderia pensar chocante a partir dos fundamentos sobre os quais se

baseou a sua opinião: uma possibilidade de fracasso dos oráculos sem a devida confirmação<sup>394</sup>.

O coro teme porque a negação do oráculo representa a negação do divino. No verso 898, identificamos novamente o termo  $\sigma\acute{\epsilon}\beta\omega\nu$  que pode significar neste contexto honrar e venerar os deuses, ser piedoso. Precedido por  $\omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}$  lembra-nos imediatamente o segundo episódio e a fala de Jocasta para Édipo em relação aos oráculos.

A impiedade provoca horror ao coro. O ceticismo de Jocasta pode ser um mau exemplo, pois se os oráculos não forem válidos, toda a divindade estará desacreditada. O coro se preocupa porque a blasfêmia de Jocasta em relação aos oráculos representa não apenas uma ameaça à divindade mas o fim da autoridade oracular e da religião<sup>395</sup>.

Inconformado, o Coro invoca a Zeus, o detentor de uma inteligência hábil para prever o futuro<sup>396</sup>, para maquirar tudo antecipadamente, sendo prudente<sup>397</sup>, e exige o cumprimento do oráculo a fim de preservar a verdade e a honra da divindade. Eles suplicam para Zeus, deus supremo e senhor de todos, que demonstre, mesmo à custa da infelicidade de alguém, que os oráculos não mentem, que não se esquecem do que fora dito e por isso promovem a justiça.

Aqui enfrentamos o dilema do significado das palavras do coro. Na verdade, se o coro já reconheceu em Édipo o filho e o assassino de Laio, temos a realização dos dois oráculos simultaneamente. Mas, se o coro ainda não reconheceu em Édipo o filho de Laio, até aquela altura era possível chegar à conclusão de que, talvez, ele desejasse apenas demonstrar que o filho de Laio e não Édipo cometeu o assassinato. Por outro

---

<sup>394</sup> WINNINGTON-INGRAM, 1971, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>395</sup> GELLIE, G. H. "The second stasimon of the *Oedipus Tyrannus*". *The American Journal of Philology*, Vol. 85, No. 2. (Apr., 1964), pp. 113-123, p. 123.

<sup>396</sup> GELLIE, 1964, *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>397</sup> VERNANT, 2001, *Op. Cit.*, p. 258.

lado, se o coro o vê como o assassino, mas ainda não o reconheceu como o filho de Laio, supostamente morto, inferirá na descrença do oráculo<sup>398</sup>.

O coro apela aos deuses não para dar sanção às palavras de Édipo no começo do primeiro episódio, mas para proteger a cidade contra a *hýbris*. Neste sentido, a *hýbris* deve ser contida para não contaminar todo o corpo cívico. Mas se a divindade responder positivamente à oração, as últimas palavras do estásimo farão sentido. O coro honra as leis divinas e canta a sua grandeza reconhecendo que são imutáveis, imperecíveis, universalmente eficazes, engendradas no limbo e nunca envelhecem. Diferentes da natureza humana, nunca caem no esquecimento. E se os deuses desejam receber honrarias, precisam provar que os oráculos são verdadeiros.

A divindade nunca adormece, ela tudo vê, tudo percebe. Diferentemente dos humanos, a divindade está sempre em alerta, nunca erra no raciocínio, sempre acerta o alvo. Os versos são visivelmente aplicados ao respeito que os homens devem aos deuses. Para que os oráculos sejam respeitados e a divindade realmente mereça este nome, eles precisam provar que nunca se enganam, demonstrando sua eterna vigilância.

O coro teme que a predição oracular perca seu valor e desapareça, caindo no esquecimento de todos<sup>399</sup>; já que Jocasta não a valoriza e nem teme. O que está em jogo é um embate entre o poder divino e a sabedoria humana. Se a religião deseja ser preservada, e isto é condicional, os oráculos devem provar que não falharam, pois estes sim, foram incondicionais.

E, se, como afirma Jocasta a Édipo, a profecia sobre o parricídio e incesto é falsa e não merece crédito, toda e qualquer profecia seria igualmente falsa. Tal constatação desonraria Apolo, os deuses e o sentido dos rituais religiosos. A tragédia de Édipo, por

---

<sup>398</sup> SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. FIALHO, Maria do Céu Zambujo. Lisboa : Edições 70, 2006, p. 39.

<sup>399</sup> Vale conferir: FIALHO, Maria do Céu Zambujo. *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p. 87. ROSENFELD. Kathrin H. “Dos ‘Erros’ de Sófocles aos Indícios Concretos do ‘Caso’ Édipo”. Unicamp : *Phaos*, (5), pp. 83-96, 2005, p.87-90.

mais impossível que pudesse parecer naquele instante, era preferível à desonra dos deuses.

O coro cataloga os excessos típicos do tirano. A implicação é que os deuses devem infalivelmente vindicar sua lei contra tais transgressões. Nos últimos versos, quando o coro se refere a essas profecias, remete imediatamente ao cumprimento da antiga profecia destinada a Laio e, provavelmente a Édipo. Porém, ao suplicar pela verdade dos oráculos, inconscientemente, clama pelo castigo a Édipo<sup>400</sup>.

O segundo episódio relata o ceticismo em relação aos oráculos e profecias expresso por Jocasta que dissemina uma atmosfera de impiedade, impureza, incerteza e oscilação deixando o coro desinquieto<sup>401</sup>. A preocupação do coro surge não apenas pelo fato de ela expressar um ponto de vista cético e um pensamento terrível; mas pelas possíveis repercussões que tal atitude provocaria na *pólis*. Em face disto, temos um oráculo fracassado, pelo menos na visão de Jocasta que menciona no verso 720: *frustrou-se Apolo*.

Apolo dissera claramente que o filho mataria o pai e casaria com a mãe e assim não aconteceu. Laio morreu por mãos de bandidos e o dito filho morreu ainda bebê. Então, obviamente, o oráculo não tem validade e tolos seriam aqueles que se preocupassem em demasia com coisas sem fundamento, ou seja, não há porque perder tempo pensando nos oráculos e seus dizeres, pois estes estão fadados ao erro.

O coro, através de seus votos, tenta se distanciar do sacrilégio de Jocasta e de sua contestação ao oráculo. A “*impiedade*” de Jocasta ameaça o mundo religioso. Ela desmoralizou o oráculo, Apolo e seus ministros. Contudo, ironicamente, embora não dê crédito ao oráculo, na cena precedente, ela reza para que o deus providencie uma solução e que alivie o desencanto e preocupação do marido.

---

<sup>400</sup> KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 199.

<sup>401</sup> SCODEL, 1982, *Op. Cit.*, p. 221.

O coro reza pelos inocentes e puros, pois as leis eternas punirão o assassino de Laio. Na verdade, não conseguimos dissociar Édipo da conjuntura apresentada pelo coro. Ele se encaixa perfeitamente no contexto descrito pelo Coro. As implicações desastrosas dos próprios equívocos não são percebidas por Jocasta e Édipo, e se a verdade da profecia for provada, eles passarão pela cena de reconhecimento.

#### 4.8. Prenúncios de um fracasso e a identidade perdida

O terceiro episódio é um recomeço e vem atender aos anseios do coro. Temos Jocasta em posição de suplicante, contraditória em relação ao que ocorrera no segundo episódio. Mesmo incorrendo em falta na crença contra a divindade, não podemos imaginar Jocasta deixando de participar nos rituais de sacrifício e nos cultos. No período de incerteza, antes da chegada do mensageiro, Jocasta lamenta o temperamento de Édipo, pois ele não age como um homem sensato capaz de inferir o *novo* do *velho*<sup>402</sup>.

{ΙΟΚΑΣΤΗ} Χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθη  
ναοὺς ἰκέσθαι δαιμόνων, τάδ' ἐν χεροῖν  
στέφη λαβούση κάπιθυμιάματα.  
Ἵψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν  
915 λύπαισι παντοίαισιν; οὐδ' ὅποι' ἀνήρ  
ἔννουσ τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται,  
ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἦν φόβους λέγει.  
Ὅτ' οὖν παραινοῦς' οὐδὲν ἐς πλεον ποῶ,  
πρὸς ζ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιστος γὰρ εἶ,  
[920] ἰκέτις ἀφῖγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν,  
ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῆ πόρης·  
ὡς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες ἐκπεπληγμένον  
κεῖνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεώς.

Jocasta: Ocorreu-me, senhores, acorrer  
ao templo dos celestes, transpondo  
a dádiva dos ramos, dos incensos.  
Múltiplas dores hiperentorpecem  
o ânimo do rei. Já não vê no novo  
sinais do antigo, como um homem lúcido.  
Cede a quem fala, se a fala é de horror.  
Por não frutificarem meus conselhos,  
rogo-te, Apolo, deus circunvizinho,

<sup>402</sup> KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 207

com dons votivos, trago minha súplica:  
a solução sagrada propicia-nos!  
Transtorno aterra a pólis toda quando  
ao leme vê um piloto acabrunhado.  
vv. 911-23.

O terceiro episódio inicia-se com as súplicas de Jocasta por Édipo, que ao contrário de um homem que raciocina bem, é incapaz de distinguir o “velho” do “novo”. Podemos identificar nas palavras de Jocasta uma negação da inteligência de Édipo, louvado no começo da peça por sua capacidade cognitiva. Poderíamos inferir que Jocasta faz uma breve referência aos oráculos dados a Laio (velho) e Édipo (novo)<sup>403</sup>. Segundo o oráculo dado a Laio o filho mataria o pai e casaria com a mãe, mas Laio foi assassinado por malfeitores e o filho morreu ainda bebê. Também para Édipo era impossível qualquer possibilidade de cometer incesto e parricídio devido à distância em que se encontrava dos seus “supostos” pais. Assim, em relação aos oráculos, o casal acreditava encontrar-se aliviado.

Na descrição feita por Jocasta de Édipo nota-se que há nele a dificuldade de um raciocínio coerente. O rei ouve a todos sem distinção, tendo em vista que conclamou por informações sobre o assassino, mas atormenta-se perante cada depoimento, submetendo-se, especialmente, às palavras terríveis, não escutando os conselhos de Jocasta. Ela esclarece que todos estão amedrontados porque Édipo está atormentado, em estado de insanidade. Segundo Dodds, “os insanos eram temidos, porque, afinal, eles estavam em contato com o mundo sobrenatural e podiam, quando surgisse a ocasião, dispor de poderes negados aos homens comuns<sup>404</sup>”.

A chegada do mensageiro de Corinto, que precede a anúncio da grande desgraça de Édipo, promove a primeira reviravolta na trama. A sua entrada coincide com o momento no qual Jocasta descreve o estado de transtorno de seu marido. Ela e

---

<sup>403</sup> SANSONE, David. “The Third Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*”. *Classical Philology*, vol. 70, no. 2. (Apr, 1975), p. 111.

<sup>404</sup> DODDS. *Os Gregos e o Irracional*, 2002, *Op. Cit.*, p. 75.



Édipo sentem medo, porém, por motivos divergentes. Ele porque se vê diante de um dilema insolúvel, ela porque tem diante de si um rei tomado pelo medo<sup>405</sup>.

Quando ele anuncia a morte de Pólipo, Jocasta comemora, pois pensa que sua oração foi atendida. Ela frisa que o homem sensato guia-se pelas leis do acaso sem se preocupar com a visão profética. Apesar deste lampejo de felicidade, sabemos que o próprio mensageiro deixara claro que a notícia apresenta ambigüidades. Ela desejava que o espírito conturbado de Édipo encontrasse paz; mas, como sabemos, ela cometeu um engano, suas orações não foram atendidas, mas sim as súplicas do coro.

945{ΙΟΚΑΣΤΗ} Ὡ πρόσπολ', οὐχὶ δεσπότη τάδ' ὡς τάχος  
μολοῦσα λέξεις; Ὡ θεῶν μαντεύματα,  
ἴν' ἐστέ; Τοῦτον Οἰδίπους πάλαι τρέμων  
τὸν ἄνδρ' ἔφευγε μὴ κτάνοι, καὶ νῦν ὄδε  
πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν οὐδὲ τοῦδ' ὑπο.  
v. 945-949.  
(...)

ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Φεῦ φεῦ, τί δῆτ' ἄν, ὦ γύναι, σκοποῖτό τις  
965 τὴν Πυθόμαντιν ἐστίαν, ἢ τοὺς ἄνω  
κλάζοντας ὄρνις, ὧν ὑφηγητῶν ἐγὼ  
κτενεῖν ἔμελλον πατέρα τὸν ἐμόν; ὁ δὲ θανῶν  
κεύθει κάτω δὴ γῆς, ἐγὼ δ' ὄδ' ἐνθάδε  
ἄψαυστος ἔγχους — εἴ τι μὴ τῶμῳ πόθῳ  
[970] κατέφθιθ'· οὕτω δ' ἄν θανῶν εἶη ἕξ ἐμοῦ.  
Τὰ δ' οὖν παρόντα συλλαβῶν θεσπίσματα  
κεῖται παρ' Αἰδη Πόλυβος ἄξι' οὐδενός.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Οὐκ οὖν ἐγὼ σοὶ ταῦτα προὔλεγον πάλαι;  
v.964-973

Jocasta: Fâmula, por que tardas a informar  
o senhor? Profecias dos numes, como  
ficais agora? Há muito o rei fugiu,  
para evitar assassinar Políbio;  
e hoje levou-o o fado e não seu golpe.  
v. 945-949  
(...)

Édipo: Mulher, qual o sentido de observar  
o recinto profético de Píton,  
as aves, como ululam céu acima?  
Não me cabia matar meu próprio pai?  
Agora sob a terra jaz; sequer  
toquei em minha espada. A *causa mortis*  
foi minha ausência? Então serei culpado.  
Políbio tais oráculos consigo

<sup>405</sup> LESSER, Simon. "Oedipus the King: The Two Dramas, the Two Conflicts". *College English*, Vol. 29, no. 3. (Dec., 1967), p. 186.

levou ao Hades, letra morta, nada.  
Jocasta: Não era o que eu há muito predizia?  
v. 964-973.

Erroneamente, Édipo e Jocasta apreendem a notícia da morte de Pólibo como a confirmação da invalidade dos oráculos, o prenúncio oficial do fracasso da profecia, a negação incontestável das palavras de Apolo. Assim, Édipo conclui que não devemos nos valer da verdade oracular, pois corremos o risco de perder o nosso tempo. Irônico, mediante a prova definitiva de que o oráculo falhou, ele uniu-se a Jocasta e zombou considerando que a morte de Políbio deveu-se à sua ausência e à saudade dele; levando consigo para o Hades não apenas os oráculos que o atormentavam, mas todos os outros possíveis. O homem que ele desejava evitar, afastando-se de Corinto, estava morto. A morte de Políbio é um acontecimento crucial para o desfecho da peça. Jocasta reafirma sua impiedade acreditando na sua capacidade individual de predição como mais sustentável que o próprio oráculo. Tudo, por ora, indicava que os oráculos realmente fracassaram, justificando a exultação de Édipo e Jocasta. Os oráculos que previam um crime horrendo falharam. Era, certamente, fator correspondente ao desejo de Jocasta e Édipo. Entretanto, tudo não passava de uma ilusão<sup>406</sup>.

Apesar de acreditar no fracasso oracular, Édipo ainda sente-se um exilado sem condições de voltar para casa. Seu autobanimento representava uma morte simbólica porque possuía como condição primeva nunca mais retornar para casa. Estranhamente, uma vez que o mensageiro sabe do paradeiro de Édipo, poderíamos concluir que os coríntios, inclusive Pólibo e Mérope, sabiam que ele se encontrava em Tebas, mas por algum motivo nunca o haviam procurado. Poderíamos supor que seu feito em derrotar a Esfinge tenha se alastrado pelas redondezas, tornando-o bastante conhecido. Mas a sua ausência do lar, que ele pensava ser o verdadeiro, era fato definitivo. Sua ressurreição

---

<sup>406</sup> MARSHALL, 2000, *Op. Cit.*, pp.120-121.

estava condicionada à morte dos pais adotivos: para que ele voltasse ao lar seus pais deveriam deixar de viver.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης  
κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφῆς;  
εἰκὴ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις.  
[980] Σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·  
πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν  
μητρὶ ξυνηυνάσθησαν· ἀλλὰ ταυθ' ὅτω  
παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Καλῶς ἅπαντα ταυτ' ἂν ἐξείρητό σοι,  
985 εἰ μὴ 'κύρει ζῶς ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ  
ζῆ, πᾶς' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Καὶ μὴν μέγας γ' ὀφθαλμὸς οἱ πατρὸς τάφοι.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Μέγας, ξυνήμ'· ἀλλὰ τῆς ζώσης φόβος.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ποίας δὲ καὶ γυναικὸς ἐκφοβεῖσθ' ὕπερ;  
[990] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Μερόπης, γεραῖέ, Πόλυβος ἧς ᾤκει μέτα.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Τί δ' ἐστ' ἐκείνης ὑμῖν ἐς φόβον φέρον;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Θεήλατον μάντευμα δεινόν, ᾧ ξένε.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἥ ῥητόν; ἢ οὐχὶ θεμιτὸν ἄλλον εἰδέναι;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Μάλιστά γ'· εἶπε γὰρ με Λοξίας ποτὲ  
995 χρῆναι μιγῆναι μητρὶ τῆμαντοῦ, τό τε  
πατρῶν αἶμα χερσὶ ταῖς ἐμαῖς ἐλεῖν.  
Ὡν οὐνεχ' ἢ Κόρινθος ἐξ ἐμοῦ πάλαι  
μακρὰν ἀπαρκεῖτ'· εὐτυχῶς μὲν, ἀλλ' ὅμως  
τὰ τῶν τεκόντων ὄμμαθ' ἠδιστον βλέπειν.  
[1000] {ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἥ γὰρ τὰδ' ὀκνῶν κείθεν ἦσθ' ἀπόπτολις;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πατρὸς γε χρήζων μὴ φονεὺς εἶναι, γέρον.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Τί δήτ' ἐγὼ οὐχὶ τοῦδε τοῦ φόβου ζ', ἀναξ,  
ἐπεῖπερ εὐνοὺς ἦλθον, ἐξελυσάμην;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Καὶ μὴν χάριν γ' ἂν ἀξίαν λάβοις ἐμοῦ.  
1005 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Καὶ μὴν μάλιστα τοῦτ' ἀφικόμην, ὅπως  
σοῦ πρὸς δόμους ἐλθόντος εὐπράξαιμί τι.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἄλλ' οὐποτ' εἶμι τοῖς φυτεύσασιν γ' ὀμοῦ.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ὡ παῖ, καλῶς εἰ δηλὸς οὐκ εἰδῶς τί δρᾶς.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πῶς, ᾧ γεραῖέ; πρὸς θεῶν, δίδασκέ με.  
[1010] {ΑΓΓΕΛΟΣ} Εἰ τῶνδε φεύγεις οὐνεκ' εἰς οἴκους μολεῖν.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ταρβῶν γε μὴ μοι Φοῖβος ἐξέλεθη σαφῆς.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἥ μὴ μίασμα τῶν φυτευσάντων λάβης;  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τοῦτ' αὐτό, πρέσβυ· τοῦτό μ' εἰσαεὶ φοβεῖ.  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἄρ' οἴσθα δήτα πρὸς δίκης οὐδὲν τρέμων;  
1015 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πῶς δ' οὐχὶ, παῖς γ' εἰ τῶνδε γεννητῶν ἔφυν;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ὅθούνεκ' ἦν σοι Πόλυβος οὐδὲν ἐν γένει.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πῶς εἶπας; οὐ γὰρ Πόλυβος ἐξέφυσέ με;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Οὐ μᾶλλον οὐδὲν τοῦδε τάνδρός, ἀλλ' ἴσον.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Καὶ πῶς ὁ φύσας ἐξ ἴσου τῷ μηδενί;  
[1020] {ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἄλλ' οὐ ζ' ἐγείνατ' οὐτ' ἐκεῖνος οὐτ' ἐγώ.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἄλλ' ἀντὶ τοῦ δή παιδὰ μ' ὠνομάζετο;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Δῶρόν ποτ', ἴσθι, τῶν ἐμῶν χειρῶν λαβῶν.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Κἄθ' ᾧδ' ἀπ' ἄλλης χειρὸς ἔστερξεν μέγα;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἥ γὰρ πρὶν αὐτὸν ἐξέπεις' ἀπαιδία.  
1025 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Σὺ δ' ἐμπολήσας, ἢ τυχῶν μ' αὐτῷ δίδως;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Εὐρῶν ναπαίαις ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὡδοιπόρεις δὲ πρὸς τί τούσδε τοὺς τόπους;  
{ΑΓΓΕΛΟΣ} Ἐνταυθ' ὀρεῖοις ποιμνίαις ἐπεστάτου.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ποιμὴν γὰρ ἦσθα κάπι θητεία πλάνης;  
 [1030] {ΑΓΓΕΛΟΣ} Σοῦ δ', ὦ τέκνον, σωτήρ γε τῷ τότ' ἐν χρόνῳ.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τί δ' ἄλγος ἴσχοντ' ἐν κακοῖς με λαμβάνεις;  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Ποδῶν ἂν ἄρθρα μαρτυρήσειεν τὰ σά.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οἴμοι, τί τοῦτ' ἀρχαῖον ἐννέπεις κακόν;  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Λύω σ' ἔχοντα διατόρους ποδοῖν ἀκμάς.  
 1035 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Δεινόν γ' ὄνειδος σπαργάνων ἀνειλόμην.  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Ὡστ' ὠνομάσθης ἐκ τύχης ταύτης ὃς εἶ  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὡ πρὸς θεῶν, πρὸς μητρὸς ἢ πατρὸς; φράσον.  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Οὐκ οἶδ'· ὁ δούς δὲ ταῦτ' ἐμοῦ λῶον φρονεῖ.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἥ γὰρ παρ' ἄλλου μ' ἔλαβες οὐδ' αὐτὸς **τυχῶν**;  
 [1040] {ΑΓΓΕΛΟΣ} Οὐκ, ἀλλὰ ποιμὴν ἄλλος ἐκδιδωσί μοι.

Édipo: Dormir com minha mãe ainda me assusta.  
 Jocasta: Fará sentido o padecer humano,  
 se o Acaso impera e a previsão é incerta?  
 Melhor viver ao léu, tal qual se pode.  
 Não te amedronte o enlace com tua mãe,  
 pois muitos já dormiram com a mãe  
 em sonhos. Quem um fato assim iguala  
 a nada, faz sua vida bem mais fácil.  
 Édipo: Nenhum reparo ao teu discurso, esposa,  
 se a mãe que me gerou não mais vivesse.  
 Tua fala bela não me anula o medo.  
 Jocasta: A tumba do pai, olho enorme a guiar-te.  
 Édipo: Enorme, eu sei. Mas ela vive e eu temo.  
 Mensageiro: Mas qual mulher vos amedronta tanto?  
 Édipo: Mérope, velho, a esposa de Políbio.  
 Mensageiro: E o que ela tem que vos atemoriza?  
 Édipo: Do deus provém um duro vaticínio.  
 Mensageiro: É público ou dizê-lo não é lícito?  
 Édipo: É lícito. Meu fado – Apolo disse –  
 seria fazer amor com minha mãe,  
 das mãos vertendo o sangue de meu pai.  
 Eis o motivo pelo qual Corinto  
 virou lugar longínquo. Tive o bem  
 do acaso, mas rever meus pais, quem dera!  
 Mensageiro: O exílio decorreu desse pavor?  
 Édipo: Quis evitar também matar meu pai.  
 Mensageiro: Por que não pus fim no teu temor,  
 se aqui cheguei com intenções honestas?  
 Édipo: De mim receberás um prêmio digno.  
 Mensageiro: Pois vim principalmente para obter,  
 quando ao lar retornares, um dádiva.  
 Édipo: A mim jamais verás no lar paterno.  
 Mensageiro: É claro, filho: ignoras quanto fazes.  
 Édipo: Como ancião? Pelos numes, dá-me um norte!  
 Mensageiro: Se esse casal é a causa de tua fuga...  
 Édipo: Eu temo a flâmea lucidez de Foibos.  
 Mensageiro: Temes contrair o miasma de teus pais.  
 Édipo: Exatamente, é a sina que me assombra.  
 Mensageiro: Pois não tem fundamento o teu pavor.  
 Édipo: Mas como, se eles são os meus genitores?  
 Mensageiro: Não tinhas parentesco com Políbio.  
 Édipo: Como? Políbio não me deu a vida?  
 Mensageiro: Nem mais nem menos que este com quem falas.  
 Édipo: Então devo concluir: ninguém me fez?  
 Mensageiro: Nem ele te gerou, nem eu te gerei.  
 Édipo: Por que Políbio me dizia: meu filho?  
 Mensageiro: De mim – direi! – te recebeu: um dom.

Édipo: Por que tão grande amor se eu vim de um outro?  
Mensagem: Falta de um filho explica-lhe o querer.  
Édipo: Fui dom comprado ou fui um dom do acaso?  
Mensagem: Te achei no estreito escuro do Citero.  
Édipo: Com qual escopo andavas por ali?  
Mensagem: Do rebanho montês me encarregava.  
Édipo: Eras pastor e pela paga erravas?  
Mensagem: Teu salvador – diria – àquela altura.  
Édipo: Quando me ergueste, eu tinha alguma dor?  
Mensagem: Teus pés dão, por si sós, um testemunho.  
Édipo: Por que recordas esse mal remoto?  
Mensagem: Livrei teus pés, furados os extremos.  
Édipo: Infâmia que me avilta desde o berço.  
Mensagem: Fortuna assina no teu nome a sina.  
Édipo: E quem me deu o nome? Pelos numes!  
Mensagem: Quem me fez a doação talvez o saiba.  
Édipo: A um outro coube o acaso de encontrar-me?  
Mensagem: Te recebi das mãos de outro pastor.  
vv. 976-1040.

Pólibo, ao morrer, levava consigo apenas parte da profecia ditada a Édipo, de maneira que seus tormentos perdurariam até a revelação de sua adoção. Corinto ainda era *onde* ele não deveria estar. O oráculo não se limitava apenas ao assassinio do próprio genitor, mas possuía algo ainda pior: a possibilidade do incesto. Com a morte do “suposto” pai, ele corria risco considerável de cair em delito e temia cumprir o oráculo casando-se com a mãe. A mulher cuja imagem o perseguia tal qual um fantasma ainda estava viva. Jocasta tenta argumentar dizendo que o homem deve caminhar guiado pela lei do acaso, pois o homem condenado à própria sorte, vivendo aleatoriamente, encontrava maiores motivos para ser feliz do que se conduzir pelos oráculos. A morte do pai dava-lhe uma prerrogativa satisfatória para se convencer pelos argumentos de Jocasta, mas Mérope estava viva. Ele desconhecia, contudo, que sua mãe encontrava-se à sua frente. No entanto, qual foi sua surpresa? O mensageiro de Corinto, a fim de aliviar-lhe os temores, revela-lhe sua adoção.

As intenções do mensageiro saem frustradas. Édipo não sente alívio, mas desespera-se. A notícia anula a possibilidade de consolo em Édipo e, com efeito, ele viu-se momentaneamente sem chão. Afinal, a partir desta informação, ele sequer conhecia a

própria origem, mergulhando num mundo de sombras tão tenebroso que pôs fim à sua felicidade. Ele já não se reconhece, nem sabe quem é ou quem o gerou.

Tais dúvidas precisavam ser dirimidas e a única saída era encontrar aquele que o entregara às mãos do próprio mensageiro que o conduziu a Corinto para que fosse criado como filho verdadeiro pelos reis. O mensageiro ainda dissera que aconselhou aos pais adotivos de Édipo a contarem a verdade, mas estes preferiram manter-se no silêncio. A revelação dependerá unicamente do prosseguimento ou não de Édipo em busca da verdade. Ele percebeu que toda a sua história de vida estava arruinada, dali por diante ele não sossegará até decifrá-la.

O mensageiro que trazia a notícia da morte de Políbio, coincidentemente, era o mesmo que recebeu dos braços do pastor uma criança que deveria ter morrido no passado. Por sua vez, o pastor que fora convocado como testemunha do assassinato de Laio será o mesmo que deveria ter assassinado o filho de Laio e Jocasta. Então, Édipo ordena que busquem onde quer que se encontre o pastor de Laio, única testemunha capaz de desvendar o enigma de seu nascimento e a identidade de seus pais. Ele não poderia permanecer sem identidade.

Embora irracionais, aos olhos humanos, estas coincidências não são sem sentido na perspectiva divina, uma vez que a combinação destes fatores serve para justificar a validade dos oráculos, provando que os homens podem cometer erros quando estão em dúvida ou tentam fugir à responsabilidade de suas ações<sup>407</sup>. Jocasta, ao reconhecer a verdade, insiste para que Édipo não desenterre esta história. Apesar desta insistência de Jocasta, Édipo poderia permanecer na obscuridade?

A despeito do medo, Édipo insistiu em tirar todas as pistas do mensageiro porque se encontrava desesperado. Seu desespero deveu-se, em parte, ao enigma em

---

<sup>407</sup> KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 198.

torno de suas origens. Talvez fosse possível afirmar que Édipo sentiu um total aniquilamento da sua história de vida, arremessando-o num mundo de sombras na qual sua origem se escondia. Ele persiste mediante as evidências que hora a hora vão se apresentando para a montagem deste quebra-cabeça.

{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβὼν  
σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.  
[1060] {ΙΟΚΑΣΤΗ} Μή, πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου  
κῆδη, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦς' ἐγώ.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Θάρσει· σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἔαν τρίτης ἐγὼ  
μητρὸς φανῶ τριδουλος, ἐκφανῆ κακῆ.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Ὅμως πιθοῦ μοι, λίσσομαι· μὴ δρᾶ τάδε.  
1065 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οὐκ ἂν πιθοίμην μὴ οὐ τὰδ' ἐκμαθεῖν σαφῶς.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Καὶ μὴν φρονοῦσά γ' εὐ τὰ λῶστά σοι λέγω.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τὰ λῶστα τοίνυν ταῦτά μ' ἀλγύνει πάλαι.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Ὡ δύσποτμ', εἴθε μήποτε γνοίης ὅς εἰ.  
{ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἄξει τις ἐλθὼν δεῦρο τὸν βοτήρᾳ μοι;  
[1070] ταύτην δ' ἔατε πλουσίῳ χαίρειν γένει.  
{ΙΟΚΑΣΤΗ} Ἰοῦ ἰοῦ, δύστηνε· τοῦτο γὰρ σ' ἔχω  
μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον.

Jocasta: Que te importa saber de quem se fala?  
Esquece! É não memorar palavras.  
Édipo: Impossível, com base em tais indícios,  
Deixar de elucidar minha origem.  
Jocasta: Pelos deuses! Se tem valor a tua vida,  
Imploro, pára! Basta o meu sofrer.  
Édipo: Tem brio! Mesmo se eu for escravo ao triplo  
- de mãe da mãe da mãe -, o mal é meu.  
Jocasta: Mas eu, contudo, insisto: encerra a busca!  
Édipo: Só encerro quando tudo esclarecer.  
Jocasta: Desejo-te o melhor, quando te falo.  
Édipo: Há muito esse melhor só me angustia.  
Jocasta: Pudesses ignorar tua identidade!  
Édipo: Alguém me traz aqui o pastor ou não?  
Que ela se gabe de sua rica estirpe!  
Jocasta: Ai, infeliz! É o termo que melhor  
contigo casa, agora e no porvir.  
vv. 1056-1072.

Seria mesmo uma inutilidade revolver memórias? Édipo acredita que não. Ao saber-se uma criança enjeitada, ele precisava construir uma memória que naquele momento se apagou. Sua vida não passara de uma ilusão, uma mentira que ele precisava desvendar. Temos nesta cena um erro de interpretação, pois ele interpreta erroneamente os avisos e apelos de Jocasta como sinais de vergonha. Ele acredita que ela se envergonharia de sua possível origem modesta, e orgulhosa de sua alta linhagem não

admitiria como companheiro alguém que lhe fosse inferior, um escravo, um homem do povo, qualquer um. Assumir uma condição servil em oposição à sua condição real era crucial para ele saber quem era. Mesmo que fosse três vezes de escravos nascido<sup>408</sup>, era melhor que permanecer sem origem.

As palavras de Jocasta desejam desviar Édipo da verdade. Ela já havia compreendido tudo e apenas desejava evitar que se revelasse a ele uma história do passado que ela própria julgara solucionada. Jocasta passa por uma cena de reconhecimento e sofre a reviravolta da fortuna antes de Édipo. Sua catástrofe bastava. Seu próprio sofrimento em reconhecer que estava enganada e que tinha diante dos olhos o filho que acreditara morto é terrível. Ela desejou que Édipo nunca viesse a conhecer a própria origem<sup>409</sup>. Já conhecedora da verdade, ela não é capaz de chamá-lo de filho, o chama de “*infeliz*”.

Mas como ela poderia viver com a verdade, ocultando-a dele? Édipo estava obcecado e continuou sua busca incessante. Ele ainda interpreta mal a situação. Da pequenez à grandeza ele se julga filho da *Sorte*. Sua completa ignorância aumenta o tom dramático da peça. É como se ele compreendesse a situação por um prisma bastante inusitado: se filho da *Sorte*, ele teve um segundo nascimento tornando-se rei<sup>410</sup>. Ao nascer de novo ele teria construído uma história diferente. Mal sabia ele que em breve a verdade o faria enxergar a ilusão que construíra precipitadamente a fim de se salvar.

Édipo parece dizer que, sendo filho da τύχη, sua vida alterna entre “altos e baixos”. Mas, por ser ela benfazeja, tudo acabará bem: não será desonrado. Mais uma vez, um personagem trágico não alcança a ironia e a ambivalência da própria fala. Édipo nasce de uma τύχη, de uma *moira* (v. 713) anteriormente fixada: Laio já sabia que, se tivesse um filho, seria morto por ele (vv.711-14). Cada atitude do herói,

---

<sup>408</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 682. Ele utiliza o termo materno para definir o seu nascimento.

<sup>409</sup> VERNANT, 1999, *Op. Cit.*, p. 68. Ela pensa assim por piedade e por que não desejava o sofrimento de Édipo? Por que zombou dos oráculos e viu-se enganada? Ou por que ele descobriria o que ela lhe fez no passado? Ela própria diz que apenas o sofrimento dela era suficiente. Porém, acreditamos que esta recusa, além de um excelente instrumento cênico, representa algo além do que podemos compreender para o momento.

<sup>410</sup> BOLLACK, 1999, *Op. Cit.*, p. 694.



expressão também de seu caráter, o conduz à realização dessa *moira*. Ele se engana quanto a se tratar de uma τύχη benfazeja (v. 1081)<sup>411</sup>.

O coro se preocupava com a origem de Édipo e entra em cena cantando as horríveis questões relativas ao nascimento de Édipo. Temos no terceiro estásimo um confronto feroz entre a ilusão e a realidade<sup>412</sup>. Sófocles, assim, promove um breve intervalo para abreviar o suspense e atingir o efeito desejado no próximo episódio: perceber o desenrolar das ações até a revelação final. O estásimo aponta conexão com outros momentos da peça, demonstrando que, apesar da brevidade, apresenta importantes referências ao contexto trágico e prepara-nos para a seqüência de reconhecimento da verdade por Édipo<sup>413</sup>.

ΧΟΡΟΣ: Εἶπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,  
οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,  
[1090] οὐκ ἔση τὰν αὐρίον  
πανσέληνον, μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίου  
καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὖξειν,  
καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπίρηρα φέροντα  
1095 τοῖς ἑμοῖς τυράννοις.  
Ἰήϊε Φοῖβε, σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἶη.

Coro: Pelo Olimpo!  
Se sou clarividente,  
alguém dotado de intuição certa,  
Citero,  
Ao plenilúnio de amanhã,  
Não mais serás espaço sem limites:  
te exaltam – mãe, nutriz, a pátria de Édipo!  
Dançaremos em tua honra –  
de ti provém o júbilo do rei.  
Apolo,  
senhor do grito lenitivo,  
que te agrada a festa!  
vv. 1086-1098.

Novamente, o coro faz alusão à divindade evocando o Olimpo. O valor cósmico atribuído à situação nos remete à ordenação do caos por Zeus. Também se refere à eficiência do pensamento humano enquanto atividade autônoma, distinta da inteligência

---

<sup>411</sup> FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva. *Τύχῃ e Caráter de Hipólito em Eurípides*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo : São Paulo, 2006, p. 271.

<sup>412</sup> LASSO DE LA VEGA, 1994, *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>413</sup> SANSONE, David. "The Third Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*". *Classical Philology*, vol. 70, no. 2. (Apr, 1975), pp. 110.

divina, mas fundamentado por esta. Assim, se eles possuem raciocínio reto e intuem bem, estão certos que a resposta sobre a maternidade de Édipo não tardaria a aparecer.

Quem é e donde vem Édipo? Quem sabe Édipo é filho de Pã, Apolo, Hermes, Baco ou outra divindade? Seria filho de alguma ninfa? Os elementos simbólicos presentes neste estásimo podem representar ilusão ou ironia. A visibilidade de toda a verdade seria anunciada pelo plenilúnio, o tempo de duração do drama e sua solução.

O Citerão seria motivo de lamentação de Édipo e não de regozijo. O coro proclama que o Monte será glorificado como compatriota, mãe, irmã de Édipo<sup>414</sup>. As relativas ligações familiares são, no mínimo, curiosas. Citerão, o monte da desgraça e sede das *Erínias*<sup>415</sup>, encontra-se em oposição ao monte *Hélicão*, morada das Musas. Contudo, não sabemos o que o coro está pensando nestes versos<sup>416</sup>. Ele nos parece ora irônico e ora realista, fundamentado nas próprias palavras de Édipo que se auto-intitula “*filho da sorte*”.

O estásimo oscila entre a ironia e a ilusão<sup>417</sup>. Como veremos, promove uma profunda reflexão sobre as interpretações de Édipo sobre os eventos que o circundam. Se o coro sabe quem é Édipo, é extremamente irônico, mas se ainda ignora a identidade do rei, encontra-se iludido. Mas, como saber o que se passa na mente do coro? Assumir que é Tebas e não Corinto a pátria de Édipo é uma necessidade vital. Não existe alternativa senão aceitar a verdade.

A ironia se concentra, especialmente, quando evoca o Olimpo<sup>418</sup>. As leis imortais, imperecíveis e permanentes do Olimpo também são referidas no segundo estásimo. Acaso seja provada a verdade da profecia, Édipo está destinado à poluição; se por outro lado é falsa, Édipo seria filho de uma das divindades citadas pelo coro. Se

---

<sup>414</sup> SANSONE, 1975, *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>415</sup> LASSO DE LA VEGA, 1994, *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>416</sup> SANSONE, 1975, *Op. Cit.*, p. 112 e LASSO DE LA VEGA, 1994, *Op. Cit.*, p. 236.

<sup>417</sup> SANSOME, 1975, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>418</sup> SANSOME, 1975, *Op. Cit.*, p. 113.

Édipo é a causa da peste, ele o é tão somente por causa de seu nascimento. O coro canta sua qualidade de profeta e poderíamos crer que os tebanos dependiam das profecias e não do próprio raciocínio. Assim, através da divindade citada pelo coro, podemos afirmar que a validade das profecias se consolida cada vez mais.

Τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτικτε τῶν μακροαίωνων ἄρα  
[1100] Πανὸς ὄρεσσιβάτα πατρὸς πελασθεῖς,  
ἢ σέ γ' εὐνάτειρά τις  
Λοξίου; τῷ γὰρ πλάκες ἀγρόνομοι πᾶσαι φίλαι·  
εἶθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων,  
1105 εἶθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς ναίων ἐπ' ἄκρων ὄρέων εὖρημα δέξατ' ἔκ  
του  
Νυμφᾶν Ἐλικωνίδων, αἷς πλεῖστα συμπαίξει.

Quem te gerou menino?  
Que ninfa sempreviva  
acolheu Pã,  
em trânsito nos píncaros?  
Que ninfa foi atrás do oblíquo Lóxias,  
a quem apraz o plaino das pastagens?  
A Hermes, senhor Cilênio, ou  
ao deus do frenesi bacante,  
cujas moradas são o pico das montanhas,  
uma das ninfas do Hélicon – seu par  
no prazer – te ofertou, recém-achado?  
v. 1098-1109.

O coro especularia sobre a paternidade de Édipo. Embora preocupado com uma resposta que será fornecida num tempo futuro, pedindo a Citerão para que mostre o que sabe, o coro lida com o passado perguntando sobre o nascimento de Édipo e se abre, ao mesmo tempo, com uma preocupação indireta com o presente (a praga), porque pede a Apolo, deus consolador, que os cantos tenham efeitos<sup>419</sup>.

O monte *Cilênio* apresenta-se, como um elemento importante na voz do coro, enquanto a morada de Hermes, o deus mensageiro, arauto entre os mundos, deus viajante, e que nasceu numa caverna no monte Cilênio, o guia das almas na passagem entre a vida e a morte; o psicopompo<sup>420</sup>.

<sup>419</sup> SANSOME, 1975, *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>420</sup> ROSA, Armando Nascimento. “Um Édipo: Reescrita e Produção Cênica de um Mito Paradigmático.” In: *Mito, Memória e Identidade*. Org. LEÃO, Delfim. Coimbra : Ariadne, 2005, p. 127.

No Citerão Édipo fora exposto à morte e salvo. Porém, o motivo para a inserção dos outros dois montes não é facilmente visível. O Cilênio é avistado a partir da Beócia, o Citerão está ao sul e o Helição a oeste, com um vislumbre do Parnaso, monte referido por nome pelo coro no primeiro estásimo, atrás dele. Mas por que razão Sófocles menciona em seu texto estes montes?<sup>421</sup> Acreditamos que a seleção de Sófocles não se deveu apenas à função métrica e beleza estética dos versos. Parece-nos que existe uma relação entre os montes de maneira que eles nos trazem uma resposta para o dilema que o coro deseja responder.

Os montes Parnaso e Citerão parecem estar ligados por dois pólos nos quais o fio condutor da trama está suspenso. A voz brilhante que vem do Parnaso, na forma do oráculo de Laio, e a resposta a Édipo representa os elementos que instigam a ação. Citerão deveria ser o local que evitaria que Édipo cumprisse seu destino. Sobre o caminho que se estende sobre os dois montes, o ato se manifesta e o oráculo se cumpre. Quer dizer, entrelaçam-se não apenas os dois oráculos: aquele ouvido por Laio e a resposta a Édipo que previa o parricídio<sup>422</sup>, mas a confirmação dos mesmos.

Neste sentido, poucos dias após seu nascimento, Édipo é salvo da morte e passou de Tebas para Corinto por meio do Citerão. Porém devemos nos alertar para um detalhe significativo, em sua viagem para Delfos Édipo passou novamente pelo Citerão. À sua esquerda, visível em todo o golfo de Corinto, encontra-se o monte Cilênio, para onde ele nunca deveria retornar. Ele também passará pela sombra do Helição, com o Parnaso ao fundo. Entre estas duas montanhas Édipo matará seu pai e Laio morrerá pelas mãos do filho, sem o saberem<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> SANSONE, 1995, *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>422</sup> SANSONE, 1995, *Loc. Cit.* Sansone não esgota seus argumentos e continua nos confrontando com a importância destes montes para o desfecho dramático para o qual a tragédia converge.

<sup>423</sup> SANSONE, 1975, *Loc. Cit.*

Teríamos, simbolicamente, nas entrelinhas deste estásimo, um resgate da trajetória de Édipo. Assim como nós, o coro também poderia concluir que estes montes são as testemunhas silenciosas deste terrível crime, que causaria posteriormente horror e sofrimentos aos envolvidos.

#### **4.9. A reviravolta da fortuna e o reconhecimento da “hamartía”**

O quarto episódio representa os momentos mais dramáticos da peça. Nele temos duas características amplamente defendidas por Aristóteles na constituição de uma tragédia exemplar: a *peripécia* e o *reconhecimento* coincidentes<sup>424</sup>. A grande *reviravolta* da fortuna na vida de Édipo dar-se-á mediante um *reconhecimento*. E segundo Aristóteles, a cena de *reconhecimento* em *Édipo Rei* é um modelo de perfeição poética, comprovando a competência de Sófocles. De maneira que o *reconhecimento* resulta da própria intriga e a surpresa resulta naturalmente, a cena de *reconhecimento* em *Édipo Rei* dispensa artifícios, sinais e silogismos<sup>425</sup>.

Édipo esperava ansiosamente pela chegada do pastor. O único que poderia salvá-lo ou fazê-lo se perder para sempre. Ele seria confrontado enquanto testemunha ocular para revelar o que realmente havia acontecido naquela encruzilhada e também sobre os acontecimentos em torno da origem de Édipo.

Em passo certamente moroso, pelo peso dos anos e relutância em vir, chega o Servo, mandado chamar para confirmar o testemunho do assassinato de Laio e esperado agora para falar também da origem de Édipo. Do confronto entre estas duas figuras, de classe igualmente modesta, e do reconhecimento mútuo se gera uma tensão de forças opostas no rápido processo de revelação que constitui este episódio tão breve quanto agitado<sup>426</sup>.

---

<sup>424</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1452 a 13-16.

<sup>425</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1455 a 16-20.

<sup>426</sup> FIALHO, 1992, *Op. Cit.*, p. 91.

Curiosamente, Édipo não se lembrou do Pastor. Pode parecer um detalhe irrelevante, mas, se ele é mesmo um dos sobreviventes do massacre, Édipo deveria no mínimo reconhecê-lo. As idades do mensageiro de Corinto e do servo de Laio são aproximadas, como é notório pelos traços, mas Édipo afirma nunca tê-lo visto, pedindo que o coro o ajude nesta tarefa, confirmando sua impressão.

[1110] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Εἰ χροῖ τι κάμῃ μὴ συναλλάξαντά πω,  
πρέσβεις, σταθμᾶσθαι, τὸν βοτήρ' ὄραν δοκῶ,  
ὄνπερ πάλαι ζητοῦμεν· ἔν τε γὰρ μακρῶ  
γήρα ξυνάδει τῶδε τάνδρῳ σύμμετρος,  
ἄλλως τε τοὺς ἄγοντας ὥσπερ οἰκέτας  
1115 ἔγνωκ' ἔμαυτοῦ· τῆ δ' ἐπιστήμη σύ μου  
προὔχοις τάχ' ἄν που, τὸν βοτήρ' ἰδὼν πάρος.

Édipo: Senhores, eu jamais travei contato com o pastor há muito procurado. Arriscarei dizer, porém, que o vejo. Velho na idade, àquele este é simétrico. Meus servos o conduzem. Reconheço-os melhor do que ninguém deves sabê-lo, pois o pastor o viste anteriormente.  
v. 1110-1115.

O pastor, testemunha da identidade do assassino de Laio, é o mesmo que doara Édipo ao mensageiro de Corinto anos atrás. Quando o pastor chega, Édipo não pergunta a ele sobre a identidade do assassino de Laio e nem as circunstâncias desta morte<sup>427</sup>. O diálogo entre as personagens no quarto episódio é intrigante, tenso e dramático. O mensageiro faz menção à memória e força as lembranças do pastor, que certamente deseja esquecer o passado. O diálogo que se segue possui ritmo ágil e as revelações ocorrem a partir da pressão que Édipo faz sobre o pastor. Ele não se mantém nos primeiros motivos que o levaram a buscar o pastor: resolver o dilema do assassinato de Laio. Teremos que admitir que as diferenças nas duas versões sobre a morte do antigo rei de Tebas não foram resolvidas<sup>428</sup>, mas Édipo já conhece a identidade do assassino, só não sabia sua origem e muito menos que era culpado de incesto.

---

<sup>427</sup> Sua pergunta tem outra direção e parece-nos que Édipo já conhece a identidade do assassino.

<sup>428</sup> HARSHBARGER, Karl. "Who Killed Laius?" *The Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 4. (Summer, 1965) pp. 120-131, p. 123.

{ΘΕΡΑΠΩΝ} Οὐχ ὥστε γ' εἰπεῖν ἐν τάχει μνήμης ὕπο.  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Κουδέν γε θαῦμα, δέσποτ'· ἀλλ' ἐγὼ σαφῶς  
 ἀγνώτ' ἀναμνήσω νιν. Εὐ γὰρ οἶδ' ὅτι  
 κάτοιδεν, ἦμος τὸν Κιθαιρῶνος τόπον  
 1135 ὁ μὲν διπλοῖσι ποιμνίοις, ἐγὼ δ' ἐνὶ  
 ἐπλησίαζον τῶδε τάνδρῳ τρεῖς ὅλους  
 ἔξ ἦρος εἰς ἀρκτοῦρον ἐκμήνους χρόνους·  
 χειμῶνα δ' ἤδη τὰμά τ' εἰς ἔπαυλ' ἐγὼ  
 ἤλαυνον οὐτός τ' εἰς τὰ Λαῖου σταθμά  
 [1140] Λέγω τι τούτων, ἢ οὐ λέγω πεπραγμένον;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Λέγεις ἀληθῆ, καίπερ ἐκ μακροῦ χρόνου.  
 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Φέρ' εἶπε νῦν, τότ' οἴσθα παῖδά μοί τινα  
 δούς, ὡς ἐμαυτῶ θρέμμα θρεψαίμην ἐγώ;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Τί δ' ἔστι; πρὸς τί τοῦτο τοῦπος ἱστορεῖς;  
 1145 {ΑΓΓΕΛΟΣ} Ὅδ' ἐστίν, ὧ τᾶν, κεῖνος ὃς τότ' ἦν νέος.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Οὐκ εἰς ὄλεθρον; οὐ σιωπήσας ἔση;  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἄ, μὴ κόλαζε, πρέσβυ, τόνδ', ἐπεὶ τὰ σὰ  
 δεῖται κολαστοῦ μᾶλλον ἢ τὰ τοῦδ' ἔπη.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Τί δ', ὧ φέριστε δεσποτῶν, ἀμαρτάνω;  
 [1150] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οὐκ ἐννέπων τὸν παῖδ' ὄν οὗτος ἱστορεῖ.  
 v. 1131-1150

Servo: Não me recordo assim abruptamente.  
 Mensageiro: Não me surpreendo, rei. Mas vou lembrá-lo  
 do que afirma ignorar, pois é impossível  
 ter apagado da memória os tempos  
 do Citero. Eu tocava um só rebanho,  
 e ele, dois. Três períodos de convívio,  
 da primavera até surgir Arcturo.  
 No inverno, eu recolhia a grei ao estábulo,  
 enquanto ele abrigava os bois de Laio.  
 Confere ou não confere os fatos?  
 Servo: Muito passou, mas não alteras nada.  
 Mensageiro: Recordas que um menino então me deste,  
 para eu dele cuidar, qual fora um filho?  
 Servo: O que pretendes com toda essa história?  
 Mensageiro: Este senhor, meu caro, é aquela criança.  
 Servo: Vá para o inferno! Cala tua matraca!  
 Édipo: Não o censures, velho! Tua linguagem  
 merece mais censura do que a dele.  
 Servo: Onde eu errei, senhor inigualável?  
 Édipo: Calando sobre a criança mencionada.  
 vv.1131-1150.

Temos, em primeiro lugar, o confronto entre os dois criados. O servo de Laio afirma que não é capaz de reconhecer o mensageiro, assim, de forma abrupta e valendo-se da memória. O mensageiro de Corinto não reconhece a dimensão do que está por vir. Acredita que estará trazendo consolo ao rei. O outro sabe demasiadamente, mais do que realmente gostaria e desejaria revelar. O que podemos identificar neste fragmento é a ação da memória, do conhecimento e da investigação, tão pertinentes ao desvelamento da verdade.

Recordar, o quão doloroso é recordar, e porque fazê-lo, com qual intenção ou benefício? Por um ano e meio eles foram companheiros no Citerão, e com a convivência e as conversas, provavelmente, um sabia muito do outro. Apesar das palavras do Mensageiro aprofundarem a investigação e trazerem elementos que poderiam ativar a memória do servo de Laio, este se mantinha firme em afirmar que o tempo fora responsável pelo seu esquecimento e que nada se alterava.

O mensageiro de Corinto revela, então, um segredo do passado, que dizia respeito apenas aos dois: a história de um rejeitado. Eis que ao servo apresenta-se uma cena de reconhecimento. O menino que ele salvou encontrava-se diante dos seus olhos e representava não apenas a figura do soberano como o assassino do antigo rei, ironicamente, seu pai. À medida que o seu conhecimento se aproxima do servo de Laio, Édipo se torna mais e mais agressivo e não deixa alternativa ao pobre velho, que subjugado, falará a verdade.

Tomando como exemplo o pastor que se recusa a matá-lo e o doa a um estrangeiro, temos um detalhe no mínimo curioso no verso 1149: a ocorrência do termo *hamartáno*, o que nos leva a pensar na atitude do servo que salvou a vida de Édipo e propiciou a ocorrência de tantos desastres. O pastor acreditava que para evitar um mal maior, ele deveria poupar a vida do menino, ainda que de algum modo, dada sua boa intenção, ele não tenha cometido uma falta ou crime (*hamartáno*). Podemos pensar que talvez fosse um ato de piedade para evitar uma desgraça quando os reis de Tebas ordenaram-lhe a morte do menino.

As cenas que se seguem representam o clímax da peça e a reviravolta, onde ambos se reconhecem como co-responsáveis pela tragédia que se abate sobre todos. O ritmo alucinante permanece e os erros de Édipo cometidos no passado são, enfim, revelados.



1155 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Δύστηνος, ἀντί τοῦ; τί προσχρηζών μαθεῖν;  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τὸν παῖδ' ἔδωκας τῷδ' ὄν οὗτος ἴστορεῖ;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Ἐδωκ'· ὀλέσθαι δ' ὄφελον τῆδ' ἡμέρα.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἀλλ' εἰς τὸδ' ἤξεις μὴ λέγων γε τοῦνδικον.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Πολλῶ γε μᾶλλον, ἦν φράσω, διόλλυμαι.  
 [1160] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἀνῆρ ὄδ', ὡς ἔοικεν, ἐς τριβάς ἐλᾶ.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Οὐ δῆτ' ἔγωγ', ἀλλ' εἶπον ὡς δοίην πάλαι.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πόθεν λαβών; οἰκεῖον ἢ 'ξ ἄλλου τινός;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Ἐμὸν μὲν οὐκ ἔγωγ', ἐδεξάμην δέ του.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τίνος πολιτῶν τῶνδε κάκ ποίας στέγης;  
 1165 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Μὴ πρὸς θεῶν, μὴ, δέσποθ', ἰστόρει πλέον.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὀλωλας, εἴ σε ταῦτ' ἐρήσομαι πάλιν.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Τῶν Λαῖου τοίνυν τις ἦν γεννημάτων.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἡ δοῦλος, ἢ κείνου τις ἐγγενῆς γεγώς;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Οἴμοι, πρὸς αὐτῶ γ' εἰμι τῷ δεινῷ λέγειν.  
 [1170] {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Κᾶγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Κείνου γέ τοι δὴ παῖς ἐκλήζεθ'· ἡ δ' ἔσω  
 κάλλιστ' ἂν εἴποι σὴ γυνὴ τὰδ' ὡς ἔχει.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἡ γὰρ δίδωσιν ἦδε σοι;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Μάλιστ', ἄναξ.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὡς πρὸς τί χρεῖας;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Ὡς ἀναλώσαιμί νιν.  
 1175 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Τεκοῦσα τλήμων;  
 1175 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ποίων;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Πῶς δῆτ' ἀφήκας τῷ γέροντι τῷδε σύ;  
 {ΘΕΡΑΠΩΝ} Κατοικτίσας, ὡ δέσποθ', ὡς ἄλλην χθόνα.  
 δοκῶν ἀποισεῖν, αὐτὸς ἔνθεν ἦν· ὁ δὲ  
 [1180] κάκ' εἰς μέγιστ' ἔσωσεν· εἰ γὰρ οὗτος εἰ  
 ὄν φησιν οὗτος, ἴσθι δύσποτμος γεγώς.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἰοῦ ἰοῦ· τὰ πάντ' ἂν ἐξήκοι σαφῆ.  
 Ὡ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,  
 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'  
 1185 οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὐς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.

Servo: Tristeza! A que vem isso? Qual tua dúvida?

Édipo: O garoto em questão, a ele o entregaste?

Servo: Sim. Por que eu não morri naquela data?

Édipo: Pois morrerás, calando o que não deves.

Servo: E se eu falar, há de vir pior morte.

Édipo: O velho, ao que parece, ganha tempo.

Servo: De modo algum. Não disse que o deí?

Édipo: E qual a procedência do menino?

Servo: Não era meu; de alguém o recebi.

Édipo: De alguém da pólis? Onde ele reside?

Servo: Para de investigar, suplico, mestre!

Édipo: És homem morto, se de novo indago.

Servo: Pois bem; de alguém do círculo de Laio.

Édipo: Nasceu escravo; é filho do palácio?

Servo: Estou a ponto de falar o horror.

Édipo: E eu de ouvi-lo; mas é preciso ouvir.

Servo: Filho do rei, diziam. Lá dentro está

quem pode dar detalhes: tua mulher.

Édipo: Foi ela quem te deu a criança?

Servo: Exatamente, rei.

Édipo: Com que finalidade?

Servo: Para dar cabo dele.

Édipo: A própria mãe? Incrível!  
Servo: Temia um mau oráculo.  
Édipo: Qual?  
Servo: Seria o matador dos pais – diziam.  
Édipo: Por que motivo então o deste ao velho?  
Servo: Me condoí. Pensei: ao seu país  
de origem levará o menino. Para  
um mal maior, salvou-o. Se és quem ele  
diz, crê: nasceste para a desventura.  
Édipo: Tristeza! Tudo agora transparece!  
Recebe, luz, meu derradeiro olhar!  
De quem, com quem, a quem – sou triplo equívoco:  
ao nascer, desposar-me, assassinar!  
vv.1155-1185.

O pastor ainda tentou escapar do inquérito, mas não conseguiu. Sob ameaça de morte ele se sente pressionado a falar. Para Édipo a morte é um mal menor perante a verdade que ele está prestes a revelar. Ao que tudo indica, segundo a visão de Édipo, o pastor tenta ganhar tempo, mas mesmo o seu silêncio não seria capaz de manter a paz de espírito de Édipo e dele próprio. As circunstâncias o deixaram sem saída, ele fora coagido a falar. Édipo precisava saber sua procedência, sua origem, o nome de seus pais, detalhes que lhe eram incognoscíveis devido à sua pouca idade na época dos eventos. O servo ainda relutou, mas sob nova ameaça de morte, ele revelou a verdade.

A revelação é extremamente chocante. O pastor revelou o que ninguém poderia imaginar: que Laio foi morto pelo próprio filho de acordo com os termos do oráculo. E que o incesto não era uma possibilidade distante e irrealizável como pensavam respectivamente Édipo e o Mensageiro, mas fato consumado.

O resultado disto tudo demonstra que não se pode calcular valendo-se apenas do raciocínio. Os mortais tentam fazê-lo baseando suas interpretações no que é visível e esquecendo-se de que as pistas podem ser enganosas e conduzirem a um erro de interpretação ou por desconhecimento, devido à ignorância.

O sobrevivente à chacina escolheu a mentira no lugar da verdade e ninguém procurou desvendar o mistério. A morte de Laio pelo próprio filho, aos olhos de Jocasta, era uma impossibilidade lógica, pois ela acreditava que este filho amaldiçoado estivesse

morto. Édipo, por sua vez, também acreditava ter burlado o oráculo, pois fugira de casa mantendo-se distante dos pais.

O pastor desejou a própria morte quando precisou revelar a terrível verdade. Novamente teríamos a validade do conhecimento e seu préstimo a quem o detém. Assim, embora seja natural preferirmos a vida à morte, sabemos que, devido às circunstâncias do destino, nossos desejos podem convergir numa direção oposta à esperada. Responder sobre a procedência do menino correspondia, indiretamente, a assumir a própria culpa em relação aos eventos trágicos que se apresentavam. Tal qual Tirésias, o pastor conhecia parte de uma verdade que completaria o quebra-cabeça que compunha a peça. Porém, este homem cheio de medo é o oposto do altivo adivinho que, ao ser ofendido, revela a verdade a Édipo.

O conhecimento do pastor devia-se ao seu envolvimento direto com a história, já os dons premonitórios de Tirésias deram a ele o total conhecimento da verdade. O próprio pastor, no verso 1180 afirma: *nasceste para a desventura*. Ora, nesta perspectiva, Édipo se diz triplo equívoco: ao nascer, ao casar e ao matar. Ele não cometeu apenas o incesto e o parricídio, de forma que seus erros condicionavam-se a um erro anterior: seu nascimento<sup>429</sup>. Ele assume as próprias faltas, de forma que nos leva a pensar a respeito de sua *hamartía* de forma mais ponderada, porém, ainda excluindo da peça enquanto ação os crimes que ele cometeu na ignorância.

Segundo o próprio coro, no segundo estásimo, a soberba é um erro. As personagens definem-se como profetas em concorrência com as personagens verdadeiramente iluminadas. Em lugar de inspiração, as previsões humanas são baseadas num pretenso conhecimento. A peça demonstra a inutilidade do método

---

<sup>429</sup> Embora não fosse dado a ele escolher o seu agir: evitar matar o pai e casar com a mãe, porque estes eram acontecimentos controlados pelos deuses, somente na ação ele pôde ter a garantia de sua existência. Infelizmente, o que Édipo deveria preferir, caso o soubesse antecipadamente, não poderia fazê-lo: escolher não ter nascido, pois o seu nascimento e sobrevivência foram cruciais à realização de sua fatalidade.

indutivo, pois cada vez que as personagens tentam empregá-lo, refutando os oráculos, o cálculo humano falha.

Ao reconhecer a claridade da situação, Édipo compreende que os oráculos são verdadeiros<sup>430</sup>. Se há alguma lição na peça, é que a inteligência exercida num vácuo pode ser pior do que a mera ignorância. Em particular, a prática de se deduzir o desconhecido a partir do que é conhecido - o invisível do visível - é uma armadilha traiçoeira. A peça é uma crítica ao racionalismo demonstrando que a ciência não pode compensar as lacunas existentes na perspectiva do homem imperfeito<sup>431</sup>.

Édipo consulta o profeta Tirésias, seu cunhado Creonte, sua esposa Jocasta, um servo da casa de Laio sobrevivente ao massacre a fim de assegurar a primeira versão dos fatos e manter sua consciência tranqüila. Ele precisava assegurar que não fora apenas um assassino, mas muitos. E quando Édipo descobriu não só que era o assassino de Laio, mas que este era seu pai e a mulher com quem ele casou e teve filhos era sua mãe, ele se viu culpado de parricídio e incesto como o oráculo délfico previu há muito tempo<sup>432</sup>. A *hamartía* em Édipo transita entre a questão das intenções e das conseqüências. Os eventos da peça, em termos de relato, derivam de um acidente, uma *hamartía* que não poderia ser compreendida como um erro, exceto em retrospectiva.

Para entendermos o incidente na encruzilhada, devemos imaginar o estado de espírito de Édipo quando este deixou Delfos, perturbado pelas palavras do oráculo e disposto a evitar crimes hediondos. Porém, para alcançar seus objetivos, ele deveria obedecer a duas regras simples: nunca matar um homem mais velho em idade para ser seu pai e que principalmente se assemelhasse a ele; nem casar com uma mulher mais velha, em idade para ser sua mãe. A consulta ao oráculo tornara claro que duas regras, e

---

<sup>430</sup> KNOX, *Édipo em Tebas*, 2002, *Op. Cit.*, p. 117. Em referência ao v. 1182.

<sup>431</sup> KANE, 1975, *Op. Cit.*, p. 208.

<sup>432</sup> GOODHART, Sandor. "Oedipus and Laius' many murderers". *Diacritics*, vol. 8, no. 1, Special Issue on the Work of Rene Girard. (Spring, 1978), p. 55.

não apenas a vontade em se manter afastado de Corinto, deveriam ser a preocupação máxima de Édipo quando ele deixou Delfos<sup>433</sup>.

Ele deveria ter se concentrando na tarefa simples de evitar ao máximo matar um homem mais velho e casar com uma mulher mais velha, não correndo risco algum de fazer cumprir a profecia, uma vez que pairava a dúvida sobre o seu parentesco com Políbio e Mérope. Em sua primeira oportunidade, Édipo ignorou um aviso divino. Mas como ele poderia imaginar que o desconhecido na encruzilhada era seu pai legítimo? Era uma coincidência tão incrível quanto impossível, mas este era o risco que ele não deveria ter enfrentado<sup>434</sup>. E como ele poderia imaginar que a mulher que recebeu por esposa quando chegou a Tebas e desvendou o enigma da Esfinge era sua mãe? As coincidências são incríveis e inacreditáveis.

Mas por que o servo o salvara? É a última pergunta de Édipo. Por que o servo sentira piedade<sup>435</sup> por aquela criança aparentemente indefesa? Provavelmente uma idéia lhe ocorrera. Se o desse àquele servo de outras terras, este o levaria para longe e, certamente, a criança seria criada e nunca mais retornaria. Assim, ele se livraria do crime de matar um “*inocente*” e todos pensariam que ele cumprira a missão.

A piedade sustenta o destino de Édipo. Sua sobrevivência é um dos motivos que desencadeiam o enredo trágico. O servo não executou a ordem e o mensageiro, unido ao outro em prol de uma vida, mantém o curso da profecia oracular. A conexão da história do mensageiro com a do servo de Laio se efetua<sup>436</sup> e revela o malogro e ilusão que ofuscavam a visão de todos. A sobrevivência, contudo, não é o maior dos males de Édipo, mas o cumprimento da profecia que dependera, e muito, de sua ação. Adulto, ele

---

<sup>433</sup> GOODHART, 1978, *Op. Cit.*, p. 62

<sup>434</sup> VELLACOTT, 1971, *Op. Cit.*, pp. 209-210.

<sup>435</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 768.

<sup>436</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 770.

matou Laio, desvendou o segredo da Esfinge e ascendeu ao trono em Tebas casando-se com a viúva do antigo rei. Era um mal triplo: ao *nascer*, ao *casar* e ao *assassinar*.

A chegada do mensageiro de Corinto é acidental<sup>437</sup>. Sem ele o testemunho do sobrevivente à chacina teria se centrado na questão anterior: quantos mataram Laio e não quem é Édipo. Além disso, o falso laço de parentesco com Pólibo e Mérope e a relação de parentesco com Laio e Jocasta permaneceriam desconhecidos. O quarto episódio apresenta-nos a revelação da verdade.

#### 4.10. A possibilidade da *hamartía*: a ilusão da felicidade e a fragilidade humana

O quarto estásimo é um lamento sobre a condição humana. Não existe nenhuma garantia à felicidade, sendo ela ilusória. Nenhum mortal pode ser feliz em sua totalidade, dadas as circunstâncias da vida. A miséria, a dor, a melancolia são inexoráveis e a felicidade é tão efêmera quanto a existência humana. A possibilidade de invencibilidade e sucesso é tal qual um sonho.

{ΧΟΡΟΣ} Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,  
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.  
Τίς γάρ, τίς ἀνήρ πλέον  
[1190] τᾶς εὐδαιμονίας φέρει  
ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν  
καὶ δόξαντ' ἀποκλίνει;  
Τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων,  
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ  
τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν  
1195 οὐδὲν μακαρίζω

Coro: Estirpe humana<sup>438</sup>,  
o cômputo do teu viver é nulo.  
Alguém já recebeu do demo um bem  
não limitado a aparecer  
e a declinar  
depois de aparecer?  
És paradigma,  
o teu demônio é paradigma, Édipo;

<sup>437</sup> GOODHART, 1978, *Op. Cit.*, p. 64.

<sup>438</sup> Prefiro assumir a tradução do verso por “*Oh! Geração de mortais*” como o faz Maria do Céu Z. Fialho ou por “*Ai! Geração de Mortais*”, como o traduz Ordep Serra, por representar melhor os nossos interesses de interpretação.

mortais não participam do divino.  
vv.1187-115

O coro parece cantar aos humanos, demasiadamente humanos, que, crentes em sua condição de mortais, não devem tentar se igualar aos deuses. O maior perigo para a vida do herói trágico era separar o conhecimento divino do seu viver, acreditando que poderia conhecer tal qual os deuses. A mortalidade define a essência humana e agora o coro canta, justamente, os humanos, enquanto seres destinados à morte. O coro canta a instabilidade da felicidade. Tudo é estranhamente ilusório. A própria felicidade é um engodo, e quando o herói acredita que é vitorioso, feliz, dotado de boa fortuna, é surpreendido pela desventura. Ao errar o alvo, ao ver frustradas as suas boas intenções, ele pode se tornar o mais malfadado dos mortais, pois aos mortais cabe o fracasso. Em si, a mortalidade não apenas encerra a finitude, mas a falibilidade.

O erro dos tiranos, ao supervalorizarem o político: crêem recusar a sepultura. (...) Por isso pagam com sua frágil felicidade. (...) Pois o erro dos tiranos é o de se considerarem imortais, ou felizes (...), e a tragédia se entrega de bom grado a dramatizar sua queda; extrai então mais de uma vez à moral comum o adágio em virtude do qual ninguém poderia considerar-se feliz antes de estar morto. Deve-se entender com isso que todo favorito da sorte, pode, um dia, ver sua fortuna aniquilada<sup>439</sup>.

Édipo, acometido pela *hýbris*, esquece-se da mortalidade enquanto característica de quem é passível de errar e acredita na própria invencibilidade. Por isso é necessário vislumbrar a queda do herói, porque este não crê em sua derrota. Quem outrora invejara Édipo, agora consegue somente lamentar sua triste sorte. Assim, ele é modelo aos que se julgam infalíveis, e cabe aos mortais reconhecer sua debilidade e perceber que não podem tudo.

De acordo com os termos aristotélicos existe a obrigatoriedade de o processo trágico se subordinar à prática da *hamartía* por parte do herói trágico. Neste sentido, temos a necessidade de identificação do público com a ação do herói, de maneira que as

---

<sup>439</sup> LORAUX, Nicole. “A Tragédia Grega e o Humano.” IN: NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo : Cia das Letras, 2003, p. 25. (17-34).

personagens das grandes tragédias constituíssem, em relação ao público, paradigmas de erros a evitar.

A instabilidade da felicidade e da vida apresenta-se como condição ao humano que se vê à mercê da própria sorte. De geração em geração, o humano, além de reconhecer a morte como certeza absoluta, deve reconhecer que é passível de sofrimento e de erro. Todo o resto é ilusão.

ὅστις καθ' ὑπερβολὰν  
τοξεύσας ἐκράτησε τοῦ πάντ' εὐδαίμονος ὄλβου,  
ὦ Ζεῦ, κατὰ μὲν φθίσας  
τὰν γαμψώνυχα παρθένον  
[1200] χρησμοδόν, θανάτων δ' ἐμᾶ  
χώρᾳ πύργος ἀνέστα·  
ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλῆ  
ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτι-  
μάθης ταῖς μεγάλαισιν ἐν  
Θήβαισιν ἀνάσσων.

Com a hipóbole do arco,  
lograste o plenifausto  
do bom-demônio.  
Por Zeus!  
Tu abateste a Esfinge,  
- a virgem de unhas curvas! -,  
com seu canto-vaticínio.  
Em prol da pátria então se ergueu  
uma torre contra Tântatos.  
E houve o clamar (também clamei):  
Basileu!  
Te coube a distinção extrema:  
reinar em Tebas, a magnífica!  
vv. 1196-1205

Édipo já demonstrara motivos para ser respeitado e, certamente, não poderia ser considerado qualquer um. Seu sucesso anterior no desvelamento do enigma da Esfinge o elevara à categoria de herói. Se uma vez ele fora capaz de salvar a cidade, é claro que todos esperavam a realização de um feito parecido. Não obstante, na tentativa de salvar a cidade pela segunda vez através de sua inteligência, ele sucumbiu.



A posição privilegiada atribuída à Esfinge em *Édipo Rei* não é acidental. A vida de Édipo está intimamente ligada à Esfinge<sup>440</sup> como se fossem ligadas por uma força supra-humana. Édipo compreende que o saber é superficial, profundamente decepcionante e ilusório. Realmente, de que vale o conhecimento se ele lhe é inútil? A vitória sobre a Esfinge era a sua maior façanha e a concretização de sua desgraça.

O coro associa a vitória sobre a Esfinge como um dos passos da derrocada de Édipo. A descoberta do enigma tem relação direta com o prêmio: tornar-se rei de Tebas e marido de Jocasta. Ilusoriamente tratava-se de uma recompensa, pois uma de suas tragédias vinculava-se ao casamento com a própria mãe e a união com Jocasta lhe possibilitara esta ruína. Ele tentara acertar no ponto mais alto, mas fracassara.

Τανῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;  
1205 τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις  
ξύνοικος ἀλλαγᾶ βίου;  
Ἴὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,  
ὧ μέγας λιμὴν αὐτὸς ἤρκεσεν  
[1210] παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν,  
πῶς ποτε πῶς ποθ' αἰ πατρῶαί σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας,  
σὶγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσόνδε;

Quem tem reputação mais triste agora?  
Quem sofre tanta dor, tão dura agrura,  
no revés da vida?  
Íncrito chefe, Édipo!  
Um só porto, um único  
bastou ao pai e ao filho  
no serviço das núpcias –  
cair, subindo ao tálamo.  
Como o campo semeado pelo pai,  
silente, te acolheu por tanto tempo?  
vv. 1204-1212

Ele cometeu incesto e tornou-se pai de seus próprios irmãos, o tempo revelou-lhe que o seu sucesso do passado – eliminar a Esfinge – fora apenas aparente, uma triste ilusão. Édipo não salvou a cidade, pelo contrário, a conduziu em direção a um mal maior que não tardou a aparecer. Triunfo e ruína, embora palavras opostas, concentram-

---

<sup>440</sup> MOORE, Kevin Z. “The Beauty of the Beast: Presence/Absence and the Vicissitudes of the Sphinx in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and *Oedipus at Colonus*”. *Boundary 2*, Vol. 8, No. 3. (Spring, 1980), p. 2.

se numa única ação e provocam a salvação e o aniquilamento, simultaneamente, porque ao mesmo tempo em que salvara a cidade trouxera à mesma a peste.

E, pelas virtudes de sua inteligência heróica na decifração do enigma da Esfinge, Édipo obra a salvação do reino, livrando-o da presença mortífera do monstro que dizimava o país; todavia, porque ele é o assassino impune de Laio a contaminar o chão por seu sangue derramado, é também causa miasmática da pestilência que assola a terra tebana, desgraçando o país<sup>441</sup>.

A presença do assassino de Laio em Tebas era a razão da peste. Sabemos que Édipo permaneceu na cidade porque se tornou rei através de seu casamento com Jocasta e que isto só foi possível porque ele venceu a terrível Esfinge, de maneira que esta vitória fundamenta-se na ignorância, pois não foi capaz de reconhecer na rainha sua mãe verdadeira. Ele sofria, então, uma dor e um fracasso incomparáveis. Em correspondência à voz do coro no quarto estásimo, no êxodo, Édipo lamenta seu fado infeliz desejando não ter vindo a ser, não ter sobrevivido. Àquela altura da vida era preferível a morte do que ter realizado ações tão horrendas.

Ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὄρων χρόνος·  
δικάζει τὸν ἄγαμον γάμον πάλαι  
1215 τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον.  
Ἴώ, Λαΐειον ὦ τέκνον·  
εἶθε σ' εἶθ' ἐγὼ μήποτ' εἰδόμαν·  
δύρομαι γὰρ ὡς περιάλλ' ἰαχέων  
ἐκ στομάτων. Τὸ δ' ὀρθὸν εἰπεῖν,  
[1220] ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν  
καὶ κατεκοίμησα τοῦμὸν ὄμμα.

Malgrado teu,  
a pan-visão de Cronos te descobre:  
faz muito julga núpcias anti-núpcias –  
o gerar e o gerado.  
Filho de Laio,  
Jamais quisera ver-te!  
Lamento sem limite:  
da boca saem-me nêcias.  
Serei veraz: me deste alento,  
na escuridão meus olhos adormeço.  
vv. 1213-1221

---

<sup>441</sup> PIRES, Francisco Murari. “A Morte do Heróico.” in: ROSENFELD, Denis L. *Filosofia e Literatura*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001, p. 105.

Édipo restitui a vida a Tebas ao mesmo tempo em que a conduz à morte. Como autor do crime e condutor da investigação<sup>442</sup> Édipo se autodescobre. Também o tempo, que tudo revela, tudo sabe e retém, reconhece o horror da vida impura que Édipo levava considerando-se, ao contrário, cheio de glória. Não ter nascido ou não ter sobrevivido era a única saída, a única chance que ele possuía de não ter cometido estes horrores.

{ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ} (...) κακὰ  
[1230] ἐκόντα κούκ ἄκοντα· τῶν δὲ πημονῶν  
μάλιστα λυποῦς· αἱ φανῶς· αὐθαίρετοι.

Arauto: (...) males  
voluntários e não-involuntários.  
As piores dores são as auto-impostas.  
vv. 1229-1231

O horror do suicídio e da automutilação são ações autodestrutivas. As dores auto-impostas, o cegamento, por vontade do agente ou não, estão implícitas no lamento do herói. Os terríveis males vividos por Édipo, o parricídio e o incesto, são anteriores ao auto-cegamento. Mas o auto-cegamento está atrelado ao suicídio de Jocasta. É justamente quando ele se depara com o corpo da mãe falecida que ele se mutila, tornando-se cego no sentido integral da palavra. Os atos, suicídio e cegamento, embora não representados, são voluntários. Incapazes de sustentar a dor perante os acontecimentos, Jocasta se mata e Édipo se cega; ambos se abstêm da luz.

A morte de Jocasta é consequência imediata de seu *reconhecimento* (que falhara na tentativa de assassinato do filho); o auto-cegamento é imediato ao encontro de Édipo com o corpo de Jocasta morta, aliado ao *reconhecimento* de que ele era o incestuoso e assassino de Laio, seu pai. Temos a nítida oposição entre a vontade e a fortuna, ou seja, o conflito entre um destino injusto e um outro deliberado. O incesto e parricídio se configurariam como um destino injusto e o auto-cegamento seria deliberado.

---

<sup>442</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 809.

O arauto descreve a cena de auto-cegamento de Édipo. A descrição nos surpreende pela veemência com a qual Édipo se pune. Ele fura os olhos para definitivamente não contemplar o mal causado e nem o mal sofrido<sup>443</sup>. Talvez envergonhado, Édipo se priva da visão, se pune e se autocondena.

ΧΟΡΟΣ} Δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον,  
 ὡς εἴ ἠθέλησα μηδαμὰ γινῶναί ποτ' ἄν.  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ὅλοιθ' ὅστις ἦν ὃς ἀγρίας πέδας  
 [1350] νομάδος ἐπὶ πόας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου  
 ἔρυτο κἀνέσωσεν, οὐδὲν εἰς χάριν πράσσω.  
 Τότε γὰρ ἄν θανῶν  
 1355 οὐκ ἦν φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.  
 {ΧΟΡΟΣ} Θέλοντι κάμοι τοῦτ' ἄν ἦν  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Οὐκουν πατρός γ' ἄν φονεὺς  
 ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος  
 βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.  
 [1360] Νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίῳν δὲ παῖς,  
 ὁμογενῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.  
 Εἰ δέ τι πρεσβύτερον  
 1365 ἔτι κακοῦ κακόν, τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.  
 [...]  
 [1386] Ἦκιστὰ γ' ἄλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν  
 πηγῆς δι' ὧτων φραγμός, οὐκ ἄν ἐσχόμην  
 τὸ μάποκλῆσαι τοῦμόν ἄθλιον δέμας,  
 ἴν' ἦ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν· τὸ γὰρ  
 [1390] τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ.  
 Ἴω Κιθαιρῶν, τί μ' ἐδέχου; τί μ' οὐ λαβῶν  
 ἐκτεινας εὐθύς, ὡς ἐδειξα μήποτε  
 ἐμαυτὸν ἀνθρώποισιν ἔνθεν ἦ γεγώς;

Coro: Fado infeliz, espírito infeliz.  
 Melhor que não soubesses nada! Nunca!  
 Édipo: Antes morreria quem meus pés  
 - seja quem for! –  
 livrou das duras travas, no ermo campo.  
 O que ele fez não foi favor.  
 Morto, tamanha dor eu evitara  
 aos meus amigos e a mim.  
 Coro: concordo totalmente.  
 Édipo: Não teria sido um parricida,  
 de mim ninguém diria: esposo  
 de quem lhe deu a vida.  
 Sem deus agora, filho de sacrílegos,  
 em homogeneidade com quem me fez.  
 Se prévio a um mal existe um mal  
 Maior, a mim coube vivê-lo.  
 [...]  
 Impossível! Pudessem pôr no ouvido  
 Lacre auditivo, e eu não hesitaria  
 em isolar meu pobre corpo: surdo,

<sup>443</sup> *Édipo Rei*, Cf., vv. 1271-72. Édipo gritava então que não veriam o mal causado nem o mal sofrido.

além de cego. Doce é o pensamento  
que não hospeda o mal em sua morada.  
Por que Citero, não me rejeitaste,  
ou, me acolhendo, não me assassinaste?  
O mundo ignoraria a minha origem.  
vv. 1357-1365, 1386-1393

O peso da infelicidade cai sobre o espírito de Édipo. Lembramo-nos da condição anterior do soberano, marcada pela inteligência e poder. Ele não vê benefícios na salvação de sua vida, pois o seu triunfo sobre a morte na infância não lhe trouxera felicidade. Então, Édipo amaldiçoa, desejando a morte daquele que o salvou de perecer no Citerão reservando-lhe pior destino. Ele, contudo, é infeliz devido à sagacidade em resolver enigmas<sup>444</sup>, desta paixão desenfreada pelo saber. Talvez por isso o coro tenha desejado que ele nunca viesse a tomar conhecimento do que fizera contra si e contra os pais.

É claro que não podemos atribuir ao servo coríntio e ao pastor de Laio tamanha responsabilidade, mas é possível pensar na redistribuição desta responsabilidade a outras personagens que não apenas Édipo. A partir do que a peça nos apresenta é possível deduzirmos que estamos condenados a conviver com o erro. Que não podemos deixar de confiar em nossas personalidades e procedimentos, porém, de outra forma, ao confiar, sabemos que deixamos aberta uma brecha à incerteza, e que em algumas ocasiões podemos nos equivocar.

A tragédia de Édipo mostra-nos a necessidade das personagens confiarem em suas próprias crenças e ao mesmo tempo a impossibilidade de se fiarem nelas completamente. Este aprendizado tardio por meio do sofrimento é consequência de um erro, pois apenas depois de se cometer uma grave falta atinge-se o conhecimento. Às vezes confiar significa não pôr à prova, não tratar de eliminar a incerteza nem afiançar

---

<sup>444</sup> BOLLACK, 1990, *Op. Cit.*, p. 925.

as expectativas. Ora, pôr à prova não é um simples procedimento para se obter a verdade incontestável e Jocasta não comprova a verdade sobre a morte do filho.

Laio e Jocasta, provavelmente, decidiram incumbir outra pessoa de matar o próprio filho que não eles próprios, pelo desejo de escapar da grave culpa de matar um parente de sangue. Eles desejavam evitar o sentimento de culpa por algo que em definitivo deveriam realizar e ao delegarem ao servo a realização do crime eles próprios evitariam ser a causa direta da morte da criança. A exposição do menino e a certeza de sua morte dependiam de um grau de sorte que não garantia morte assegurada e disto Laio e Jocasta deveriam ter se certificado, caso quisessem estar certos da morte de Édipo.

Édipo gradualmente desvenda a verdade de sua origem. Algumas das personagens, dentre elas Tirésias, Jocasta e o Pastor confrontavam-se com ele afirmando que certas verdades nunca deveriam emergir. Cada um, de seu jeito, ocultava parte da história. Apenas Tirésias tinha o conhecimento total de tudo. Jocasta acreditava piamente na morte do filho, o pastor não poderia imaginar que o atual rei – o assassino de Laio - era o menino que ele salvou da morte anos atrás<sup>445</sup>. Seu confronto com o mensageiro de Corinto o põe frente a frente com aqueles que ele desejava nunca reencontrar. Sua surpresa e seu desalento são insuficientes para convencer Édipo a desistir. Apesar das palavras terríveis que aquele estava prestes a dizer, ele sabia que não havia mais saída.

De um líder honesto determinado a encontrar a causa da praga, Édipo é transformado em um criminoso, um incestuoso, assassino, cego para a própria identidade e para seus pais verdadeiros. A bem da verdade, ele já era um assassino, parricida, incestuoso – o miasma –, apenas não tinha ciência disto; eis a importância da

---

<sup>445</sup> Não temos nenhuma evidência que comprove que o servo tenha reconhecido em Édipo o filho de Laio e Jocasta, mas poderíamos sugerir que ele reconheceu nele o assassino, por isso pediu a Jocasta para afastar-se de Tebas. Cf., vv. 758-764.

cena de reconhecimento. Ele não comete um erro ao se reconhecer falível, mas ele precisa se reconhecer como tal para não permanecer ignorante.

Temos em Édipo falhas inegáveis, em primeiro lugar, ele fugiu quando deveria ter averiguado melhor a história de sua origem denunciada pelo bêbado e negada pelos pais adotivos<sup>446</sup>. Ele calcula mal os resultados de sua investigação. Ele acredita na vitória, em seu êxito, porém alcança o fracasso. Lança um decreto impiedoso contra o assassino, que é ele próprio. Não interpreta bem o lamento e silêncio de Tirésias e acusa-o injustamente. Por pouco não pune um inocente: Creonte. Compartilha com Jocasta da descrença nos oráculos. Interpreta mal a reação de Jocasta quando ela insiste que ele deve parar de investigar o enigma de seu nascimento.

O coro canta que quisera que Édipo nunca tivesse descoberto a verdade, permanecendo, assim, na ignorância, porém feliz. Não obstante, aquele que ignora a própria identidade torna-se um ninguém. Ignorar as próprias origens é um fato, permanecer na obscuridade é uma escolha.

Sabemos que viver uma mentira era demais para Édipo, ele já demonstrou isto quando quis tirar a limpo a história do bêbado inquirindo seus pais e depois o próprio oráculo. Acreditamos que para um grego daqueles tempos, tão orgulhoso da própria estirpe, de repente ver-se deprovido de memória socialmente construída era a verdadeira morte. A importância atribuída à ascendência e descendência é vital para alimentar o orgulho pelos antepassados e garantir uma memória indefectível aqueles que estavam por vir. Para Édipo, desconhecer sua origem representaria a morte civil e física simultaneamente, a perda das garantias enquanto cidadão da *pólis* e tornar-se um morto vivo, sem qualquer valor. Mesmo que Édipo acreditasse numa origem humilde,

---

<sup>446</sup> Será que Édipo sentiu medo de descobrir que não era filho de Políbio e Mérope? Alguém poderia questionar que ele não se limita a meias verdades na investigação empreendida na peça e o questionamento está correto. Porém, precisamos lembrar que, ele agora ocupa um papel de rei e por conquista. Talvez fosse motivo de orgulho que alguém de origem humilde tenha pelo próprio mérito alçado vãos tão altos: vencer a Esfinge desvendando seu enigma e tornar-se rei.

orgulhosamente ele se vangloriava de ter vencido estas barreiras e ter chegado a rei. Mas se o desastre de Édipo no *Édipo Rei* é reconhecer plenamente sua identidade, onde estaria o erro em (ou ao) tentar fazê-lo?

Ora, não existe erro substancial na tentativa de Édipo em descobrir a verdade. O fato é que é este processo de descoberta que promove a *reviravolta* da fortuna. Enquanto ignorante da própria identidade ele era feliz, de maneira que é o *reconhecimento* de suas faltas no passado que o torna verdadeiramente infeliz. A partir do momento em que deixou de ser ignorante, diga-se que foi por vontade própria, apesar das coincidências que o motivaram a prosseguir na investigação, que ele se tornou o mais miserável e infeliz dos mortais.

Édipo tinha diante de si dois caminhos: manter-se na obscuridade e suportar eternamente o fato não possuir uma identidade ou escolher investigar o próprio passado e descobrir enfim quem é. Portanto, se ignorar as próprias origens era um fato – tal qual a situação de Édipo –, nós sabemos que ele optou por sair da obscuridade e vir literalmente à luz, responsável pelo seu cegamento. Édipo escolhe descobrir quem é, seja de origem humilde, servil ou nobre ele não poderia permanecer ignorando sua identidade.

Mesmo no momento mais terrível de sua vida, ele deve ter em suas mãos a história completa, sem nenhum traço de obscuridade (...) Sua compreensão do que lhe ocorreu deve ser uma estrutura racional plena, antes que possa se entregar ao curso das emoções que o conduzirá à automutilação<sup>447</sup>.

O que aconteceu a Édipo é o resultado de uma maldição endereçada a seu pai, então seu comportamento não poderia, em princípio, explicar a trama. A peça representa eventos que não são parte da profecia como um todo, mas fragmentos da mesma<sup>448</sup>. A questão oracular assume importância crucial para nossa interpretação. Precisamos

---

<sup>447</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>448</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p.102.



entender a mensagem transmitida pelo poeta ao reafirmar de forma tão categórica a verdade da profecia.

Édipo violou leis onde a ignorância, de certa forma, não é desculpa<sup>449</sup>. O incesto representa uma violação na sua forma mais extrema; é um erro, só que no que se refere ao crime de incesto não existe qualquer relevância para o castigo que Édipo tenha ordenado contra o assassino de Laio. Afinal, não era um crime de incesto a ser investigado. Por isso, no primeiro *reconhecimento*, quando Jocasta descreve detalhes do assassinato de Laio, ele fala da possibilidade de ser o assassino, mas a respeito do incesto, compreendido pela profecia oracular, não existe nada. Daí, a punição decretada para o crime de incesto não se encontrar bem delineada no texto. Além disto, a cidade não padece, pelo menos diretamente, pelo crime de incesto. Segundo o oráculo trazido por Creonte, se a cidade padecia, era devido ao assassinato do antigo rei.

Em seu último lamento, ele fala da encruzilhada onde ele cometeu um delito, onde manchou as mãos com o sangue paterno e, em seguida, que chegou a Tebas e desvendou o segredo da Esfinge – circunstância crucial para fazer cumprir seu destino e casar com a mãe, sem nada perceber ou suspeitar. O poeta, contudo, não inocenta Édipo, mas atesta sua ignorância. Não foi um crime premeditado, foi um ato impulsivo, se prestarmos atenção ao seu relato.

1455 Καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα, μήτε μ' ἄν νόσον  
μήτ' ἄλλο πέρσαι μηδέν· οὐ γὰρ ἄν ποτε  
θνήσκων ἐσώθην, μὴ ἴπι τῷ δεινῷ κακῷ

Édipo: Mas direi: nem me arruinará doença,  
nem outra causa. Antes, quase morto,  
se eu me salvei, foi para um mal terrível.  
vv. 1455-1457

A sobrevivência de Édipo é questionada. Escapar com vida não fora um bem, mas o que possibilitou a realização de um mal. Toda a dramaticidade da história de

---

<sup>449</sup> CARAWAN, 1999, *Op. Cit.*, p. 118.

Édipo se desenrola a partir da chegada do Mensageiro de Corinto. Todo o desastre da vida de Édipo se desencadeia e ele se sente sem chão. Não restava apenas desvendar e provar a própria inocência, ele precisava antes de tudo descobrir quem era. O Mensageiro traz a notícia da morte de Pólibo. Jocasta enche-se de júbilo porque o oráculo fracassou, aos seus olhos, uma segunda vez, reafirmando que são apenas conjecturas sem fundamento. Jocasta acreditava piamente que o servo cumprira a obrigação que lhe fora ordenada matando a criança que traria maldição a sua casa, ou seja, ela desconhecia que o servo incumbido de matar o pequeno Édipo, simplesmente o doara a outro, acreditando, por sua vez, que jamais a verdade viria à tona. Por um lado, Laio nunca reconheceria a verdade oracular.

Portanto, gostaríamos de apresentar uma hipótese para o tema da *hamartía* propondo que a *hamartía* não seria exclusivamente de apenas uma das personagens. Se pensarmos que a *hamartía* não é privilégio apenas da personagem central, localizaríamos a falta trágica em outras personagens. A própria peça nos fornece elementos importantes e que sustentam esta visão, mesmo se levarmos em conta que a falta trágica pode se encontrar fora do enredo representado. Em primeiro lugar, retornaremos à previsão incondicional feita a Laio, afirmando que seu próprio filho seria seu algoz e se casaria com a mãe; mas Laio engravidou Jocasta; ambos, temerosos do oráculo, decidiram matar a criança, mas incumbiram outro de fazê-lo, não prevendo que este poderia não levar adiante a missão; o responsável para matar a criança se apieda da mesma e a entrega a outro julgando que ninguém nunca saberia do ocorrido; o menino é criado como filho legítimo pelos reis de Corinto, e, segundo o próprio Édipo, durante uma festa, um bêbado o chamou de bastardo. Contrariado, questionou os pais sobre a possibilidade de não ser filho legítimo. Estes o tranquilizaram, porém, ele não se convenceu e foi a Delfos buscar a verdade sobre sua origem.

Não obstante, ele não encontrou a resposta que procurava, mas recebeu um oráculo nefasto dizendo que ele mataria o próprio pai e casaria com a mãe, dando origem a uma prole amaldiçoada. Assustado, e temendo a realização do vaticínio, ele fugiu. Mas, quando Édipo resolveu investigar a sua ascendência, não investigou criteriosamente<sup>450</sup>. Ou seja, a ilusão dele sobre a identidade de sua família é fatal para o desencadeamento de suas ações. Ele desejava evitar a realização do oráculo, e é justamente quando ele tenta fugir do vaticínio que ele engendra o mecanismo que o conduz ao seu derradeiro destino.

Numa encruzilhada, ele entra em conflito com um velho em idade para ser seu pai e o mata, depois, ao chegar a Tebas, valendo-se de sua inteligência singular, desvenda o enigma da Esfinge e torna-se um herói. Provavelmente feliz, ele deixa de ser um exilado e casa-se com uma mulher em idade para ser sua mãe, a rainha viúva de Laio, tornando-se o grande rei e salvador de Tebas até que se descobriu o contrário do que acreditava ser. Ironicamente, todos estes elementos encontram-se fora da peça enquanto ação, mas provocam um elo causal que culmina na revelação da verdade. Estes elementos, alguns esquecidos e guardados na memória por anos a fio, são resgatados através da investigação empreendida por Édipo.

O processo de rememoração reforça nossa crença neste desejo pelo ato de lembrar. Que memória é esta que eu quero contar ou quero que seja contada a meu respeito no futuro? Édipo teme a memória que será perpetuada a seu respeito, agora que ele sequer sabe quem é ou de onde veio. Assim, ele rejeita este tipo de verdade pessoal mais ilusória que verdadeira e precisa seguir adiante para elucidar o grande enigma de sua vida.

---

<sup>450</sup> *Édipo Rei*, Cf., vv. 779-797.

É pelo fato de a ação ser um erro por ignorância que nos sentimos tocados pela história de Édipo. Segundo Dodds, se ele tivesse agido deliberadamente sua ação seria desumana e terrível demais, mesmo para os olhos e ouvidos dos espectadores daqueles tempos. A *hamartía* de Édipo, de acordo com a interpretação do autor, não reside em seu temperamento tempestuoso e inflamado contra Tirésias e nem em seu conflito contra Creonte, sua falta é principalmente colocada no parricídio e no incesto, os maiores erros que um homem poderia cometer<sup>451</sup>. Mas é a descoberta da verdade que desencadeia a cena de reconhecimento e a reviravolta da fortuna. Ou seja, sem o reconhecimento Édipo morreria ignorante, e quem sabe terminaria seus dias feliz.

A peça, mais do que encenar uma *hamartía*, trata da descoberta de uma *hamartía* que é sustentada por outros pequenos erros, e como esta pode indefinidamente trazer a infelicidade aos que se deixam conduzir pelo acaso deixando de ser vigilantes.

---

<sup>451</sup> DODDS, 2002, *Op. Cit.*, p. 40.

## CAPÍTULO III

### A *HAMARTÍA* EM ÉDIPO

#### 1. *Hamartía*, (in)felicidade e reviravolta em *Édipo Rei*

A *hamartía* possui um papel significativo no desenvolvimento do ideal trágico. Seja a catástrofe consequência ou não da *hamartía*, seja o homem vítima ou não do seu próprio erro trágico ou de um alheio, seja a intervenção divina fator de reposição ou não de justiça, a perspectiva em que tais preceitos são enunciados e desenvolvidos, no ponto de vista de Aristóteles, é permanentemente situada no humano. E o herói, através de sua própria característica de humanidade, está fadado ao fracasso. A tradição aristotélica enfatiza aspectos ainda comuns ao discurso trágico e, com efeito, dentre os que se sobressaem temos os critérios que definem a figura do herói trágico ideal e a prática da *hamartía*.

A tragédia *Édipo Rei*, por um lado, demasiado clara, por outro, incompreensível, é o exemplo mais citado na *Poética*. A peça nos oferece olhares múltiplos aos diferentes tipos de *hamartía*, ao mesmo tempo em que exclui possibilidades de a identificarmos com segurança. Em uma peça tão singular, seria impossível sugerir um único centro ou um ponto focal para a compreensão da falta trágica nos moldes estabelecidos por Aristóteles, porém, poderíamos inferir que a ação trágica pode se encontrar fora da trama ou mesmo no momento presente ao atentarmos para detalhes sugestivos no decorrer do texto. De outra maneira, seria possível identificarmos qualquer *hamartía*.

Édipo é um líder honesto lutando para libertar Tebas da praga. Encontrar o assassino de Laio – ordem do oráculo de Delfos – e descobrir a verdadeira origem não são erros substanciais. Não faz sentido dizer que Édipo é punido por uma transgressão

ao almejar e descobrir a verdade<sup>452</sup>. E não nos contentamos em considerar o incesto e o parricídio, que são extracênicos, como suas faltas clássicas e, por ventura, mais facilmente aceitas. O caráter de Édipo é complexo e realista, ele responde humana e corajosamente aos eventos e não se comporta de maneira que pareça substancialmente falho. Ele não pode ser imaculado, pois correria o risco da platéia sentir-se em estado de choque perante os eventos, ele é falho no sentido de que sua intemperança, mesmo a representada fora da peça, leva-o a cometer erros – assassinar o velho e sua comitiva na encruzilhada.

Sófocles recusa-se a dar uma resposta plausível ao tema da *falta trágica* de Édipo, ou talvez, nós nos recusamos a enxergá-la. Para Aristóteles a resposta é óbvia: os crimes de Édipo são o incesto e o parricídio, não intencionais e cometidos na ignorância. Teria sido melhor que Édipo não descobrisse a verdade e se deixasse convencer por todos que o incentivaram a cessar a busca? Tudo teria terminado bem? Do ponto de vista da cidade, ou do coletivo das pessoas, a resposta é não. A peste, a miséria e a desolação só teriam fim se a verdade aparecesse. Do ponto de vista individual de Jocasta, que vivia maritalmente com Édipo sem qualquer desventura que a incomodasse, a resposta é duvidosa. Por outro lado, em relação a Édipo, em determinado momento, a ignorância era o êxtase que o cegava.

Édipo não cometeu nenhum ato duvidosamente moral ao insultar Creonte e Tirésias, parece-nos natural o que ele fez com eles tendo em vista as circunstâncias. A disparidade entre a responsabilidade das ações e suas conseqüências imprevistas é notória e tal situação nos comove. A peça expressa a tensão entre a vontade de Édipo, enquanto livre, e as conseqüências que ele não poderia prever: deliberadamente ele

---

<sup>452</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p. 101.

matou um homem em idade para ser seu pai e casou com uma mulher em idade para ser sua mãe, agindo involuntariamente contra seus verdadeiros pais.

Mesmo as profecias não representam o destino puro e simplesmente. Elas são elementos parciais mais do que causais das ações de Édipo. Por isso não podemos excluir Édipo da responsabilidade por seus atos. Apesar de ignorar a verdade sobre seu passado, ele tentou evitar cometer estes horríveis crimes ao fugir de Corinto, mas os cometeu.

Na verdade, a situação escapou ao seu controle. Daí ele não deveria ser considerado responsável pelo que estava além do seu alcance: conhecer a sua verdadeira identidade e a dos seus pais, mas eticamente cometeu erros imperdoáveis. O assassinato do pai e o incesto com a mãe foram involuntários mas, se quisermos considerar o extra-cênico uma possível resposta ao nosso dilema, concordaríamos com Aristóteles e determinaríamos que esta fora a *hamartía* de Édipo. Não obstante, gostaríamos de propor que existe uma rede de ações que compõe toda uma engrenagem que, se evitada a tempo, não possibilitaria a ação de Édipo. Esta possibilidade nos levaria a pensar na partilha da responsabilidade trágica desviando o erro como ação derivada apenas da personagem principal. Isto quer dizer que, se Laio não tivesse engravidado Jocasta, se esta tivesse sofrido um aborto, se o servo tivesse cumprido a tarefa e deixado o menino à mercê da morte, se Édipo não tivesse dúvidas da sua origem, se seus pais adotivos tivessem lhe falado a verdade e se ele não tivesse fugido, talvez, tudo pudesse ter sido evitado. Ou seja, a má sorte em torno das decisões das personagens, interna ou externamente à peça, foi crucial para o desfecho da tragédia.

Certamente não teríamos uma tragédia, caso estas ações tivessem sido evitadas. Todas as ações têm uma razão e conseqüentemente apontam para uma necessidade vital ao enredo. Fazemos este resgate para propor uma visão amplificada da ação trágica

como se esta fosse um mecanismo que precisasse de todas as peças, no caso as ações, para fazer a tragédia acontecer. Eis que a ação incestuosa e o parricídio dependiam de que outros também ignorassem eventos importantes do passado e tivessem, de certo modo, ignorado algumas ordens ou aconselhamentos. As personagens, de maneira indireta ou não, se decepcionaram com a intenção de suas próprias ações<sup>453</sup>.

A ambigüidade gerada pela peça não é uma incapacidade temporária de julgamento, mas consiste principalmente em fatos desaparecidos, esquecidos e em uma linguagem obscura. Como um homem inteligente, vivamente consciente de sua linhagem, compreenderia o significado dos oráculos? É possível que Édipo tenha se esquecido do oráculo agourento quando ele se casou com uma mulher mais velha que ele e matou um homem em idade para ser seu pai, como também é possível que ele tenha realmente sido genuinamente ignorante e inocente destes fatos. A natureza do conhecimento de Édipo é um elemento vago na trama. Mas esta imprecisão tem sido interpretada como uma indicativa da completa ignorância de Édipo e, por isso, como causa possível da realização de ações culpadas<sup>454</sup>.

Mesmo que o inocentássemos como um agente que paga por um erro que ele cometeu por desconhecimento, pensar que Édipo é totalmente ignorante do real significado de suas ações cria lacunas e incoerências. Ele foge de Corinto, depois de ouvir um oráculo, sem esclarecer as dúvidas que o assaltavam sobre sua origem. Na verdade, ele buscava outras respostas, das quais não ouviu sequer menção. O oráculo

---

<sup>453</sup> Jocasta se decepcionou em relação ao assassinato do filho, mesmo que o reconhecimento de Laio não seja representado; o pastor que salvou a vida do menino acreditando que ninguém descobriria seu ato de desobediência viu seu ato sendo revelado; o mensageiro de Corinto que revelou a verdade a Édipo acreditando que assim livraria-lhe da angústia viu-se igualmente frustrado. Mesmo Édipo, em relação a si próprio, quando acreditava ser infalível, afortunado e feliz, frustrou-se.

<sup>454</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p. 105.



nada diz sobre seus verdadeiros pais, mas que contra eles Édipo cometeria atos absurdos e nefastos: mataria o pai e casaria com a mãe<sup>455</sup>.

Quanto mais equivocada um personagem estiver a respeito de si, quanto mais submerso nas aparências, mais o papel da τύχη será o de evidenciar sua verdade existencial. (...) Nenhum outro personagem encontra-se tão enganado a respeito de si quanto Édipo no início da trama, assim como nenhum outro sofrerá revés maior da sorte<sup>456</sup>.

Ele é atingido pela reviravolta do destino e os versos finais cantam a falibilidade humana. Nos versos 1524-6, o coro caracteriza Édipo antes da série de desastres que transformaria sua vida numa seqüência de horrores. Chamado de o mais poderoso dos homens, o rei de Tebas, digno de inveja, agora reduzido ao mais miserável, serve de paradigma aos que acompanharam sua triste trajetória:

{ΧΟΡΟΣ} ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὄδε,  
1525 ὃς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ,  
οὗ τίς οὐ ζήλω πολιτῶν ἦν τύχαις ἐπιβλέπων,  
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν,  
ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν  
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν  
[1530] τέρμα τοῦ βίου περᾶση μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν.

Coro: Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,  
decifrador de enigmas insigne. Teve  
o bem do Acaso – *Týkhe* -, e o olhar de inveja  
de todos. Sofre à vaga do desastre.  
Atento ao dia final, homem nenhum  
afirme: eu sou feliz!, até transpor  
– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte.  
vv. 1524-1530

Os versos despertam em nós a sensação de uma existência fadada ao sofrimento e ao fracasso, retratam a possibilidade sempre presente do desastre. Édipo é o exemplo máximo do sujeito que falhou e caiu sem desejar, que ignorava acreditando que tudo sabia. Os reveses da sorte atingem, em particular, aqueles que, seguros de si, se vangloriam do que são e da condição que possuem. Édipo é considerado como o homem do conhecimento, o grande solucionador de enigmas – designação adequada ao tema do

<sup>455</sup> CAREL, 2006, *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>456</sup> FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva. *τύχη e Caráter de Hipólito em Eurípidēs*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo : São Paulo, 2006, p. 266.

*conhecimento* e do *autoconhecimento* que respaldam a peça -, conhecimento que o levou a tornar-se rei. Ele presidiu a investigação sobre a morte de Laio conduzindo a si mesmo ao infortúnio. Apesar de ser reconhecidamente o mais poderoso dos homens e digno de inveja, reduziu-se ao mais indigno deles. O coro canta o horror do existir se apropriando de uma vívida metáfora: a onda de desastres que recaiu sobre o herói. Simplesmente viver torná-se o suficiente para que a vida humana seja tomada pelas ondas do sofrimento tal como acontecera a Édipo. É necessário esperar o fim da vida para que alguém se vanglorie da felicidade. Nada que é humano é estável. Nem os desígnios divinos são claros. O Coro, ao final, fala das reviravoltas da fortuna a que o homem está sujeito, do quão instável é a vida.

Um oráculo ordenou que se fizesse uma investigação para desvendar a causa de tanto sofrimento para os tebanos. O motivo relacionava-se ao assassinato de Laio e o assassino deveria ser descoberto e severamente punido. Os tebanos solicitaram a ação do rei como legítimo salvador. Édipo, o mais poderoso e sábio dos homens, o homem do conhecimento, que solucionou o enigma da Esfinge, é conclamado o salvador. Mas sua queda deveu-se justamente ao seu poder de conhecimento. Édipo chegou a rei devido a sua capacidade cognitiva e também através da sua capacidade de investigação foi reduzido à miséria absoluta. A ironia consiste especialmente na concepção que se tem do valor do conhecimento na vida humana. Em *Édipo Rei* o êxito do autoconhecimento é simultaneamente o seu fracasso.

A partir desta perspectiva é plausível pensar que a *hamartía* em *Édipo Rei* tenha relação com a falta por ignorância ou por desconhecimento. Porque desejava conhecer para além do que verdadeiramente conhecia, ou deveria saber, é que ele se autodescobriu e revelou a verdade sobre si mesmo, sobre o assassinato de Laio e o casamento com a própria mãe. Ele acreditava que possuía uma sabedoria acima da

média, o que é verdade. Mas mesmo o mais sábio dos humanos não pode saber tudo. O humano não é capaz de tudo reter e muito menos articular uma inteligência infalível, demonstrar uma prudência inabalável<sup>457</sup>. Descobrir-se fraco é descobrir-se perecível, um simples mortal.

Sólon sustentava que só se pode dizer de um homem que ele foi feliz, depois de morto, pois enquanto viver estará submetido às vicissitudes do acaso (...). Só pode ser dita feliz a vida subtraída às incertezas do futuro, para nós oculto, (cf. Ájax, v. 1418-1420) a vida transformada em destino pela morte<sup>458</sup>.

Pode o homem julgar-se feliz antes de chegar ao termo sua vida? A máxima do Sólon de Heródoto nos mostra que a garantia da felicidade plena é atingir a morte antes de qualquer sofrimento. Sófocles resgata a idéia de que a felicidade pode ser perdida mesmo antes da morte e Aristóteles retorna, subjetivamente, ao tema quando fala da reviravolta da fortuna. Segundo os versos, a felicidade, em sua plenitude, depende antes da morte que da vida, pois enquanto estivermos vivos estamos à mercê da *sorte*, ou pior, somos propensos a agir de tal maneira que a nossa ação, ela mesma, poderá ser a responsável por nosso infortúnio, mesmo que o objetivo desta ação seja honesto<sup>459</sup>. Se a ação do herói serve-nos de paradigma para a ação a ser evitada na vida real, e se a felicidade é o “fim” da vida, faz sentido pensarmos que estes erros que nos conduzem à infelicidade devem ser evitados.

A partir dos versos, poderíamos concluir que a principal característica da felicidade é a sua instabilidade, pois “o homem não é o mestre de sua própria vida e está submetido ao acaso<sup>460</sup>”. Ironicamente, no princípio da peça Édipo é considerado o grande médico que haverá de curar a cidade da praga que a aflige, o grande juiz com

---

<sup>457</sup> Nem sequer poderíamos afirmar que a memória de Édipo encontrava-se perdida num labirinto de idéias adormecidas, porque em relação ao seu passado, ele possuía uma memória construída, uma história de genealogia falsa, e não havia qualquer possibilidade de lembrança, dada sua pouca idade.

<sup>458</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, pp. 129-130. (cf. Ésquilo – Agamêmnon, v. 928; Sófocles – Édipo Rei, v. 1528-30; As Traquínias, v. 1-3; Eurípides, Andrômaca, v. 100).

<sup>459</sup> É claro que numa situação de morte horrível a máxima poderia sofrer alguns questionamentos.

<sup>460</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 137.

poder de discernimento e capacidade de julgar infalíveis, o árbitro da situação, o grande rei mediante o povo, um homem feliz e afortunado; no final ele é o enfermo que infesta a *pólis* com sua pestilência; é o réu que deverá ser julgado e punido; é o desterrado e mendigo; é o rei que foi destronado, é o infeliz e desafortunado.

Na peça, poderíamos pensar a *falta trágica* de Édipo concentra-se no incesto e parricídio; ou que a grande falta gira em torno de um erro de cálculo, de interpretação, por ignorância ou desconhecimento vinculando esta *hamartía*, principalmente, à desmedida, à cegueira e à impiedade como falhas representadas na peça. Mas, em que sentido podemos sustentar e fundamentar estas novas ocorrências? De que maneira a desmedida, à cegueira e à impiedade poderiam ultrapassar em termos de valor e substância o incesto e parricídio que ocorreram num passado distante e são extracênicos como a *hamartía* de Édipo? Para respondermos a esta questão delinearemos de maneira objetiva alguma das cenas em que encontrarmos estas ocorrências.

## **1.2. A *hamartía* entre a *áte*, a *hýbris* e a *asébeia***

As ações referenciadas no quadro não são grandes *hamartías*, mas poderiam ser erros comuns e correspondentes, em maiores ou menores dimensões, às definições aproximadas do termo<sup>461</sup>. Neste sentido, poderíamos acreditar e até mesmo ousar apontar as diversas possibilidades para as *hamartías* de Édipo na peça, associando-a aos erros de outras personagens.

---

<sup>461</sup> Estamos mais propensos a aceitar o erro por ignorância como nosso eixo principal para construção deste quadro. Vale ressaltar que acompanha o erro por ignorância a designação de voluntário, involuntário e contravoluntário discutidos no segundo capítulo. Construímos este quadro a partir das principais deficições para a *hamartía* tentando localizar no texto da peça Édipo Rei, situações que pudessem se aproximar do termo e que nos levasse a refletir sobre as múltiplas possibilidades para as falhas que mobilizam o acontecer trágico.

**Quadro de reconhecimento dos atos de Édipo e – ou personagens secundárias - que se aproximam do conceito de *hamartía*<sup>462</sup>**

Versos	Ação	Agente	Pessoa sobre quem age	Finalidade	Resultado	Designação da ação
131-46	Promulgar a investigação sobre o assassinato de Laio.	Édipo	Assassino de Laio.	Salvar a cidade e vangloriar-se.	Salvou a cidade, mas arruinou-se.	Ação voluntária com resultado involuntário. Erro de Cálculo.
216-75	Édito ou Decreto	Édipo	Assassino de Laio e possíveis cúmplices	Punir o assassino e cúmplices.	Punir a si mesmo.	Erro de Cálculo e Desconhecimento. Ação voluntária com resultado involuntário.
325-379 1º. Episódio e 2º. M.C	Discussão com Tirésias. Édipo é tomado pela ira.	Édipo	Tirésias	Extraír a verdade do adivinho julgando-o um traidor.	Descobre-se o criminoso.	Erro de interpretação.
429-42 1º. Ep. 2º. M.C	Continuação da discussão com Tirésias.	Édipo	Creonte e Tirésias	Provar a culpa de Tirésias e Creonte	Provou a própria culpa.	Erro por ignorância.
532-560	Discussão com Creonte. Novamente Édipo é tomado pela ira.	Édipo	Creonte	Culpá-lo pela morte de Laio e usurpação do poder.	Provou a inocência de Creonte	Erro de julgamento
561-630	Continuação da discussão com Creonte.	Édipo	Creonte	Punir Creonte por crime de traição	Provou a inocência de Creonte	Erro por ignorância.
707-770	Descrença nos oráculos	Édipo Jocasta	Oráculos Divindade	Provar a falsidade dos oráculos	Provam a verdade dos oráculos	Erro por ignorância e desconhecimento <sup>463</sup> .
771-862.	Relato de Édipo sobre a sua trajetória e história de vida.	Édipo	Sobre si mesmo	Provar a inocência	Prova a própria culpa	Erro por ignorância <sup>464</sup>

<sup>462</sup> Através do esquema de Munõz resgataremos algumas cenas da peça e construiremos uma cadeia de ações realizadas por Édipo delineando uma *possível* falta trágica. Cf. Capítulo I da dissertação, pp.46-49. Ao considerarmos a definição de Aristóteles para a *hamartía* como uma falta que provoca a reviravolta da fortuna, poderíamos concluir que os erros mencionados neste quadro são erros que provocariam a passagem da felicidade à infelicidade?

<sup>463</sup> Não houve erro de interpretação porque os oráculos não foram mal interpretados, eles entenderam a mensagem, só não sabiam exatamente das circunstâncias no entorno das ações que executavam, de modo que cabe melhor designarmos a ação como erro por ignorância.

<sup>464</sup> O relato de Édipo apresenta algumas questões importantes: em primeiro lugar, dos versos 771 a 883 ele fala da sua linhagem e que, acusado de ser um bastardo, procura investigar a própria origem. Ao tomar ciência que seria parricida e incestuoso, foge. Aqui ele comete o primeiro erro por ignorância, pois ignorava que Pólipo e Mérope eram seus pais adotivos, excluindo, assim, certa possibilidade dele cumprir o oráculo caso permanecesse junto deles. No caminho ele defronta-se com um estrangeiro que o ofende, na retribuição

848-858	Desafiar os oráculos.	Jocasta	Oráculos Divindade	Provar que são falsos, ainda que Édipo seja o assassino.	Provou que eram verdadeiros que Édipo apenas não era o assassino como seu filho.	Erro por ignorância
945-973	Mensageiro revela que Édipo é adotivo <sup>465</sup> .	Mensageiro	Édipo	Aliviar o coração de Édipo	Transtorna Édipo	Erro de cálculo
1054-1085	Investiga a própria origem e questiona Jocasta.	Édipo	Jocasta	Investigar a própria origem: humilde, divina ou nobre.	Descobre-se filho de Laio e Jocasta – parricida e incestuoso.	Erro de interpretação da reação de Jocasta que implorava que ele não prosseguisse investigando.
1110-1180	Revelação do Pastor.	Pastor	Édipo	Salvar o menino no passado	Destruí-lo no presente.	Erro de cálculo.
Idem	Inquirição agressiva em relação ao Pastor	Édipo	Pastor	Descobrir a verdade sobre sua origem.	Ele descobriu quem era.	Descobriu que cometeu um erro por ignorância, embora voluntário, com resultado involuntário – contravoluntário.

Em primeiro lugar temos representado nos versos 131-46 um erro de cálculo, mesmo que este exemplo inicial possua algumas complicações naturais, tais como a ausência da palavra *hamartía* ou suas cognatas. Não obstante, temos uma ação que possui um determinado objetivo e cujo resultado, pelo menos em parte, é o contrário do desejado pelo agente. Apesar de confirmarmos a nobreza dos propósitos, os resultados são adversos; as verdadeiras intenções e desejos não são alcançados por Édipo em sua totalidade, pois ele agia não apenas em prol da cidade, mas em próprio benefício.

Analisando os versos, Édipo descobriu a verdade sobre o assassinato de Laio e lançou luz sobre si mesmo. O elemento inesperado é o desvelamento da origem do mal

---

desta ofensa ele o mata e também ao séqüito. Contudo, ele ignora que matara o pai. Ele matou um homem voluntariamente, porém, involuntariamente matou o próprio pai, sem o saber. Talvez, se ele soubesse deste detalhe, faria diferente, o que contribui para pensarmos sua ação enquanto erro contravoluntário.

<sup>465</sup> Apenas através da revelação do Mensageiro Édipo pode descobrir quem era, melhor dizendo, a morte de Pólibo é estranhamente conveniente para a revelação da verdade, assim como também é coincidente que o mensageiro de Corinto e o Pastor do passado conheçam detalhes da história que não fazem parte do repertório de Édipo.

que atinge a cidade. Afirmar que obteria a verdade nunca nos pareceu tão verdadeiro em relação ao alcance das intenções de Édipo, porém ele desejava consagrar-se como benfeitor insuperável e descobriu-se o contrário daquilo que imaginava ser. O seu desejo era evitar a desertificação da *pólis*, se consagrar como o grande benfeitor, amado, bem sucedido e poderoso e descobriu-se o malfeitor, digno de ser detestado, desprezado, mal sucedido, fracassado.

Na apresentação de Sófocles é ingenuidade acreditar que desvendar o enigma da Esfinge é um feito digno de admiração. A indagação da Esfinge cantava uma cilada. É ingênuo, ou irônico, o coro que, grato pela salvação momentânea, jura a Édipo sua fidelidade e gratidão. Édipo foi ingênuo quando acreditou que este feito comprovava sua “grandeza”. Tirésias conhecia a verdade e sabia que esta felicidade era ilusória e retrucou que precisamente este dia representaria a reviravolta da fortuna. Tirésias não queria simplesmente afirmar que o desvendamento do enigma da Esfinge representou o casamento com a mãe e a consumação do incesto, mas a reviravolta da fortuna em si mesma.

Foi a agilidade intelectual de Édipo (Cf., v. 441) que, de certo modo, o destruiu: por ter decifrado o enigma da Esfinge, casou-se com a mãe e nela gerou filhos; busca agora decifrar a morte de Laio. Mas, embora se acredite grandioso em sua capacidade intelectual, erra reiteradamente ao interpretar, com arrogância, as evidências contra ele. Por outro lado, não desistirá até decifrar o próprio enigma e nisto será, de fato, bem sucedido<sup>466</sup>.

Um homem degredado pela própria vontade, vagando, chegaria a uma cidade onde por seus méritos tornar-se-ia rei e, portanto, o responsável pelo cumprimento da lei. Esta responsabilidade o forçou a procurar a verdade. Édipo solucionou o enigma e se orgulhava disto, soube o que nenhum outro homem sabia. Esta irrisória ilusão pode nos parecer banal, mas é de grande importância para a mensagem que a peça quer

---

<sup>466</sup> FRANCISCATO, 2006, *Op. Cit.*, p. 268.

transmitir. Se o feito de Édipo era o contrário do que julgávamos ser, a sua ação em si mesma era o princípio da realização de sua desgraça pessoal e da cidade.

Enquanto erro de julgamento, ele se considerava infalível e conhecedor de enigmas, mas ele não enxergava sua verdadeira condição. Ele se julgava feliz após a descoberta do enigma da Esfinge porque encontrou um lugar para morar, ser rei, constituir família. Não obstante, tudo que conquistou deveria lhe ser proibido sob pena de sofrimento maior.

Por um lado, seu erro por desconhecimento revela-se mais amplo. Neste ponto nos remeteremos ao famoso pronunciamento de Édipo. No final do prólogo ele convoca o povo tebano a ouvir seu pronunciamento. No início do primeiro episódio, temos um homem grandioso que promulga a punição contra o assassino de Laio. A ação de Édipo é voluntária, mas também teremos uma ação cujo resultado será o contrário do desejado. É certo que ele descobrirá o nome do assassino, porém, em virtude da própria ameaça contida em seu pronunciamento, sabemos que Édipo ignorava ser o assassino do antigo rei. Não poderia haver, neste sentido, ironia pior. Acaso suspeitasse da própria culpa, certamente, ele não teria ousado lançar contra o assassino uma penalidade tão severa<sup>467</sup>. Teríamos uma ação voluntária, mas ao mesmo tempo um erro de cálculo, uma falta por desconhecimento com resultado involuntário.

Os pequenos equívocos de Édipo prosseguem, por assim dizer, como uma reação em cadeia. Mesmo sua reação perante o adivinho Tirésias configura-se como um erro de julgamento. Afinal ele julgou erroneamente as palavras do adivinho. O que também se revela um erro por ignorância, pois ele não sabia quem era, o que fez, onde estava. Para compreendermos a peça no sentido que desejamos empreender, devemos resgatar o episódio que, em primeiro lugar, faz alusão à falta trágica de Édipo, mesmo que no

---

<sup>467</sup> FIALHO, 1992, *Op. Cit.*, p. 72.



campo extra-cênico. Vamos analisar a questão a partir de três vieses: Laio foi morto por Édipo; Édipo era filho de Laio; Édipo vivia em regime matrimonial com a própria mãe. Tudo poderia ser apenas uma terrível calúnia, mas o adivinho avisa que ele não enxerga, não sabe onde vive, com quem vive, nem quem o gerou e muito menos o que fez. Tirésias é um adivinho conhecido por sua competência e esta característica o investe de grande autoridade, assim, suas palavras não poderiam cair no total descrédito sem uma averiguação detalhada. A atitude de Tirésias não foi uma afronta à autoridade de Édipo, embora compreendida por este desta maneira. Também não foi uma atitude perversa em relação ao herói, tão somente correspondeu a um impulso motivado pelo próprio Édipo em tirar a verdade do adivinho. Ao sair do palco, Tirésias deixa o coro perplexo e Édipo, que se defronta com enigmas tão ou mais obscuros que o da Esfinge, continua sem compreender o que se passa.

Convicto de que a única explicação converge na direção de uma trama política, ele continua irritado. A princípio, as dúvidas de Édipo encontram-se fundamentadas em boas razões: afinal por que Tirésias não revelou a identidade do assassino de Laio quando o assunto foi abordado pela primeira vez? O próprio Creonte responde que não sabe, Édipo conclui que se o crime não foi investigado é porque, sendo Creonte o assassino, este seria descoberto e punido. Não obstante, ninguém na peça questiona porque Édipo nunca investigou a morte do antigo rei.

A cena detém-se em torno do valor do conhecimento. O autoconhecimento de Édipo o teria ajudado a evitar suas terríveis ações, ou seja, ciente da verdade sobre si mesmo, do seu parentesco com os reis de Tebas, provavelmente, ele não teria cometido o incesto e o parricídio, tendo em vista que esta era sua vontade, ou não teria fugido de Corinto com esta intenção.

O público compreende que, ao ser tirado de casa desde o nascimento, nunca tendo visto o homem que ele matou na encruzilhada, não teria condições de reconhecê-lo como seu pai. Em contrapartida, também não poderia ter reconhecido em Jocasta sua mãe. Além disso, a própria descrição do assassinato não lhe dava indicativas sustentáveis de que o homem que ele matou na encruzilhada, o rei de Tebas e o seu pai eram a mesma pessoa.

Ele cresceu como filho legítimo de Políbio e Mérope e não havia motivo para duvidar. Quando o bêbado pôs à prova sua filiação, como confirmar a verdade do boato? Imediatamente, ele buscou a confirmação dos pais. Através da declaração destes, seria provável que Édipo se contentasse e desse o assunto por encerrado, mas, descontente, ele procurou esclarecer os fatos com o oráculo de Delfos. A resposta obtida, pouco esclarecedora, motivou seu auto-exílio. Levando-se em conta que Édipo amava seus pais adotivos e estes o amavam tal qual um filho, ele sofreu a amargura de separar-se deles e descobriu que esta separação fora desnecessária, pois os mesmos não eram seus pais verdadeiros. Por um lado, também Jocasta permitira a morte do filho inutilmente.

Furioso com a acusação de Tirésias, ainda conduzido pela ira, Édipo voltou-se contra Creonte e julgou-o culpado. Na verdade, apesar do cálculo de Édipo parecer coerente com o que se passava, ele não baseou sua conclusão em fatos concretos. Ele tinha uma suspeita contra Creonte e quer, imediatamente, puni-lo pelo crime de assassinato e complô político sem o devido inquérito. Atentos à considerável imprudência da ação de Édipo nesta cena, os trâmites em torno dos limites do conhecimento e da habilidade investigativa são postos à prova.

O próprio Creonte salientou que não existiam razões para usurpação do poder, tendo em vista que este é partilhado. Ele apelou à sensatez de Édipo e demonstrou que

não é justo agir deixando-se levar pelas afirmações incertas. Teríamos então, nesta cena, um erro de julgamento e por ignorância. Ao mesmo tempo, Édipo estava prestes a cometer uma grave injustiça se realmente condenasse o cunhado à morte, pois este era inocente. A chegada de Jocasta amenizou o confronto e ela conseguiu convencer Édipo a poupar Creonte. A cena demonstra que Édipo possui um temperamento impulsivo. Uma dose de orgulho e arrogância não poderia ser descartada, porém, não acreditamos que este fator, em específico, seria decisivo na realização de seu destino.

O avanço das cenas torna a situação mais dramática. A entrada de Jocasta apresenta-nos um dos momentos mais polêmicos da peça: os prenúncios da *asébeia*. Teríamos o que poderíamos chamar simultaneamente de erro por ignorância ou desconhecimento. Neste pressuposto, englobaremos desde a cena na qual Jocasta tenta convencer Édipo de que os oráculos não são dignos de confiança, o relato de Édipo sobre sua trajetória até chegar à Tebas, a confirmação de Jocasta de que os oráculos não merecem crédito. Mas o erro não se encontrava na relação entre os deuses e o profeta, mas na relação entre os profetas e os homens<sup>468</sup>.

A questão oracular justifica os acontecimentos que serão representados em seqüência linear até a descoberta da verdade e o regresso ao passado. Teríamos por parte das personagens a representação de uma *asébeia* clara e simples. A *asébeia* (impiedade) seria uma espécie de audácia contra a divindade, que consistia em omissão em participar nos serviços e nos sacrifícios divinos, representando ateísmo contra a religião. Honrar os deuses é ser *piadoso* e cumprir com uma obrigação ritual, respeitando o que é devido a eles. Desta maneira, sendo piadoso, o cidadão reconhecia a importância do divino no cotidiano na *pólis*.

“Crer nos deuses” é em grego uma forma banal de reconhecer sua presença na cidade, sua importância na vida dos homens em sociedade e, mais particularmente, quando o grupo social se organiza

---

<sup>468</sup> LATTIMORE, 1976, *Op. Cit.*, p. 108.

em comunidade política. (...) O “crer”, na ocorrência grega, engloba o conjunto do que é devido aos deuses: tanto sacrifícios, preces, cantos, danças, purificações, quanto “ritos”, práticas reconhecidas, conformes ao que convém dizer e fazer<sup>469</sup>.

Não podemos ignorar que as acusações de *asébeia* foram freqüentes na Grécia, condenando qualquer forma desrepeitosa de se dirigir a e conceber a divindade. Jaqueline de Romilly parece concordar que a questão oracular é muito importante para o contexto trágico, “até mesmo a forma por que os oráculos acabam por se realizar, convida a que se inclinem diante da soberania divina<sup>470</sup>”. Assim, Édipo não foi suficientemente piedoso e nem respeitoso em relação aos deuses.

Honrar os deuses (...) é render-lhes culto: é um crer prático, é um ato de *piedade*. Nesse sentido, não “crer nos deuses” é excluir-se da comunidade dos homens, perder-se na loucura, entregar-se a violento desregramento. (...) A impiedade é um delito público<sup>471</sup>.

Como se dá a relação entre a *hamartía* e a *asébeia* nas atitudes de Jocasta e Édipo? É, de certa forma, compreensível. A própria descrença em um oráculo, que sem eles o saberem havia se cumprido, pode configurar-se como uma espécie de *hamartía*. Eles temiam que o oráculo se cumprisse e tentaram impedi-lo. A princípio não poderíamos julgar que eles não acreditavam nos oráculos, simplesmente concluíram que poderiam se desviar deles. No caso de Pólibo, quando este morreu, Édipo acreditou que o pai morrera de saudade – conduzindo a interpretação do oráculo noutra direção<sup>472</sup>.

Mas os oráculos não apontavam objetivamente o desenrolar dos acontecimentos, e, apesar da clareza dos vaticínios<sup>473</sup>, eles exigiam a interpretação dos interessados. Isto

---

<sup>469</sup> DETIENNE, Marcel & SISSA, Giulia. *Os Deuses Gregos*. São Paulo : Cia das Letras, 1989, p. 204-205.

<sup>470</sup> ROMILLY, Jaqueline. A Tragédia Grega. Lisboa : Edições 70, 1997. p, 99. A *impiedade* é posta lado a lado com a *injustiça: adikia* – embora a *asébeia* seja um ato de desrespeito contra a divindade e a *adikia* é contra os homens.

<sup>471</sup> ROMILLY, 1997, *Op. Cit.*, pp. 206-207.

<sup>472</sup> MUSURILLO, Herbert. “Sunken Imagery in Sophocles Oedipus”. The American Journal of Philology. Vol, 78, no. 1, (1957), pp. 36-51, p. 48.

<sup>473</sup> Devemos levar em consideração que o parricídio e o incesto não fazem parte da encenação, eles são apenas lembrados. A profecia também aparece como rememoração, lembrança. Todos estes eventos ocorreram num passado distante e geram desconfiança por parte dos interessados, que acabam por desmerecê-los.

é, o herói trágico tem liberdade de interpretação, seja de forma correta ou errônea<sup>474</sup>. As palavras de Jocasta exprimem sua rejeição em relação a todas as formas de expressão oracular. Ela tenta demonstrar, por vias concretas, que os oráculos falharam, pelo menos no que diz respeito ao antigo rei, por isso, as profecias não poderiam servir de justificativa para o transtorno que Édipo enfrentava: as palavras de Tirésias contra ele. Ironicamente, Jocasta fez referência ao flagelo do pequeno filho exposto à morte com os tornozelos amarrados<sup>475</sup>, portanto, ela tinha provas suficientes de que os oráculos não interferiam nas questões humanas. Supostamente, ela sequer diferencia a arte profética divina e a inspirada, ou seja, a arte profética humana. A profecia reservara a Laio um destino triste, mas ele, como dissera Jocasta, rejeitou este destino para não morrer pelas mãos do próprio filho. Laio amarrou os tornozelos da criança e ordenou que alguém o expusesse à morte, mas a exposição, em si, não poderia garantir a morte do garoto. A atitude de Laio, embora relatada com naturalidade por Jocasta, parece-nos brutal e insensível. É, de fato, uma ação criminosa e voluntária contra o próprio filho.

Não obstante, ao que parece, ele não conferiu se o objetivo da exposição fora alcançado. Jocasta reforçou seu argumento pedindo que Édipo não se preocupasse com os oráculos. Porém, durante seu pronunciamento, a descrição do local da morte de Laio preocupou Édipo, deixando-o transtornado. Evidentemente, sua memória fora resgatada e ele poderia ser o assassino procurado com tanta insistência. Apesar da discussão girar em torno desta proposição, o que realmente pesa em nossa análise é a desvalorização do oráculo, pois eles não poderiam imaginar que o oráculo havia se realizado.

Tudo parece tristemente irônico, o próprio Édipo reconheceu esta possibilidade ao evocar o nome de Zeus e questionar a ordem dos acontecimentos. Ao atribuir os acontecimentos ao divino: “*que decidiste, ó Zeus, fazer comigo?*” ele não conseguia

---

<sup>474</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>475</sup> Naquele momento Édipo não se lembrou de sofrer um mal semelhante.

acreditar na ironia da situação, sendo ele o caçador e a caça. Porém, ele sequer desconfiava da real gravidade da situação. Ela relatou que Laio e Édipo se assemelhavam fisicamente, exceto pelo grisalho dos cabelos. Agora, Édipo tinha quase certeza da própria culpa, mas ainda restavam detalhes a desvendar. Enquanto o relato de Jocasta avançava, nos dirigimos para o que chamaríamos de testemunho ocular. Era preciso encontrar quem viu o ocorrido, o sobrevivente à chacina, para que este reconhecesse em Édipo o culpado.

Édipo desconfiou que seu maior equívoco fora falar além do que deveria. Porém, não está claro se ele tratava da promessa de investigação que não pretendia abandonar ou do decreto que lançara contra o criminoso e que contra ele se voltava como num efeito bumerangue. Ele se perdeu pela palavra, se falou em demasia ele contrariou o que acreditava ser sua maior virtude: o poder de bem refletir e tirar conclusões acertadas. Édipo se reconheceu, momentaneamente, culpado por designar, através de sua própria proclamação, sua penalidade. A sua identificação provisória com o criminoso operou uma reviravolta momentânea, pois ele deixou de lado sua felicidade inicial para assumir uma angústia crescente e incontida.

O sentimento de angústia foi gerado pelo peso das tarefas que a sua posição e prestígio exigiam. Ao ser inquirido por Jocasta pelos motivos de tamanha aflição, ele contou sua história de vida antes de chegar a Tebas, como se até então, marido e mulher, nunca houvessem falado a respeito de si mesmos um para o outro. Em seu relato sobre sua trajetória ele procurou provas da própria inocência, porém, cada vez mais, ele se aproximava da reviravolta da fortuna. O relato de sua trajetória foi, porém, a prova incontestada de sua ignorância. Cada vez mais Sófocles parece querer nos convencer de que se trata de uma peça cujo passado se alinhava ao presente com fios

fortemente entrelaçados. Baseado em sua memória socialmente construída, Édipo relatou o que acreditava ser o passado de sua história<sup>476</sup>.

Crente que o oráculo feito a Laio falhara, Jocasta afirma que ainda que o servo alterasse seu primeiro testemunho sobre a morte de Laio, não alteraria, por conseguinte, o fracasso oracular. Édipo deu credibilidade e elogiou as palavras da esposa, porém, ele precisava da presença do servo para que este acalmasse seu espírito e que por fim ele esquecesse as terríveis palavras de Tirésias: *o criminoso és tu!* Jocasta pronunciou a inconsistência do oráculo e que por isso não confiava neles. No entanto, eles ignoravam que as profecias cumpriram-se e que eles viviam numa triste ilusão. Ou seja, eles incorreram num ato de impiedade ao desacreditarem nos oráculos e na lesa tentativa de vencê-los. O deus assim afirmava que nenhum mortal poderia superá-lo.

No início do terceiro episódio encontraremos uma cena que despertou o interesse de Aristóteles na *Poética*. Ao designar a reviravolta do destino ele cita as intenções malfadadas do mensageiro de Corinto que ao tentar aliviar o coração de Édipo o transtorna ainda mais. A intenção do mensageiro seria um erro de cálculo, pois promovem uma reação tempestuosa em Édipo. A partir daquele momento ele não mais se reconhecia, não era ninguém, era um sujeito sem passado e ele não poderia admitir isso. Estas revelações exigiram dele uma ação direcionada a descobrir a própria origem. Jocasta, por sua vez, enxergou o que se revelara: os oráculos se cumpriram. Ela tentou, em vão, impedir que ele prossiguisse nesta nova investigação. Mas Édipo interpretou erroneamente a reação de Jocasta frente à revelação de que ele não era filho de Mérope e Políbio. Ele se encontrava totalmente cego perante as ações que se desenvolviam à sua frente.

---

<sup>476</sup> Um detalhe, contudo, nos intriga: o modo como eles não perceberam a semelhança entre os oráculos. Isto, nos revela, de certa forma, um erro intelectual.

A chegada do Pastor revela enfim a verdade oculta. No passado, incumbido de matar o filho de seus senhores, ele tivera a intenção de salvá-lo da morte premeditada pelo próprio pai, mas o salvara para um destino funesto. Não temos na peça a revelação do grau de conhecimento que o pastor possuía do oráculo predito a Laio, porém estamos cientes que ele se apiedara do menino e o dera a outro para que este o enviasse para longe de Tebas. Acreditando que o menino nunca mais retornaria, também o pastor passa por uma cena de reconhecimento quando o mensageiro de Corinto aponta no rei do presente o menino do passado. Revelar a verdade foi doloroso, mas, ameaçado por Édipo, ele não tivera saída. Os oráculos se mostraram verdadeiros e todo o esquema engenhosamente bem construído por Sófocles demonstra o quão frágil somos perante os esquemas da existência humana.

### **3. *Hamartía* e má sorte em *Édipo Rei*: a linguagem oracular, a cegueira e o aniquilamento**

A linguagem oracular costuma ser obscura e indecifrável e nem sempre apresenta uma indicação clara do que deve ser feito, apenas sinaliza, e cabe aos homens interpretar corretamente os sinais. Ou seja, apesar de enigmática, a linguagem oracular não mentia, mas possibilitaria um erro de interpretação<sup>477</sup>. Por isso, a função do oráculo no drama não pode ser descartada porque o fato de ele ter sido cumprido comporta uma mensagem clara: a peça é a afirmação da verdade da profecia e da realização de uma *hamartía* e Édipo é a representação do herói que desafiou e tentou fugir do mais terrível vaticínio feito a um ser humano<sup>478</sup>.

---

<sup>477</sup> VERNANT, 1999, *Op. Cit.*, p. 66

<sup>478</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 33. A questão da desobediência ao oráculo não se apresenta de forma bem delineada. Em *Sete Contra Tebas*, Ésquilo conta-nos que Laio desobedeceu ao oráculo, por isso sofreu um destino trágico, porém, Édipo não desobedeceu ao oráculo. Tentou de todas as formas não cumpri-lo.



Hölderlin oferece-nos uma hipótese para a questão nas “*Observações sobre Édipo e Antígona*”. Ele escreveu que Édipo interpretou infinitamente o oráculo, incorrendo aí sua falta trágica. Sua queda no abismo deveu-se ao seu excesso de saber que o conduziu a uma morte simbólica, esteticamente sublime, tanto pela pulsão violenta como pela impiedosa fúria com que se absteve de seus olhos<sup>479</sup>. Aí ele adquire uma visão que não possuía – sendo-lhe possível descobrir sua própria identidade. Contraditoriamente, o símbolo dessa mais verdadeira e ampla forma de ver, é o próprio ato de cegar-se; pagando com os próprios olhos, mergulhando na obscuridade da cegueira voluntária<sup>480</sup>.

{ΧΟΡΟΣ} Ὡ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς  
 ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων;  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ} Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,  
 [1330] ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.  
 Ἐπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.  
 Τί γὰρ ἔδει μ' ὄρᾶν,  
 1335 ὅτῳ γ' ὄρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;

Coro: Como pôdes ferir assim seus olhos?  
 Tua ação assombra! Um deus te ensandeceu?  
 Édipo: Apolo o fez, amigos, Apolo  
 me assina a sina má: pena apenas.  
 Ninguém golpeou-me,  
 além das minhas mãos.  
 Ver – por quê? -,  
 Se só avisto amarga vista?  
 vv. 1327-1335.

Segundo Édipo, os acontecimentos oscilam entre duas instâncias: a vontade divina e as ações dele próprio. Isto quer dizer que a ação ocorreu a dois níveis de causalidade: a causa divina e a causa humana. Apesar de Édipo executar a ação, ele tenta se justificar afirmando que mesmo o divino contribuiu para o seu padecimento. Ora, a fronteira do agir de Édipo esbarra naquilo que ele precisou suportar para o cumprimento do oráculo.

<sup>479</sup> ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona de Sófocles a Hölderlin: Por uma Filosofia Trágica da Literatura*. Porto Alegre : L & PM, 2000. Cf. anexo que contém os comentários de Hölderlin sobre Édipo e Antígona. pp. 385-408.

<sup>480</sup> *Édipo Rei*, Cf., vv. 1327-1415. Atenção especial aos versos 1329-1332.

Existe o mal que ele causou e o mal que ele sofreu, e que culminam em simultâneo, ativa e passivamente, no incesto e no parricídio<sup>481</sup>.

Édipo cometeu atos involuntários, mas se auto-flagelou furando seus olhos numa atitude abertamente voluntária. É compreensível que ele se sinta envergonhado por ter praticado uma ação e porque contra a vontade inflingiu um mal terrível aos outros. Tais acontecimentos o conduzem ao auto-cegamento. Porém, não nos é surpreendente que, ao ser questionado sobre o que fizera contra si mesmo, ele atribui a Apolo seus sofrimentos afirmando: “*Apolo o fez, amigos, Apolo me assina a sina má*”, atribuindo-lhe indiretamente a responsabilidade por sua cegueira. Nesta seqüência, extremamente ambígua, identificamos uma ação sofrida e uma ação executada. Édipo sofre uma ação por meio da divindade e ao mesmo tempo executa uma ação contra si mesmo<sup>482</sup>. Ele ultrapassa a fronteira da ignorância para o conhecimento reconhecendo que fora atingido pela fatalidade. Édipo furará os olhos porque quis “ver” além dos limites e por não ter compreendido a advertência de Tirésias. Ele aprendeu que não deve rivalizar com os deuses na posse de uma sabedoria sobre-humana<sup>483</sup>.

Na verdade, ainda no primeiro episódio, ele fora informado por Tirésias que Apolo seria responsável por sua queda<sup>484</sup>. O atributo principal de Édipo, não obstante, foi a realização de seus males, incluindo a descoberta da verdade e o subsequente auto-cegamento. Ironicamente, poderíamos crer que o cumprimento do oráculo não dependia das manifestações apaixonadas de Édipo: a ira, a irredutibilidade, a busca irrefreável pela verdade, a capacidade de investigação ou mesmo a cegueira. A previsão oracular

---

<sup>481</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, 214-215. Neste sentido, a *hamartía* não poderia atribuir-se unicamente à ação do herói enquanto sua vontade livre, estaria também condicionada, pelo menos em parte, à ação divina. Por outro lado, poderíamos também pensar que esta *hamartía* não era guiada pelos deuses mas que estes a conheciam por antecipação. Conhecer uma ação por antecipação não quer, necessariamente, afirmar que esta é a vontade divina, mas que os deuses conhecem a natureza humana e aquilo que os homens são capazes de fazer, mesmo em desconhecimento.

<sup>482</sup> Vale a pena conferir *Édipo em Colono*, v. 267: “os atos padeci, não cometi”.

<sup>483</sup> AUBENQUE, 2003, *Op. Cit.*, p. 261.

<sup>484</sup> Édipo Rei, Cf., v. 376-377.

afirmava que ele mataria o pai e casaria com a mãe. É certo que estes crimes possuem natureza terrível, que o agente, mesmo ao praticá-lo de maneira involuntária, sentiria repulsa de si mesmo. A previsão se fez infalível, ao contrário da natureza falível do ser humano. Os oráculos confirmaram os limites do conhecimento humano dos quais Édipo é paradigma. Parece-nos que, independente de sua vontade, Édipo cumpriu seu destino. Então, poderíamos chamar de *hamartía* o que estava fora do alcance do herói evitar?

O destino de Édipo realizou-se. De fato ele matou seu pai e casou-se com a mãe, involuntariamente<sup>485</sup>. Deliberadamente ele desejava desvendar o segredo do seu nascimento, pergunta que *a priori* não tem relação direta com a investigação inicial: descobrir a identidade do assassino de Laio de modo que cessasse a epidemia. Édipo vai além do que o preocupava. Voluntariamente ele decidiu não voltar a Corinto e a sua mutilação foi um gesto de liberdade, pois ele corajosamente, ou vítima de um acesso súbito de desespero, desafiou a divindade infligindo a ele mesmo sua própria punição.

Os deuses não puniram Édipo com o auto-cegamento, portanto, a cena é crucial para a conclusão da peça. É a manifestação concreta, visível e categórica da cegueira intelectual do herói e a representação de sua ruína. Ele próprio não queria vislumbrar a própria decadência, não desejava ver e nem ser visto pelos filhos. Ser visto sem poder ver constitui segundo auto-exílio, exilando-se de encarar a visão alheia e evitando ele próprio ver-se e aos outros. Megulhar nas trevas seria uma forma de exílio profunda e simbólica. Édipo se afasta de todos que poderiam vê-lo e, enganado pelas coisas aparentes, caminhou para a ruína. As metáforas da luz e da cegueira são paradoxais: Tirésias é cego, mas conhece o passado e o futuro; Édipo é perspicaz quando decifra o

---

<sup>485</sup> A ironia trágica é recorrente ao longo de toda a peça que oferece uma verdadeira visão do homem e do mundo. O homem é um enigma em si e qualquer tragédia reside na resolução deste enigma porque o homem revela-se incapaz de decifrar os sinais do destino.

enigma da Esfinge, mas é cego para ler os sinais do seu próprio destino. Cegado por sua *hýbris*<sup>486</sup>, acreditava ser dono do saber.

O auto-cegamento garante que Édipo manifeste sobre si mesmo a pena que ele escolheu para expurgar seus males. Ele se sente indigno de olhar para os cidadãos, parentes, ou mesmo no Hades, quando morto, para seus pais. Ele sente necessidade de se punir por suas falhas e transgressões. É uma contradição ao que ele acreditava antes e a confirmação do que Tirésias afirmara: ele era cego apesar de poder ver, sendo cego aos detalhes de sua vida, crendo numa felicidade ilusória<sup>487</sup>.

A visão e a cegueira apresentam-se enquanto elementos importantes na peça e podem ser tratadas metaforicamente ou literalmente. Ser fisicamente cego é ser incapaz de ver e a cegueira metafórica é a incapacidade ou falta de habilidade para compreender ou discernir. Sófocles coloca os dois elementos no centro da ação e usa-os para criar a ironia dramática.

Édipo tem a visão física perfeita. Não obstante, é completamente cego em relação a si mesmo e ao passado, e esta visão “adquiriu um lugar cativo na piedade e no terror dos espectadores para sempre<sup>488</sup>.” Durante toda a peça ele deseja saber, ver, averiguar, ter certeza absoluta, sem limites. Mas ele não consegue<sup>489</sup>.

Embora a verdade seja prejudicial a ele, Édipo quer seguir adiante. Tirésias, cuja vidência ganhou “fama e imortalidade mítica<sup>490</sup>”, é cego fisicamente e o único capaz de enxergar a situação tal como ela é: trágica. A cegueira é parte da natureza do velho

---

<sup>486</sup> A noção de *hýbris* (excesso, excedência, incontinência) integra a antropologia do homem grego. O homem acometido pela *hýbris*, que tentava ir além de suas medidas (possibilidades) humanas, era submetido ao castigo dos deuses.

<sup>487</sup> LESSER, Simon, 1967, *Op. Cit.*, p.196. Cf., DODDS, 2002, *Op. Cit.*, p. 43. Simon Lesser e Dodds compartilham os motivos pela qual Édipo optou pelo auto-cegamento.

<sup>488</sup> ROSA, Armando Nascimento. “Um Édipo: reescrita e produção cênica de um mito paradigmático, 2005. p. 124.

<sup>489</sup> {ΧΟΡΟΣ} Φεῦ φεῦ, δύσταν· ἀλλ’ οὐδ’ εἰσιδεῖν δύναμαί σε, θέλων πόλλ’ ἀνερέσθαι, πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ’ ἀθρήσαι· τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.

Coro: (...) Triste Édipo! Se te encaro, esmoreço. E havia tanto a inquirir, tanto a saber, tanto a sondar! Tremor sem par em mim suscita. vv. 1303-1307.

<sup>490</sup> ROSA, 2005, *Op. Cit.*, p. 124.

adivinho. Édipo, agora cego, ganhou um novo tipo de visão. Ele viveria a partir de então uma vida mais verdadeira do que ilusória. Ele atingiu a verdade mediante grande dor, não é como uma qualidade inerente tal qual a verdade que Tirésias possuía.

Ora, nem todas as ações humanas são pré-determinadas. Nem Sófocles afirma isso, o que não é notório é o poder de conhecer certos acontecimentos. O autocegueamento é um exemplo de ação voluntária e nem poderíamos dizer que ele não agiu com liberdade. Mesmo que o parricídio e o incesto estivessem longe do seu alcance evitar porque foram preditos, não implicavam na descoberta ou não da verdade. Ele poderia, simplesmente, manter-se ignorante<sup>491</sup>. A grande questão é o *reconhecimento*; mais do que encenar uma *hamartía* terrível, temos a encenação da descoberta de uma *hamartía* respaldada por outros equívocos, que, embora pequenos, são cruciais para o encadeamento dramático da peça. Diferentemente do que poderíamos imaginar, a soberba torna-se uma terrível falta, a impiedade configura-se como um erro imperdoável e a cegueira como a representação da imprudência daqueles que se fiam apenas em evidências fragmentadas.

Caso Édipo desejasse escapar de sua triste sina, evitando que o oráculo se cumprisse, após receber previsão tão terrível, deveria abster-se de assassinar qualquer homem em idade para ser seu pai e de unir-se com qualquer mulher em idade para ser sua mãe<sup>492</sup>. A peça termina com uma nova consulta ao oráculo e este episódio não poderia ser desprezível<sup>493</sup>. É uma afirmação de fé, uma *oportunidade* para Édipo demonstrar sua confiança na divindade e nos oráculos; ser piedoso.

1445 {ΚΡΕΩΝ} Καὶ γὰρ σὺ νῦν τὰν τῶ θεῶ πίστιν φέροισ.

Creonte: Uma ocasião de crer nos deuses terias.

---

<sup>491</sup> DODDS, 2002, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>492</sup> SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Maspéro : Paris, 1978, p. 27.

<sup>493</sup> ROMILLY, 1997, *Op. Cit.*, p. 99.

A fala de Creonte nos dá uma hipótese sobre a conduta de Édipo e a necessidade de se crer nos oráculos. Creonte o adverte por sua falta de crença anterior<sup>494</sup>, mas Édipo não responde a esta observação sarcástica do cunhado. A peça versa sobre a descoberta por parte do protagonista de que o oráculo do qual ele tentou fugir já fora cumprido. O oráculo não ordenava a descoberta da verdade, Édipo o fez por sua própria iniciativa levado primeiramente por seu desejo de salvar Tebas e depois pela busca da sua própria identidade. Como o oráculo foi cumprido antes do início da peça, ele só entra diretamente nela pelas suas próprias afirmações e de Jocasta, que procuram negar-lhe o valor<sup>495</sup>. A soberania do oráculo se sobrepõe à soberania humana, de maneira que a sociedade grega, apesar das adversidades e dúvidas, não poderia deixar de crer nos oráculos com possibilidade de ser castigada.

O oráculo não vaticinou o desvelamento da verdade, “o suicídio de Jocasta ou a cegueira auto-inflingida de Édipo. O destino não desempenha nenhuma função nas ações de Édipo na peça (...), a busca enérgica pela verdade é impulsionada até a revelação final pela vontade de Édipo e nada mais<sup>496</sup>”. Poderíamos apontar, ainda que sem muito sucesso, alternativas para Édipo, como permitir o sofrimento do povo, ignorando a peste e permitindo que ela seguisse seu curso dizimando a cidade. Mas como poderia um governante, com o perfil de Édipo, permitir a desertificação da *pólis*? Quando Creonte retornou com a predição de Apolo e a necessidade de se identificar e punir o assassino de Laio – condição para o fim da peste –, ele poderia ter ignorado estas palavras e esquecer a investigação. Foram os sentimentos de piedade e justiça que o mobilizaram a agir.

---

<sup>494</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>495</sup> Não podemos nos esquecer do oráculo de Delfos apresentado por Creonte no início da peça e que desencadeia toda a trama. *Édipo Rei*. Cf., vv. 95-98.

<sup>496</sup> KNOX, 2002, *Op. Cit.*, p. 5-9. Ele descobrirá a verdade por sua livre e espontânea vontade. O que o destino vaticinou não poderia ser evitado, mas encontra-se fora da peça, quando citado é por meio de lembranças, devido à investigação implacável de Édipo.

Ele também não precisava ter forçado a verdade extraindo-a de Tirésias e do velho Pastor de Laio, mas mesmo usando da força ele precisava identificar a si mesmo. Ele não poderia descansar enquanto a grande mentira em que se forjara a sua vida não fosse desvendada. O oráculo, contudo, não vaticinou que Édipo descobriria a verdade, se isto aconteceu, deveu-se a sua insistência e pesquisa. Ao desrepeitar os oráculos, Édipo foi cego, imprudente, impiedoso, audacioso e cheio de soberba porque acreditou que poderia evitá-los. Ironicamente, o que provoca sua queda é o atributo e a soma de suas virtudes: sua lealdade, coragem, conhecimento e justiça<sup>497</sup>.

Uma hipótese para o erro de Édipo não se limitaria ao seu temperamento precipitado, mas em um obstinado desejo pela verdade. Atrelava-se também à sua negligência em relação aos oráculos, correndo um risco ao qual não tinha direito. Ele deveria reconhecer que o mundo era regido por uma *Diké*<sup>498</sup>, e que esta justiça, regida pelas leis do Olimpo, não o deixaria impune.

Mas se Édipo é uma vítima inocente de um castigo que ele não pôde evitar, ele está reduzido a um mero fantoche e a tragédia negaria a liberdade de deliberação do herói. O significado do erro por ignorância atinge dimensão superior ao fato de Édipo ter cometido incesto e parricídio. Refere-se, sobretudo, ao fato de ele ser o contrário do que acreditava.

Édipo não sabia onde estava – sua terra natal –, o que fez – matou o pai e casou com a mãe –, quem era – o culpado pela peste, o filho de Laio e Jocasta, um rejeitado. A gargalhada “*silenciosa*” dos deuses na peça é ouvida a partir do momento em que Édipo, simultaneamente, descobriu onde realmente estava, o que fizera, quem era. De certa forma, ele percebeu que o humano não era a medida de todas as coisas. O que nos

---

<sup>497</sup> DODDS, 2002, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>498</sup> VELLACOTT, 1964, *Op. Cit.*, p. 147.

subjuga em Édipo é o terror da coincidência do qual nem o mais prudente dos homens poderia escapar.

Poderíamos compreender a falta trágica de Édipo como um defeito de caráter e citar a cólera como um exemplo. Poderíamos insistir em apontar o seu orgulho, a sua violência incontida na encruzilhada contra um desconhecido, o descontrole contra Tirésias e Creonte, a temeridade e a imprudência como a origem das calamidades de Édipo. Seria conveniente, de nossa parte, acreditar que a *hamartía* de Édipo é a demonstração crucial do caráter limitado da inteligência humana, mas não nos parece que é em um defeito de caráter que reside o mal de Édipo. Admitiríamos, tacitamente, que a *hamartía* à qual se refere Aristóteles na *Poética* é de fato a falta que procuramos<sup>499</sup>. Compreenderíamos, portanto, a *hamartía* como uma falta involuntária cometida na ignorância ou por imprudência ou um erro movido por uma força maior ou superior, que mobiliza o herói para fazer executar as ordens que se tentou desobedecer<sup>500</sup>. E o erro de Édipo, mesmo extra-cênico, seria o incesto e parricídio.

No início da peça, Édipo se julga um homem livre, capaz de mudar a profecia, evitando-a, fugindo de seus pais. Mas Pólibo e Mérope não são seus pais de nascimento. Aos seus próprios olhos, Édipo acredita que está agindo decentemente ao tentar evitar seu destino, mas quando finalmente percebe quem era o homem que ele matou a caminho de Tebas e a mulher com quem se casou a título de agradecimento por salvar a cidade da Esfinge, ele se reconhece falível.

Para Philip Vellacott Édipo não era inocente de seus atos, não ignorava os fatos ao seu redor. Afirma que se Édipo tivesse seguido os muitos indícios à sua disposição,

---

<sup>499</sup> Mas para assegurar esta conclusão devemos admitir a pertinência dos exemplos que Aristóteles citou, validando o modelo interpretativo que ele nos propõe.

<sup>500</sup> SAÏD, 1978, *Op. Cit.*, p. 16.



teria com certa facilidade descoberto a verdade<sup>501</sup> antes de realizar qualquer mal. Para Vellacott, o texto *Édipo Rei* não contém evidências sobre a *hamartía* no sentido que Aristóteles atribuiu ao termo. Ele trata mais da *hýbris* – a qual é sempre associada a um conceito moral. Seria necessário, a partir deste ponto de vista, uma releitura da *hamartía* a partir da ação das outras personagens. Talvez fosse mais simples identificar a *hýbris* em Édipo.

Pelo menos em parte, Édipo poderia ser considerado um fantoche dos deuses, porém ele não é capaz de compreender isto. Se ele realmente era um fantoche dos deuses, então, nada do que fez seria sua responsabilidade, nenhuma das suas decisões teria feito sentido, porque, no fim, os deuses iriam encontrar uma forma de executar tudo o que havia sido predito. Se, por outro lado, ele é um homem livre, deve lutar para conseguir o que deseja e nada garante que os deuses possam colaborar com ele.

Evidentemente, trivialidades permitiram que Édipo exercesse o seu livre arbítrio dando um pouco de personalidade à sua vida. Os acontecimentos decisivos, no entanto, eram controlados pelos deuses. Exceto pelo fato de que incondicionalmente ele mataria o pai e casaria com a mãe, ele era livre para escolher o que fazer do resto de sua vida, inclusive descobrir a verdade.

Outra alternativa pressupõe que a *hamartía* de Édipo seria de ordem intelectual e as crenças humanas não seriam verdades inabaláveis tais como as divinas. Porém demorou que ele encontrasse uma prova para desvendar profundamente a verdade: os mistérios da personagem Apolo. As provas necessárias provieram do Mensageiro de Corinto e do Pastor de Laio, que serviram de testemunhas oculares para a identificação de Édipo como um *outro*. No entanto, o primeiro testemunho do mensageiro não foi capaz de derrubar sua crença na verdade que ele construiu para si e na qual acreditava.

---

<sup>501</sup> VELLACOTT, Philip. *Sophocle and Oedipus: A Study of Oedipus Tyrannus with a New Translation*. 1971. London : Macmillan, p. 143.

Suas respostas emocionais também são importantes: ele atravessava da segurança para a indignação, depois, angustiado e implacável, ele precisava ouvir as verdades terríveis que o pastor fora obrigado a dizer, também porque seu compromisso com a verdade estava em harmonia com a sua obediência moral e civil. Em vários momentos ele teve a chance de preservar o seu bem-estar e a sua posição social. Mas ele seguiu adiante<sup>502</sup>.

O erro de Édipo também consiste na confiança de que ele tem que pode contrariar a verdade oracular de Apolo com as armas da racionalidade humana. Ele se esquece que a verdade divina transcende a esfera das crenças humanas; ele descobre a divina sabedoria de Apolo dentro dos parâmetros da sua própria humanidade.

Com efeito, conhecendo a verdade, ele torna a si mesmo cego, talvez após o reconhecimento de que ele realmente não poderia “ver” antes. Agora, ele entendeu porque “Apolo que o levou a esta amargura”. Seu conhecimento o conduz diretamente à sua eleição como rei e, com isso, à sua relação e casamento incestuoso com sua mãe, a rainha de Tebas. O conhecimento o liga aos terríveis eventos que se seguem: a peste a desertificação da *pólis*. Édipo adquire tardiamente o autoconhecimento, o seu aprendizado é que ele é a fonte da praga em Tebas, a qual lhe permite punir a si mesmo e, assim, pôr termo ao sofrimento do seu povo.

Ele percebe, da pior maneira possível, que os mortais nada podem contra o poder dos oráculos. Nem os reis ou sacerdotes, nem o mais corajoso ou inteligente poderia

---

<sup>502</sup> A questão que permeia a peça é substituída. No princípio questionava-se “quem fez?”, depois se questiona “serei eu?” para enfim tornar-se “quem eu sou?” É estranho observar que, de repente, o tema da peste não é mais o foco; que a investigação toma um outro rumo surpreendentemente necessário para a descoberta de quem é Édipo. Assim, o mito resgata a história de um homem em busca dele próprio, a trajetória de um exilado que deseja se encontrar. Na obrigação de exterminar a peste que assola o *demos*, Édipo acaba por se descobrir como a própria causa e solução do enigma que enfrentava. Sua investigação, causada pelo bem público, coincide com a autodescoberta de seus próprios mistérios, um encontro de si para si. Bem ao propósito de Aristóteles, Édipo realizou uma ação completa, com começo, meio e fim, ao descobrir a verdade e podemos perceber como um erro intelectual pode conduzir a uma queda dramática. Em suma, a *hamartía* de Édipo, por diversas vezes, se enquadra como um erro intelectual.

vencer o divino. Loucos e cegos são os que se sentem capazes de fazê-lo. A loucura e a cegueira permanecem, portanto, como irrupções da imprudência e da desmedida. Édipo, dilacerado com o reconhecimento de sua trajetória amaldiçoada, reconhece a mentira que fora toda a sua vida, e a verdade esmagadora que o transforma, ao final, em um exilado em si mesmo, condenado à cegueira e à solidão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem muitas formas de errar na tragédia, uma delas é pensar que se está agindo corretamente. Porém, é difícil afirmar que Édipo cometeu erros substanciais no decorrer da peça, ele apenas ignorava elementos importantes para o conflito que enfrentava. Mas se ele descobriu a identidade do assassino como havia planejado, se descobriu sua origem, ele obteve sucesso, mas foi ao encontro de resultados contrários às suas expectativas. Ele acreditava na sua glória completa sendo duas vezes salvador da cidade, mas decepcionou-se. E, embora ele tenha salvo a cidade, um dos seus objetivos, reconhecemos que a glória fora substituída pela humilhação e pela vergonha. Então, ele viu-se derrotado e diminuído porque era o responsável direto pelas terríveis calamidades que atormentavam a cidade. Todos tentaram, em vão, detê-lo. Se a verdade foi descoberta, devemos isso a ele e a ninguém mais.

Neste sentido, como compreender o que aconteceu a Édipo? Como julgar a ruína de Édipo em termos da ética? Somente o inexplicável da situação aplaca nosso horror diante do que aconteceu. O absurdo dos acontecimentos provoca a morte de Jocasta e o auto-cegamento de Édipo. A catástrofe do herói não é, com efeito, um defeito moral. O oráculo o impulsionara a agir e se ele não agisse, ele deixaria de ser quem era: Édipo. Para ele não havia escolha a não ser aceitar o desafio. É como se ele gritasse aos deuses e aos tebanos: como posso viver sem meu nome? Talvez fosse preferível a morte de fato, já que a perda da identidade representou, por instantes, o pior tormento que ele enfrentou. O tema da tragédia sutilmente nos leva a crer que antes ser um desgraçado do que um ninguém; antes ter um passado do que viver na incógnita.

Édipo precisava de uma solução ao enigma que construía em torno de si, era seu grito trágico em resposta ao seu mundo que desmoronava. Infelizmente, ele não

conseguiu o sucesso desejado, embora tivesse alcançado a resposta que tanto procurava. Ele apenas achava que o resultado seria outro. O estilhaçamento da vida, a impossibilidade de uma solução para o sofrimento que causara, sua frustração e o aniquilamento de seus desejos mais profundos o remeteram à sua destruição.

Em seu íntimo não existia o desejo de morte, mas o desejo de não ver, nem a si nem aos demais, cegando-se. Em sua agonia, Édipo ainda é capaz de se erguer, mesmo cego, segue cambaleando. O homem que sempre se orgulhou da própria inteligência e poder de iniciativa, agora precisa suportar a dor e o peso da própria desgraça, extremamente solitário. Desconhecido era Édipo para si mesmo, uma vergonha encoberta, um mal insustentável. Ao se autodescobrir, mostrou-se como era: falível. Eis a grande mensagem da tragédia: Édipo, paradigma, mostra-nos que não devemos viver sem acreditar nos oráculos e sem respeitar a divindade; que devemos evitar a imprudência e a soberba.

Mais do que elucidar um crime de incesto e parricídio, de fato grandes *hamartías*, a peça quer passar uma mensagem: ninguém pode mais do que o divino. Ele precisava ter em mãos a história de sua vida, intrinsecamente ligada, não por acaso, à morte de Laio. Ele não desejava nenhum traço de obscuridade que o impedisse de ver a verdade com clareza. Vivendo literalmente na escuridão desde o nascimento, ele nasce, morre e renasce no momento presente da peça.

Não há em Édipo uma ação em específico que responda à questão da *hamartía*. A grande *hamartía* - aos olhos de Aristóteles é o incesto e o parricídio - depende de outras ações. Sem o coletivo das ações que se conectam ao longo da trama, não há tragédia de fato.

Além disso, a racionalidade de Édipo se apresenta através da sua capacidade cognitiva, além disso, descobrir a sua verdadeira origem não nos parece um erro, muito

menos investigar um assassinato como ordenado pelo oráculo em Delfos. A sua capacidade de análise do presságio oferecido pelo oráculo - e que apresenta resposta parcial ao enigma - lhe é dificultada por desconhecer elementos importantes para a investigação da morte de Laio. E, ao ouvir da boca do adivinho a verdade sobre si, Édipo enche-se de cólera, pois esta é terrível demais para ser aceita. Então, ele perde o senso da razão e absorve-se numa busca desesperada pela verdade.

A possibilidade de nunca vir a ser na perspectiva ontológica não era sequer admissível. Mesmo que ele se descobrisse o mais miserável dos homens, era melhor do que não ter um passado. O passado que ele conhecia havia sido construído e a sua origem, enquanto ser, era desconhecida; ele ignorava quem era e com isso ele não poderia continuar vivendo. Sabendo-se possível atingir a verdade, melhor encará-la do que negá-la.

A derrota de Édipo deveu-se ao seu êxito na busca pela verdade. É uma peça onde as formas de conhecimento se enfrentam. O caminho percorrido por Édipo encontra-se cheio de erros de interpretação e por ignorância. Ele tomou por estranhos seus pais naturais e os adotivos por verdadeiros, reconhecendo esta irônica realidade apenas quando adulto, e comete, a partir daí, dois grandes erros: incesto e parricídio na mais completa ignorância. Temos também um crime de filicídio mal sucedido, quase sempre esquecido no drama, porque não havia sido previsto pelo oráculo o assassinato do filho pelo pai, mas o contrário, sendo este bem sucedido. Além disso, temos o incesto involuntário de Jocasta, pois este crime não foi unilateral. Ou seja, nem ele reconheceu nela sua mãe e nem ela o reconheceu como filho. No curso de sua investigação comete outros erros: confunde a revelação de Tirésias com uma conspiração por motivos políticos e acusa o adivinho como aliado de Creonte, lançando contra o cunhado uma série de imprecações e ameaças. Também confunde o medo de

Jocasta com vergonha. Assim, os erros fundamentais de Édipo que têm lugar como anterioridade, inclusive os dramáticos parricídio e incesto, são compreendidos como erros por ignorância motivados por sua inicial incapacidade de interpretação dos fatos.

Outra hipótese é que a *hamartía* seria a insistência pela verdade, de forma que a verdade plena só caberia aos deuses e não aos mortais. A caracterização do direito divino postula que todos devem estar sempre vigilantes. O erro trágico de Édipo poderia ensinar que a força de uma vontade empenhada na virtude é insuficiente para lograr uma vida virtuosa e às vezes até mesmo a contrária, além disso, o limite da prudência é algo oculto e difícil de conhecer para os mortais. Então, Édipo conhece uma premissa maior que é geral: deveria evitar o incesto; no momento de aplicar a regra num caso particular, se equivoca: pensa que Jocasta não é sua mãe e, portanto, comete incesto por ignorância. A partir deste mesmo argumento poderíamos explicar o parricídio de Édipo.

Édipo erra quando foge e se defronta com o destino pré-anunciado; é o que conhece e desconhece ao mesmo tempo; é o que oscila entre a cegueira e a visão. Ele possui caráter admirável e age nobremente, mas mesmo assim incorre em *hamartía* e sofre o seu excesso. Qualquer outro sujeito menos virtuoso escaparia de uma catástrofe. Não desconsideraremos a contribuição de Aristóteles, mas levaremos em questão que a *hamartía* não poderia estar unicamente localizada na personagem principal, pois correríamos o risco de diminuirmos o valor dramático da tragédia.

Em relação ao que conhecemos do mito, Édipo comete uma falha e fracassa no sentido de possuir uma intenção e atingir outra, ele erra o alvo porque apreende o aparente como real. Notadamente virtuoso, suas ações não podem ser classificadas como mal intencionadas. Todos os seus empreendimentos, pelo menos na peça, nos parecem frutíferos e justos. Ele não possui caráter incompleto, apenas deseja a verdade plena. Édipo não é uma simples vítima do destino ou dotado de um caráter defeituoso.

O que temos são resultados calamitosos porque as escolhas feitas por ele não se fundamentaram em situações claras e precisas. Mesmo que nos remetêssemos ao parricídio e ao incesto, não poderíamos ver neles uma falta moral ou de caráter. Se ele matou, não era seu desejo matar o pai; se ele se casou, não era sua intenção se casar com a mãe. Tudo foi acidental, sem intenção. Ao herói que é vítima da arbitrariedade do destino e cuja queda deve-se a um fator que está para além da sua capacidade evitar, podemos estabelecer critérios para crermos na sua inocência, embora não possamos ignorar sua responsabilidade.

Édipo correu o risco, ele deveria escolher entre ser homem ou conformar-se em ser um ninguém. Esta era a principal condição imposta pela peça e pelas personagens, suas interlocutoras. Se ele deixasse de escolher, perderia seu estatuto de humanidade. Então, ele apoderou-se desta possibilidade e optou pelo que parecia melhor naquelas circunstâncias, ignorando o terrível resultado.

Édipo, por acreditar-se superior e sem limites, confiou no próprio julgamento, e só enxergou a própria verdade. A verdade aparente domina o raciocínio de Édipo, a verdade da essência só é revelada no final, e é ela que define o seu destino de mendigo e cego. É a *hybris* de Édipo que estabeleceu o seu erro. O herói confiou tanto em si próprio que viu apenas o que queria ver. Ele precisou aprender que não existe nada em absoluto que defina o humano, tudo acerca da vida pode apresentar verdades aparentes, mostrar apenas uma das facetas do homem. Ele descobriu, a custa do próprio sofrimento, que não poderia confiar no próprio julgamento e nem valer-se de suas vontades. Apenas a verdade divina permaneceu.

Édipo se destaca em sua magnitude mesmo em seu espaço limitadamente humano. Não podemos, contudo, afirmar que ele não faz uso brilhante de seu raciocínio privilegiado. Seu sucesso, ironicamente em prol de sua derrota, foi surpreendente. Sua



capacidade, nada opaca, se sobressaiu como havia planejado. Ele recolheu a catástrofe no lugar do júbilo.

Todo o caos descrito no início da peça tem uma justificativa. Tudo acontecia porque um assassino encontrava-se impune. Mas o oráculo não afirmou que a ruína da cidade devia-se ao incesto. Muito menos afirmara que a ruína humana encontrava-se ligada ao conhecimento e à soberba. Pelo menos, poderíamos concluir que Édipo vai para além do que ele próprio esperava. Havia muito mais a descobrir do que previamente ele desconfiava. O que temos é a contraposição entre as coisas aparentes e as verdadeiras. O encadeamento das ações conduz, enfim, ao desfecho final e ao desvelamento da *hamartía*. A peça é, sem dúvida, o drama do descobrimento e revelação de uma *hamartía* predita pelo divino e que nenhuma ação humana seria capaz de evitar, pior, toda e qualquer ação seria a causa antecipada da realização da mesma.

Como dissera o coro, a luz do dia não deixaria escapar nenhuma evidência, e Édipo, desiludido, escolheu mergulhar na escuridão eterna cegando-se. Obstruído da luz, resta a ele tatear inseguro, agora, pelo menos, sabendo quem é, onde está e o que fez. O que nos chama a atenção é que ele assume a responsabilidade total pelos acontecimentos. Porém, mesmo no texto de Sófocles, temos gradativamente a presença de co-responsáveis pelo desfecho trágico. Símbolo da capacidade de decifrar enigmas, é ele, contudo, que tem a disposição de juntar todas as peças e concatenar todas as ações até encontrar uma resposta para todas as perguntas que sobrevoavam sua mente insaciável. A certeza final apreendida por ele é que a felicidade é ilusória e sua inconstância leva a humanidade a uma vida insegura e instável. A tragédia *Édipo Rei* é uma peça cheia de segredos, partilhados ou não e, cujas revelações são primordiais para Édipo compreender quem é. Muitas coisas parecem acontecer no momento presente da peça, mas apenas uma realmente se evidencia: a descoberta da verdade.

Pensar se a divindade é ou não responsável pelo grande conflito e desfecho trágico não deixa de ser uma grande questão. Quando o mensageiro de Corinto acreditava aliviar Édipo e dar-lhe vazão para retornar ao lar, nada mais fez do que mostrar-lhe que ele já estava de fato no seu lar, sem o saber.

Enfim, o divino mostrou que não cometeu erro algum, que seus oráculos são certos, e em contrapartida, os homens são destinados a errar, envelhecer, morrer. A *hamartía* cabe ao humano. O divino é dotado de uma inteligência que tudo compreende, é capaz de ver para além das aparências, sabe o que foi, o que é e o que está por vir. Um bêbado, quem sabe tomado pelo furor dionisiaco, constrói a ponte da desconfiança que leva Édipo a questionar os pais sobre sua verdadeira origem. Recebendo resposta adversa, ele buscou em Delfos o alívio, porém não encontrou o que esperava e preferiu fugir. Esta fuga foi crucial, pois representou o primeiro passo em direção ao cumprimento de seu destino.

Em todo o arcabouço trágico construído por Sófocles podemos enxergar um conjunto de *hamartías*. Para identificá-las, dependeu, quando muito, das nossas intenções interpretativas. Preferimos pensar que a *hamartía* ou *hamartías* de Édipo são várias, porém, uma das mais graves fora acreditar na própria infalibilidade. Temos, na fragilidade e na derrota de Édipo, sua grandeza. Seu heroísmo, sua coragem e resistência, sua força inabalável o tornam capaz de suportar a dor infinita que toma conta de todo o seu ser. Não obstante, o divino nunca conhecerá o fracasso, a dor ou o sofrimento porque jamais cometerá uma *hamartía*.

#### IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo : 4<sup>a</sup> ed. Martins Fontes, 2000.

ARISTOTLE. *La Poétique*. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.

ARISTOTLE. *Poetica*. Introduzione, traduzione e note de Diego Lanza, Milano : Rizzoli Libri, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco*. São Paulo : Abril Cultural, 1991.

ARKINS, Brian. “The final lines of Sophocles, King Oedipus (1524-1525).” *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 38, Nº. 2, 1988, p. 555-558.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Notas sobre ‘a tragédia de Creonte’”. *Correio* (Escola Brasileira de Psicanálise), São Paulo - Brasil, v. 39, p. 62-70, 2002.

AUBENQUE, Pierre. Trad. LOPES, Marisa. *A prudência em Aristóteles*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

AUSTIN, Colin. “Sophocles, *Oedipus Tyrannus* 873”. *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 34, no. 1 (1984). p. 233.

BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. “A representação do medo na descrição da peste em Atenas (V século a. C.)” In.: *História, imagem e narrativas*. No 4, ano 2, abril/2007. pp. 113-128.

BIGNOTTO, Newton. *O tirano e a cidade*. São Paulo : Discurso Editorial, 1998.

BLUNDELL, M.W. *Helping Friends and Harming Enemies: A Study of Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989.

BOLLACK, Jean. *La naissance d'Oedipe: traduction et commentaires d' Oedipe roi*. Paris : Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. *L'Oedipe Roi de Sophocle (4 volumes)*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

\_\_\_\_\_. *La Mort d'Antigone La tragédie de Créon*. Paris : Universitaires de France, 1999.

\_\_\_\_\_. "L'amour-suicide ou les morts de Déjanire *Les Trachiniennes* de Sophocle." *Clinique du suicide*. Coord. Genevière Morel. Ramenville Saint-Agne : Éditions Éres, 2002, pp. 221-230.

BURTON, Richard. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford : Clarendon Press, 1980.

CAIRNS, Douglas L. P. "Hybris, dishonour, and thinking big". *Journal of Hellenic Studies*, 116 (1996), 1-32.

CALDWELL, R. "The Blindness of Oedipus". *International Review of Psycho-Analysis*, 1, 1974, pp. 207-218.

CARAWAN, Edwin. "The edict of Oedipus (*Oedipus Tyrannys* 223-51)". *The American Journal of Philology*, vol., 120, no. 2. (Summer, 1999), pp. 187-222.

CAREL, Havi Hannah. "Moral and Epistemic Ambiguity in *Oedipus Rex*". *Janus Head*, 9(1), N.Y, 2006, pp. 95-115.

CAREY, C. "The second stasimon of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *Journal of Hellenic Studies* 106, 1986. pp.175-179.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto : Editora Rio Pretense, 1998.

CORINO, Luis Carlos Pinto. "Homoerotismo na Grécia Antiga – Homossexualidade e Bisexualidade, Mitos e Verdades". *Biblos*, Rio Grande, 19, 2006. 19-24.

DAWE, R. D. "Some Reflections on *Ate* and *Hamartia*". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72. (1968), pp. 89-123.

DEULEFEU, Luiz Cláudio. A Tragédia Grega. <http://www.simonsen.br/novo/revistadigital/tragedia.pdf>. 16/11/2007. 16:52

DYSON, M. "Oracle, Edict, and Curse in Oedipus Tyrannus". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 23, No. 2. (Nov., 1973), pp. 202-212.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo : Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. "On Misunderstanding the Oedipus Rex". *Greece and Rome*, 2nd Ser., vol. 13, no. 1. (Apr. 1966), pp. 37-49.

DETIENNE, Marcel & SISSA, Giulia. *Os Deuses Gregos*. São Paulo : Cia das Letras, 1989.

DRAEGER, Andréa Coelho Farias. "*Para além do lógos*": *A peste de Atenas na obra de Tucídides*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. "“Para além do lógo”: a peste de Atenas na obra de Tucídides". *História, Ciência e Saúde-Manguinhos*, jan./abr. 2005, vol.12, no.1, p.225-228.

DUARTE, Adriana da Silva. "*O reconhecimento na tragédia grega: a Ifigênia em Tauris, de Eurípidés*." V Semana de Estudos Clássicos & Educação da FEUSP, *Paideuma*, 2006, pp. 1-11.

DUARTE, Rodrigo. & outros. *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte : UFMG, 2001.

DYSON, M. "Oracle, Edict, and Curse in Oedipus Tyrannus." *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 23, no. 2. (Nov., 1973), pp. 202-212.

ERRANDONEA, I. *El estásimo segundo del Edipo rey de Sófocles*, La Plata : Fac. De Humanidades, 1952.

FIALHO, Maria do Céu Zambujo. *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

FIGUEIREDO. Virgínia, “O sublime como experiência do trágico moderno”, in: DUARTE, Rodrigo. & FIGUEIREDO. Virgínia, *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2001, p. 254.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro : 2<sup>a</sup>. ed. NAU, 1999.

FRANCISCATO, Maria Cristina Rodrigues da Silva. *Héracles*. São Paulo : Palas Atenas, 2003.

---

\_\_\_\_\_. *τύχη e Caráter de Hipólito em Eurípidés*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo : São Paulo, 2006.

GELLIE, G. H. “The Second Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*.” *The American Journal of Philology*. Vol. 85, no. 2. (April, 1964). Pp. 113-123.

GOODHART, Sandor. “Oedipus and Laius’ many murderers”. *Diacritics*, vol. 8, no. 1, Special Issue on the Work of Rene Girard. (Spring, 1978), pp. 55-71.

GOULD, John. “Tragedy and Collective Experience”. In: SILK. M. S. *Tragedy and the Tragic*. Oxford : Clarendon Paperback, 1998.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*, Madrid : Alianza, 1993, 2 vols.

GREENE, William Chase. *Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1948.

GREGORY, Justina. “The Encounter at the Crossroads in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*.” *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 115, 1995. pp. 141-146

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*. Barcelona : Paidós, 1986.

HALLIWELL, Stephen. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. London : Duckworth, 1986.

\_\_\_\_\_. *Aristotle's Poetics*. Co-published Duckworth and Company Ltd, 1998.

\_\_\_\_\_. "Action and Character." In: *Aristotle's Poetics*. Chicago : University Chicago Press, 1998, pp.138-167.

\_\_\_\_\_. "Fallibility and Misfortune." In: *Aristotle's Poetics*. Chicago : University Chicago Press, 1998, pp. 204-237.

HARSH, Philip Whaley. "Hamartia Again." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. (1974 - ), vol. 105. (1975), pp. 189-208.

\_\_\_\_\_ "Implicit and Explicit in the *Oedipus Tyrannus*." *The American Philology*, vol. 79, no. 3. (1958), pp. 243-258.

HARSHBARGER, Karl. "Who Killed Laius?" *The Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 4. (Summer, 1965), pp. 120-131.

HELLBRUNN, Gunther. "On Teaching *Oedipus Rex*". *Rejoinder Collage English*. Vol. 30, no. 3. (Dec., 1968), pp. 256-259.

IRIGOIN, Jean. "Structure et composition des tragédies de Sophocles". In: KNOX, Bernard. Et.al. *Sophocle*. Genève : Fondation Hard, 1983, pp. 39-76.

KANE, Robert L. "Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*". *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 105. (1975), pp. 189-208.

KENDALL, Guy. "The sin of Oedipus" . *The Classical Review*, vol. 25, no. 7. (nov., 1911), pp. 195-197.

KIRKWOOD, G. M. "Hamartia, Tragic Error in the Poetics of Aristotle and Greek Tragedy." By J. M. BREMER. *The American Journal of Philology*, Vol. 12, no. 1. (May., 1962), pp. 711-715.

- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The Heroic Temper*. Berkeley : University of California Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Why Is Oedipus Called Tyrannos?” in: *Word and Action*. London : The Johns Hopkins University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Sophocles and the polis”. In: *Sophocle*. Gêneve : F.Hardt, 1983 pp. 1-37.
- LASSO DE LA VEGA, José. *Sófocles*. Madrid : Ediciones Clásicas, 1994.
- LATTIMORE, Steven. “Oedipus and Teiresias”. *California Studies in Classical Antiquity*, 8 (1976), pp.105-111.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid : Gredos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Tragédia Grega*. São Paulo : Perspectiva, 2001.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro : Mauad, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Maternidade e Morte na Atenas Clássica”. *Politéia, Vitória da Conquista*, vol. 6, n. 1, pp. 87-97, 2006.
- LESSER, Simon. “Oedipus the King? The Two Dramas, The Two Conflicts.” *College English*, vol. 29, no. 3. (Dec., 1967), pp. 175-197.
- LIMA, Geraldo Ferreira de. “Racionalismo, *hamartía* e ambigüidade em *Édipo Rei* de Sófocles”. *Sitientibus*, Feira de Santana, No. 12, 1994, pp.7-28.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (Ed.) (1988) *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1992.
- LOWELL, Edmunds. “The Cults and the Legend of Oedipus.” *Harward Studies in Classical Philology*. Vol. 85. (1981), pp. 221-238.
- LUCAS, D.W. “Pity, Terror, and Peripeteia”. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 12, No. 1. (May, 1962).



- MARKANTONATOS, Andreas. *Tragic Narrative: A narratological Study of Sophocles's Oedipus at Colonus*. Walter de Gruyter - Berlin – New Cork, 2002.
- MARQUETTI, Flávia Regina. “Limite e Transgressão: Os caminhos que levam de Ártemis a Afrodite.” *Revista Ártemis*, n. 5. UFPB, pp. 1-5.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: A Tragédia do Saber*. Porto Alegre : Ed. UNB, 2000.
- MEIER, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*. Cambridge : Polity Press, 1993.
- MENDIZABAL, Rufo & Profesores Del Colegio Loyola. *Diccionario Grieco Espanol Ilustrado*. Madrid : Editorial Razon Y Fe, 1942.
- MOORE, Kevin Z. “The Beauty of the Beast: Presence/Absence and the Vicissitudes of the Sphinx in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and *Oedipus at Colonus*”. *Boundary 2*, Vol. 8, No. 3. (Spring, 1980), pp. 1-18.
- MUNÔZ, Alberto Alonso. *Liberdade e Causalidade: Ação, Responsabilidade e Metafísica em Aristóteles*. São Paulo : Discurso Editorial, 2002.
- MUSURILLO, Herbert. “Sunken Imagery in Sophocles Oedipus.” *The American Journal of Philology*. Vol, 78, no. 1, 1957, pp. 36-51.
- NATIVIDADE, Everton da Silva. Scripta Clássica On-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. Número 2. Belo Horizonte, abril de 2006.
- PACK, Roger A. “Fate, Change, and Tragic Error.” *The American Journal of Philology*. Vol 60. no. 3. (1939). Pp. 350-356.
- PERADOTTO, John. “Desauthorizing Prophecy: The Ideological Happinig of *Oedipus Tyrannus*”. *Transactions of the American Philology Association* (1974 -), vol. 122. (1992), pp. 1-15.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega – Volume I*. Lisboa : Calouste Gulbenkian, 2006.

- PIRES, Francisco Murari. "A Morte do Heróico." in: ROSENFELD, Denis L. *Filosofia e Literatura*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001. (102-114).
- POWELL, J. Enoch. "Notes on the *Oedipus Tyrannus*." *Classical Philology*, vol. 30, no. 1, (Jan., 1935), pp. 66-72.
- RIBEIRO JR., Wilson A. "Tantálidas e Átridas – parte I". *Graecia Antiqua*, S. Carlos, V. 1, N.1, p. 48-51, 1998, pp. 50-51. <http://greciantiga.org/re/1/v1n1011.pdf>.
- ROMILLY, Jaqueline. *A Tragédia Grega*. Lisboa : Edições 70, 1997.
- RORTY, Amélie Oksenberg. "The Psychology of Aristotelian Tragedy". In: *Essays on Aristotle's Poetics*. Oxford : Princeton University Press, 1992.
- ROSA, Armando Nascimento. "Um Édipo reescrita e produção cénica de um mito paradigmático." In: *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*. Org. LEÃO, Delfim e FIALHO, Maria do Céu et al. Coimbra : Ariadne, 2005. (123-134)
- ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona de Sófocles a Hölderlin: Por Uma Filosofia Trágica da Literatura*. Porto Alegre : L & PM, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Dos 'Erros' de Sófocles aos Índicios Concretos do 'Caso' Édipo". Unicamp : *Phaos*, (5), pp. 83-96, 2005.
- SAÏD, Suzanne. *Le faute tragique*. Paris : François Maspéro, 1978.
- SANSONE, David. "The Third Stasimon of the *Oedipus Tyrannus*". *Classical Philology*, vol. 70, no. 2. (Apr., 1975), pp. 110-117.
- SCODEL, Ruth. "*Hybris* in the Second Stasimon of the *Oedipus Rex*". *Classical Philology*, vol. 77, no. 3. (Jul., 1982), pp. 214-223.
- SCHÜMTRUMPF, Eckart. "Traditional Elements in Concept of *Hamartia* in Aristotle's *Poetics*". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 92. (1989), pp. 137-156.
- SEGAL, Charles. "Time and Knowledge in Tragedy of Oedipus". In: *Sófocles' Tragic World: dinity, nature, society*. Harvard : University Press, 1998, pp.138-160.

\_\_\_\_\_. *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*.  
New York : Oxford, 2001.

SERRA, Ordep Trindade. “Olhos do Inferno: a morte no *Rei Édipo* de Sófocles”.  
*Clássica*, Belo Horizonte, v. 7/8, pp. 75-82, 1994-1995.

SHERMAN, Nancy, “*Hamartía* and virtue”, in: RORTY, A.O, *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton : New Jersey, 1992, pp.177-196.

SIDWELL, Keith. “The Argument of the Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*”.  
*Journal of Hellenic Studies*, Vol. 112, 1992 (1992), pp. 106-122.

SÓFOCLES. *As Traquínias*. Tradução Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra :  
Instituto de Estudos Clássicos, 2003.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : Fundação  
Calouste Gulbekian, (sem data).

\_\_\_\_\_. *Édipo em Colono*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo : Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa : Edições 70,  
2006.

SOPHOCLES. *Oedipe Roi*. Trad. Paul Mazon. Paris : Les Belles Lettres, 1950.

\_\_\_\_\_. *Ajax, Edipe Roi, Électre*. Texte établi et traduit par A. Dain. Paris: Belles  
Lettres, 1968.

\_\_\_\_\_. *I, Ajax, Antigone, Œdipe Roi, Électre*, Texte établi et traduit par Paul  
Masqueray, Paris: Belles Lettres, 1956.

STINTON, T.C.W. “*Hamartía* in Aristotle and Greek Tragedy.” *Classical Quarterly* -  
25, 1975, pp. 221-254.

VEGA, José Lasso de La. *Sófocles*. Madrid :Ediciones Clásicas. 1994.

VELLACOTT, Philip H. *Sophocle and Oedipus: A Study of Oedipus Tyrannus with a New Translation*. London : Macmillan, 1971.

\_\_\_\_\_. "The Chorus in *Oedipus Tirannus*". *Greece and Rome*, 2nd Ser., vol. 14, no. 2 (oct., 1967) pp. 109-125.

\_\_\_\_\_. "The Guilt of Oedipus". *Greece and Rome*, 2nd Ser., vol. 11, no. 2 (oct., 1964), pp. 137-148.

VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo : Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos – figuração do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. São Paulo: Zahar Editor, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo : Edusp, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Rio de Janeiro : Cosac & Naify, 2002.

WHITIMAN, Cedric H. "Apocalypse: *Oedipus at Colonus*." *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Erich Segal (ed.). Oxford: Oxford UP, 1983, pp. 229-43.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. "The Second Stasimom of the *Oedipus Tyrannus*". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 91, 1971, pp. 119-135.

Texto grego:

[http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/Sophocle\\_oedipe/texte.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/Sophocle_oedipe/texte.htm)

<http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/sophocle%5Fantigone/texte.htm>

[http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/sophocle%5Foedipe%5Fcolone/texte.h](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/sophocle%5Foedipe%5Fcolone/texte.htm)

[tm](#)

[http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/aritotle\\_poetique/precise.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/aritotle_poetique/precise.htm)