

***PATHOS: ENTRE AÇÃO E DISCURSO
NO ÉDIPLO TIRANO DE SÓFOCLES***

***PATHOS: BETWEEN ACTION AND DISCOURSE
IN SOPHOCLES' OEDIPUS TYRANNUS***

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI
Universidade Federal da Paraíba
mcolonnelli@hotmail.com

Artigo recebido a 11-07-2016 e aprovado a 07-07-2017

Resumo

O presente artigo tem por finalidade analisar o *pathos* como técnica narrativa presente no enredo trágico de Sófocles, na obra *Édipo Tirano*. A análise centrou-se no diálogo entre as personagens nos três primeiros episódios da tragédia, com embasamento aristotélico sobre a manifestação das emoções (*pathemata*).

Palavras-chave: *pathos*, caracterização, *Édipo Tirano*, Sófocles, *Poética*, Aristóteles.

Abstract

This article aims to analyse the *pathos* as narrative technique in the tragic plot of Sophocles, in *Oedipus Tyrannus*. The analysis focused on the dialogue between the characters in the first three episodes of the tragedy, with Aristotelian basis about the manifestation of emotions (*pathemata*).

Keywords: *páthos*, characterization, *Oedipus Tyrannus*, Sophocles, *Poetics*, Aristotle.

À tragédia grega clássica um elemento se associou de forma inexorável que nem o tempo foi capaz de desgastá-lo. O nome desse elemento é o

*sofrimento (pathos)*¹. Apesar de nem toda tragédia possuir um enredo no qual o sofrimento se apresenta de maneira catastrófica, a maneira, porém, pela qual as palavras tragédia e sofrimento têm sido empregadas, de modo intercambiável, deixa claro que a associação entre as duas noções tornou-se inconfundível.²

Se se pode entrever a estreita ligação entre o tipo de ação e sua tipificação em gênero com a manifestação de uma *catástrofe (pathos)*, isso não pode ser diretamente creditado a Aristóteles, ainda que o filósofo tenha pensado num modelo ideal de tragédia que abarcaria essa identificação. Mais precisamente, na *Poética*, Aristóteles define o *sofrimento/catástrofe (pathos)* do seguinte modo: *a catástrofe é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes descritas ao público, as dores veementes, os ferimentos e quantas outras coisas de tais tipos.*³ A definição do filósofo propõe dois tipos de acontecimentos em consonância com dois tipos de exemplos fornecidos: ações *destruidoras* que são as mortes; ações *dolorosas* que são as dores veementes, os ferimentos e outras tais.

A *catástrofe destrutiva (pathos)* é uma ação, descrita ao público (*en fanero*)⁴ por um mensageiro, que normalmente ocorre fora de cena, tal como a morte de Jocasta, ou a de Antígona. A *catástrofe dolorosa (pathos)* é uma ação cuja definição é o *sofrimento físico* por parte de algumas personagens em cena, a sua extensão, inclusive, dentro do enredo pode variar. Em *Édipo Tirano*, por exemplo, ocupa todo êxodo da peça, onde Édipo, com os olhos vazados, aparece em cena. Nas *Traquínias*, também de Sófocles, Hércules agoniza em pouco menos do que a metade do enredo.

Este elemento que Aristóteles define como *catástrofe/sofrimento (pathos)* faz parte de um dos constituintes do enredo trágico, junto a duas outras ações que compõem uma tragédia: a *peripécia (peripeteia)* e

¹ Todas as traduções no corpo do artigo são de responsabilidade do autor. O texto grego da *Poética* foi extraído da edição de J. Hardy. O texto da *Retórica* foi extraído da edição de W. D. Ross. Por último, o texto grego da *Ética a Nicômaco* da edição de ed. F. Susemihl. O texto de *Édipo Tirano* foi extraído da edição de Alphonse Dain, vide bibliografia.

² Else diz: “é o acontecimento por excelência em qualquer tragédia”. Else 2012: 94.

³ Πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ, οἷον τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Arist. *Po.* 1452b, 12-14.

⁴ Em geral, os tradutores divergem sobre o significado deste termo. Barbara Gernez, por exemplo, o desloca, compondo “ὅσα ἐν τῷ φανερωῷ τοιαῦτα” e traduzindo-o por “toutes les choses visibles du même genre”. Gernez 2002: 43. Por outro lado, a maior parte dos tradutores prefere “on stage”, tal como Else, Lucas, dentre outros. A nossa tradução baseou-se na possibilidade deste termo significar algo que seja esclarecido, clarificado também pelo discurso.

o reconhecimento (*anagnorisis*)⁵. O termo assume um caráter técnico na *Poética* de Aristóteles que o transforma em um momento na construção do enredo, demarcando tragédias que possuem aspectos catastróficos em sua construção.

Não há dúvidas quanto ao caráter deontológico de certas partes da *Poética* cujo uso do verbo constantemente empregado “é preciso” (*dei*) é de uso constante. O filósofo impunha certa concepção de *enredo* (*mythos*), que deveria possuir não só esses três elementos, descritos acima, em sua estruturação, mas também a capacidade de atingir a finalidade da imitação trágica *que através da piedade e do temor realiza a “kátharsis”⁶ de tais tipos de efeitos emocionais⁷*. A produção dessas emoções que geram a *kátharsis* na audiência está intimamente ligada à noção de *ethos* que é uma das partes da tragédia para Aristóteles. O *ethos*, grosso modo, é o caráter da personagem que em termos aristotélicos expressa virtude ou vício, ou seja, características morais. Mais precisamente, ele afirma na *Poética* que há *caracteres, quando dizemos de quais qualidades são os agentes*⁸. Ora, para que a tragédia alcance seu efeito catártico, é necessário que o agente não se distinga muito *nem virtude nem em justiça (ho mete arete diaferon kai dikaiosunei)*, que seja mesmo de caráter *intermediário (metaxy)*, mais *de boa qualidade do que de pior (e beltionos mallon e cheironos)*.⁹ Caso

⁵ “O *pathos* é a pedra fundamental da estrutura trágica. Suas potencialidades emocionais serão exploradas no capítulo 14. Peripécia e reconhecimento estão limitados aos enredos complexos, na verdade eles constituem a definição de um enredo complexo. O *pathos*, por outro lado, pode igualmente ser bem inserido em um enredo simples (por exemplo Medeia, (...)).” The *pathos* is the foundation stone of the tragic structure. Its emotional potentialities will be explored in. Sec. 14. Peripety and recognition are limited to complex plots, indeed they constitute the definition of a complex plot. The *pathos*, on the other hand, can equally well be embodied in a simple plot (e.g. the *Medea* (...)).Else 2012: 94.

⁶ Dois textos sobre esse polêmico trecho e sua definição: Halliwell, “Interpretations of *katharsis*” (Halliwell,1986, 350) e Zagdoun, “Les émotions tragiques et la catharsis” (Zagdoun, 2011, 150).

⁷ (...) δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Arist. *Po.* 1449,b, 28. Obs: traduzo aqui πάθημα por efeito emocional para dar maior relevo ao sufixo *ματ que é resultativo.

⁸ “τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, (...)”. Arist. *Po.* 1450, a, 6-7.

⁹ Arist. *Po.*1453, a, 7-16.

contrário, a emoção suscitada não será nem a piedade nem o temor, mas repugnância (*miaron*).

Aristóteles, através dessas considerações, quer nos levar até o agente que causa sua própria ruína *não através de malvadez, mas através de um grande erro (me dia moxtherian ala di'amartian megalen)*¹⁰ e que, ao cometer um erro, seja *ignorante (agnoounta)*¹¹ de tal ato. Somente com essas disposições de *caráter (ethos)* e com a *ação catastrófica (pathos)*, a personagem pode suscitar, na audiência, as emoções que concernem ao espetáculo trágico.

Fora do contexto técnico da *Poética*, *pathos* porta significados muito parecidos com as definições de Aristóteles. D. Konstan nos informa que:

na Grécia clássica, *pathos* pode se referir mais geralmente àquilo que acontece a alguém, frequentemente em sentido negativo de um acidente ou infortúnio, apesar de que poderia também trazer o significado neutro de uma condição ou situação.¹²

O que nos leva de novo ao encontro da concepção de Aristóteles sobre *pathos* como uma ação¹³ catastrófica que compõem um enredo. Isso demonstra que o filósofo tinha em mente mais a qualificação de um determinado ato ou ação, que compõe a trama do que uma forte emoção vivida por uma personagem. Os atos em si mesmos é que eram considerados catastróficos. Interessante notar é que em uma passagem na *Poética*, ele nos informa que Eurípidés era o mais trágico dentre os autores trágicos, mas, não por construir personagens com fortes traços emocionais, e sim por produzir enredos catastróficos.¹⁴

¹⁰ Arist. *Po.* 1453, a, 16.

¹¹ Arist. *Po.* 1454, a, 3.

¹² “In classical Greek, *pathos* may refer more generally to what befalls a person, often in the negative sense of an accident or misfortune, although it may bear the neutral significance of a condition or state of affairs.” Konstan 2006: 4.

¹³ O termo ação produz grande ambiguidade na interpretação da passagem. Whalley, por exemplo, entende que πάθος como πράξις pode ser visto tanto como algo sofrido quanto como algo infligido. Whalley 1997: 90. Para uma discussão da ambiguidade do termo, confira “Action and Character” em Halliwell 1998: 138/67.

¹⁴ “Por isso, também, erram os que acusam Eurípidés disso mesmo que ele faz em suas tragédias: muitas tragédias suas acabam em infelicidade. Isso, pois, é, como foi dito, o correto.” διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἰ πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἔστιν ὡσπερ εἴρηται

Por outro lado, o termo também porta o significado mais geral de emoção (...) *pathos* é uma reação a um evento ou circunstância chocante, parece um estímulo externo ao qual se responde.¹⁵ O uso do termo frequentemente no plural evoca, segundo Konstan:

Uma série de termos que são normalmente apresentados em inglês pelos equivalentes normais tal como “ira”, “medo”, “amor”, “piedade”, “indignação”, “inveja” e assim por diante. As *pathê* assim parecem grosso modo corresponder aos tipos de sentimentos que nós usualmente ou pelo menos às vezes classificamos como emoções.¹⁶

Essas duas últimas definições parecem sobretudo nos aproximar de uma definição mais subjetiva, ou pelo menos, mais interna à *psique* da personagem. Não obstante a definição aristotélica de *pathos*, nada impediu que alguns críticos, por exemplo, considerassem Eurípidés o autor mais trágico, não por causa dos enredos, tal como Aristóteles o considerava, mas por personagens como Medeia que sucumbe ao ciúme, à ira e à vingança contra Jasão. Zagdoun, apontando as inovações que Eurípidés fez ao construir suas personagens, conclui que:

Sem escrever tragédias de caracteres, Eurípidés, por seu conhecimento do coração humano e de suas paixões, não se adapta mais à definição aristotélica do caráter como simples tipo moral e, sem perder o lugar principal reservado à ação, seus caracteres mostram todo um interesse do dramaturgo por uma riqueza psicológica inteiramente nova no teatro grego.¹⁷

ὀρθόν· *Poética*, 1453, a, 25-27. Na expressão εἰς δυστυχίαν está inserida a situação trágica ideal proposta por Aristóteles que é a mudança (μεταβολή) dos eventos da felicidade para a infelicidade.

¹⁵ “(...) *pathos* is a reaction to na impinging evento or circumstance, it looks to the outside stimulus to which it responds”. Konstan 2006: 4.

¹⁶ “(...) a set of terms that are normally rendered into English by standard equivalentes such as “anger”, “fear”, “love”, “pity”, “indignation”, “envy”, and so forth. The *pathê* thus appear to correspond broadly to the kinds of sentiments that we typically ora t least sometimes classify as emotions. Konstan 2006: 4.

¹⁷ “Sans écrire des tragédies de caractère, Euripide, par sa connaissance du coeur humain et de ses passions, ne se conforme déjà plus à la définition aristotélicienne du caractère comme simple type moral et, sans prendre la première place réservée à l’action, ses caracteres montrent tout l’intérêt du dramaturge pour une richesse psychologique toute nouvelle dans le théâtre grec”. Zagdoun 2006 : 771.

O *pathos* aqui é concebido como uma paixão que assola a personagem, produzindo inclusive ações catastróficas. Esse elemento é parte intrínseca da psicologia da personagem, que só pode revelar seu estado emocional através de signos desses estados, expressos em seus discursos e em suas ações. A personagem é quem desencadeia atos e discursos irados, ciumentos, vingativos, etc. Mas é evidente também que a emoção ultrapassa o âmbito da psique da personagem: sua ação afeta o todo da trama.

Não há dúvida de que Aristóteles estivesse mais preocupado com o enredo do que com os fatos particulares das personagens, porém é necessário acrescentar à argumentação que os atos catastróficos são atos de personagens tomadas por alguma paixão, sem a qual a ação catastrófica não poderia emergir. Gill, comenta essa preferência de Aristóteles, ao afirmar que ele *limita sua discussão sobre figuras épicas e trágicas à consideração de seu ethos, e tem pouca ou nenhuma discussão sobre suas emoções, ou sobre a interação entre personagem e emoções*.¹⁸ Até aqui a relação entre ação catastrófica e caráter fica evidente, entretanto não é totalmente impossível, não obstante as posições acima, inferir a relação entre caráter e emoção (*pathos*) através de um terceiro elemento constituinte da tragédia: o discurso (*dianoia*). Na *Poética*, o termo *pensamento discursivo (dianoia)* – daqui em diante chamarei apenas *discurso*, vide nota¹⁹ – é definido como o *pensamento em quantos discursos os que falam demonstram algo ou apresentam uma decisão*.²⁰ Mais à frente, no cap. XIX, Aristóteles conclui, não sem antes advertir de que o que diz respeito ao *discurso* está nos livros da retórica (*en tois peri rhetorikes*), que:

em relação ao discurso essas coisas são aquelas quantas, pela palavra, é preciso ter sido preparadas. Suas partes são a demonstração, a refutação e o

¹⁸ Aristotle confines his discussion of epic and tragic figures to consideration of their ethos, and has little or no discussion of their emotions, or the interplay between character and emotions; Gill 1984: 151-2.

¹⁹ O conceito de *pensamento discursivo (διάνοια)* é proveniente da tradição filosófica, tanto em Platão quanto em Aristóteles, significando no primeiro o pensamento inarticulado. Aristóteles parece reter aqui vagamente esse significado: *διάνοια* significando a fala da personagem, sem a articulação da mesma pelo ator (*λέξις*).

²⁰ (...), ἔν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. Arist. *Po.* 1450, a, 7-8.

suscitar emoções, tal como piedade ou temor ou ira e quantas de tais tipos, e ainda o engrandecer ou o diminuir.²¹

Diante dessa definição, é possível então relacionar a expressão de emoções aos discursos das personagens. Sem dúvida, o termo empregado *suscitar emoções* (*to pathe paraskeuazein*) encontra seu desenvolvimento na *Retórica*²², onde Aristóteles demonstrará como é possível suscitar emoções através do discurso, direcionadas à audiência. Infelizmente, nada mais é dito na *Poética* que possa indicar o caminho da produção dessas emoções.²³ Cabe, porém, observar que as palavras finais de Aristóteles sobre essas emoções visam principalmente a delimitar tal uso do discurso, a fim de que ele não produza as emoções de piedade e temor que suscitam a *khátarsis*, mas para que seus efeitos fiquem mais restritos ao campo do discurso.²⁴

No tocante à produção dessas emoções, parte da *Retórica* aristotélica está reservada ao estudo de suas manifestações. No livro II, de sua *Retórica*, encontramos um libelo sobre a causalidade dessas afecções, enquanto que, em suas *Éticas*, as mesmas afecções são abordadas do ponto de vista de sua manifestação na ação.

Em relação à ira, por exemplo, um trecho, na *Ética a Nicômaco*, é bem esclarecedor quanto à sua manifestação. Na passagem, Aristóteles define três tipos de manifestação da ira que podem ilustrar algumas passagens no *Édipo Tirano*:

²¹ ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. Arist. *Po.* 1456, a, 37-39.

²² (Persuade-se) através da disposição dos ouvintes, sempre que eles, pelo discurso, são conduzidos até as emoções, pois não atribuímos juízos do mesmo modo, estando tristes ou felizes, amando ou odiando. διὰ δὲ τῶν ἀκροατῶν, ὅταν εἰς πάθος ὑπὸ τοῦ λόγου προαχθῶσιν· οὐ γὰρ ὁμοίως ἀποδίδομεν τὰς κρίσεις λυπούμενοι καὶ χαίροντες, ἢ φιλοῦντες καὶ μισοῦντες· Arist. *Rh.* 1356, a, 14-16.

²³ Ainda sobre as definições de πάθος, Lucas, em seus comentários, define de modo interessante esse conceito: “πάθος *primeiramente significa algo experimentado, o complemento de uma πράξις, depois uma experiência desagradável vista ou subjetivamente como uma emoção, como em 56a38, ou objetivamente como um infortúnio.* “πάθος means first something experienced, the complement of a πράξις, then an unpleasant experienced viewed either subjectively as an emotions, as at 56a38, or objectively as an misfortune.” Lucas, 1968: 134.

²⁴ Arist. *Po.* 1456, b, 1-8.

Os irascíveis então se irritam rapidamente tanto com quem não é preciso quanto sobre coisas que não são necessárias, mais do que é preciso, mas cessam rapidamente (a ira), o que é a melhor coisa que eles têm. Isso acontece com eles, porque não contêm a ira, mas dão o troco por que, através de intensa ira, são distinguidos, depois cessam. Pelo excesso, os coléricos são irascíveis resolutos, tanto contra tudo quanto em tudo, donde também o nome. E os rancorosos ficam irritados por um longo tempo, pois contêm o ímpeto. A interrupção (do rancor) ocorre quando ele der o troco, pois a vingança cessa a ira, produzindo prazer ao invés de dor. Entretanto, não acontecendo isso, eles contêm o peso (do ressentimento), pois, por ser isso oculto, ninguém os convence a nada, nele é preciso tempo para digerir a ira.²⁵

Na passagem, três manifestações da ira são apresentadas por nomes distintos: os irascíveis (*orgiloi*), os coléricos (*akrocholoi*) e os rancorosos (*dysdialytoi*). A ira se manifesta de forma diferente em cada um deles: o irascível se irrita rapidamente, mas cessa também rapidamente a sua ira; o colérico é irascível em excesso; e o rancoroso fica irritado por muito tempo. A diferença entre o irascível e o colérico é pequena: o colérico se irrita em excesso. Entretanto, o rancoroso é quem, além de ficar irritado por mais tempo do que aqueles, retém o ímpeto agressivo, permanecendo irritado sem manifestá-lo, até que possa se vingar, para apaziguá-lo. Em todas essas atitudes, a mesma afecção está presente, a ira (*orge*).

A manifestação da ira possui causas, que na passagem acima, Aristóteles não abordou. Mas, analisou em outro contexto. Na *Retórica*, o filósofo elenca diversas causas possíveis para a manifestação da ira. Como já dissemos, o intuito da análise aristotélica, nessa obra, é demonstrar como o orador pode dispor seu público a certas paixões ou como ele mesmo, tomado por certas paixões, pode demonstrá-las através do discurso. Assim, ele define a ira:

²⁵ οἱ μὲν οὖν ὀργίλοι ταχέως μὲν ὀργίζονται καὶ οἷς οὐ δεῖ καὶ ἐφ' οἷς οὐ δεῖ καὶ μᾶλλον ἢ δεῖ, παύονται δὲ ταχέως· ὁ καὶ βέλτιστον ἔχουσιν. συμβαίνει δ' αὐτοῖς τοῦτο, ὅτι οὐ κατέχουσι τὴν ὀργὴν ἀλλ' ἀνταποδιδόασιν ἢ φανεροί εἰσι διὰ τὴν ὀξύτητα, εἴτ' ἀποπαύονται. ὑπερβολῇ δ' εἰσὶν οἱ ἀκρόχολοι ὀξεῖς καὶ πρὸς πᾶν ὀργίλοι καὶ ἐπὶ παντί· ὅθεν καὶ τοῦνομα. οἱ δὲ πικροὶ δυσδιάλυτοι, καὶ πολὺν χρόνον ὀργίζονται· κατέχουσι γὰρ τὸν θυμόν. παῦλα δὲ γίνεται ὅταν ἀνταποδιδῶ· ἢ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἡδονὴν ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα. τοῦτου δὲ μὴ γινομένου τὸ βάρος ἔχουσιν· διὰ γὰρ τὸ μὴ ἐπιφανὲς εἶναι οὐδὲ συμπεῖθει αὐτοὺς οὐδεὶς, ἐν αὐτῷ δὲ πέψαι τὴν ὀργὴν χρόνον δεῖ. *Ética a Nicómaco*, 1126, a, 13-26.

Seja a ira um desejo, acompanhado de uma aflição, de vingança (manifesta) por causa de um manifesto desprezo contra alguém ou algo de alguém, que não convém desprezar. (...) e a toda ira segue algum prazer, proveniente da esperança de se vingar.²⁶

O desejo de vingança que assola o irado é proveniente, de alguma forma, do desprezo. Esse sentimento, o desprezo, é a parte mais importante na definição de Aristóteles. Na realidade, o desprezo é a conflagração do estado de ira. Entretanto, o próprio desprezo é causado por diversas e inúmeras situações diferentes. Uma dentre essas causas aplica-se diretamente ao contexto da primeira ação de Édipo, como veremos mais à frente. O filósofo ainda nos diz que os que estão dispostos à ira:

(...) enfurecem-se contra os que riem, gozam e escarnecem deles (pois, os ultrajam), e contra os que ofendem com coisas que são sinais de ultraje²⁷ e ainda contra os que os desprezam diante de cinco (tipos de pessoas): diante das que eles amam, diante das que eles rivalizam, diante das que eles desejam ser admirados ou diante das que eles honram, ou diante dos quais eles são respeitados.²⁸

Partindo dessas considerações preliminares sobre a ira, é preciso entender então como elas se manifestam na consecução do enredo da peça desenvolvido por Sófocles. É preciso notar também que não só a ira, mas também o temor, como veremos na análise, são afecções que dominam grande parte da ação, no *Édipo Tirano*. Essas duas emoções manifestam-se não só como emoções isoladas em uma personagem, mas também como forças que atuam sobre as personagens, uma vez liberadas por eles.

²⁶ Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. (...) καὶ πάση ὀργῇ ἔπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι. Arist. *Rh.* 1378, a, 31-33 e b, 1-2.

²⁷ (...) ὀργίζονται δὲ τοῖς τε καταγελῶσι καὶ χλευάζουσιν καὶ σκώπτουσιν (ὕβρίζουσι γάρ), καὶ τοῖς τὰ τοιαῦτα βλάπτουσιν ὅσα ὕβρεως σημεῖα. Arist. *Rh.* 1379, a, 30-31.

²⁸ ἔτι τοῖς ὀλιγωροῦσι πρὸς πέντε, πρὸς οὓς φιλοτιμοῦνται, [πρὸς] οὓς θαυμάζουσιν, ὑφ' ὧν βούλονται θαυμάζεσθαι, ἢ οὓς αἰσχύνονται, ἢ ἐν τοῖς αἰσχυνομένοις αὐτούς. Arist. *Rh.* 1379, b, 23-26.

Ira e temor no *Édipo Tirano*

No contexto da peça *Édipo Tirano*, as paixões assolam as personagens de modo decisivo para a consecução do enredo. O protagonista da peça é apresentado em múltiplas facetas dentre as quais as de irascível e temente. Em duas longas passagens da peça, no primeiro episódio e no segundo, Édipo é arrebatado por emoções violentas, que o impelem para o que Aristóteles denominava, como vimos, também de *pathos*, a *ação catastrófica*. Essas emoções funcionam como uma amplificação das motivações que impulsionam o protagonista até a sua catástrofe.

Ao deslocarmos duas das atitudes de Édipo relatadas em seu longo discurso no segundo episódio (v. 771-833), para delinear alguns traços fundamentais do caráter irascível de Édipo, encontramos ali dois fatos que são reveladores de sua ira: o primeiro relata a partida de Édipo de Corinto; o segundo, o seu encontro com Laio. Na cena, Édipo relata a Jocasta fatos acontecidos, antes de sua chegada a Tebas. Seu discurso se inicia com a afirmação, como ele acreditava, de que era filho de Políbio e Mérope, rei e rainha de Corinto. Na cidade,

(...) Era considerado o homem
 Mais ilustre dentre os cidadãos de lá, antes que
 Tal sorte impusesse sobre mim coisas dignas de espanto,
 Na verdade, coisas não dignas de minha estima.
 Um homem, pois, em um banquete, saturado de forte bebida,
 Chama-me, no simpósio, como se eu fosse um “artifício” ao meu pai.
 E eu, tendo ficado ressentido, durante aquele dia,
 Com esforço, me contive; no outro dia, indo de encontro
 Ao meu pai e minha mãe eu os interpelava e, de modo indignado,
 Eles julgavam quem emitia tal palavra.

(...) Ἡγόμεν δ' ἀνὴρ
 ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρὶν μοι τύχη
 τοιάδ' ἐπέστη, θαυμάσαι μὲν ἀξία,
 σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία.
 Ἄνῆρ γὰρ ἐν δαίπνοις μ' ὑπερπλησθεὶς μέθῃ
 καλεῖ παρ' οἴνῳ πλαστὸς ὡς εἶην πατρί.
 Κἀγὼ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὔσαν ἡμέραν
 μόλις κατέσχον, θάτέρα δ' ἰὼν πέλας

μητρὸς πατρός τ' ἤλεγχον· οἱ δὲ δυσφόρως
τοῦνειδος ἦγον τῷ μεθέντι τὸν λόγον.²⁹

Nesse trecho do discurso, Édipo era reconhecido como *o mais ilustre* (*megistos*) dos cidadãos, colocando-se em posição de destaque no discurso face ao seu antagonista, em contraste com o modo pelo qual ele o nomeia sem distinção alguma, *um homem* (*aner*)³⁰. A sua posição é marcada também pela antecipação de sua opinião sobre o ocorrido. *As coisas ditas não eram dignas de sua atenção, de sua estima* (*spoudes tes emes ouk axia*), contrapondo-se às *coisas dignas de espanto* (*thaumasai axia*) que, entretanto, aconteceram a partir daquele dia. O tom de desprezo pelos fatos acontecidos imprime no discurso um distanciamento que na verdade não ocorreu. Édipo que ainda não sabe a verdade sobre si próprio, no momento em que narra esse fato, não o compreende totalmente.³¹

No banquete, ele é ofendido por alguém que o chama de “*plastos*”, comparado a algo “*fabricado*”, “*moldado*” e principalmente com a aceção de “*não natural*”.³² O termo usado pelo antagonista revela-se uma hábil metáfora. Édipo não era filho natural de seus pais e todo o seu poder, exaltado naquele momento, é posto em dúvida pelo comentário cifrado do ébrio. A afronta, em banquete público, diante de seus pais e dos cidadãos que o veneravam, era suficiente para lhe despertar o rancor, tornando-se a causa de sua ira, tal como Aristóteles nos diz acima.

²⁹ Sophocles, *OT*. v. 775-786.

³⁰ Hogan (1991: 51) comenta que *ele era o maior dentre os cidadãos porque era o aparente herdeiro*; “he was greatest of the citizens because he was heir apparent.”

³¹ Comentado esta passagem, Rusten (1990: 40) afirma que *parece significar que a difamação sobre seu parentesco verificou-se ser falsa e foi deslocada por um problema mais importante*; “seems to mean that the slur on his parentage turned out to be false, and was replaced by a more important problem.” Neste sentido, parece haver mesmo um hiato entre o fluxo narrativo do acontecimento narrado por Édipo e certa reflexão sobre ele no momento em que o narra. Conf. o comentário de Massimo Stella, (2010: 251).

³² Dawe (pg.170), comentando a mesma passagem, diz que *Édipo não quer dizer que ele era visto como um dos mais importantes cidadãos, até que alguma pessoa, embriagada, o chamasse de bastardo. Ele quer dizer que ele viveu uma confortável vida como um dos mais importantes cidadãos, quando de repente num dia um estranho incidente perturbou o ritmo de sua vida*. “Oedipus does not mean that he was regarded as one of the most important citizens until some drunken person called him a bastard. He means that he lived a settled life as one of the most important citizens, when suddenly one day a strange incident upset the pattern of his life.” No entanto, é preciso considerar os desdobramentos posteriores que indicam seu estado de espírito e não sua importância entre os cidadãos.

A reação dele revela-o como rancoroso. Édipo, após ter sido insultado, não dá o troco (*antapodidei*) ao ofensor, contém a ira à custo (*molis*), tendo ficado ressentido (*baryntheis*). No dia seguinte, indo ao encontro dos pais, pergunta-lhes (*elenchon*) sobre o ocorrido. Os pais indignados (*dysforos*) lhe respondem. O verbo acima *elencho* dá a medida da tensão entre eles. Esse verbo possui significados mais fortes, tais como: “*tratar com menosprezo*”, “*convencer de uma falta*”, “*reprovar*” e “*acusar*”. O ressentimento de Édipo na realidade volta-se contra seus pais, determinando a indignação dos progenitores não só contra o tom de Édipo, como também contra o delator.

Essa primeira cena harmoniza-se com a definição de Aristóteles e prescreve o próximo ato do protagonista: consultar o oráculo. Depois da resposta de seus pais, ele exclama: *estava satisfeito com ambas respostas, porém isso sempre me atormentava, pois se difundia muito* (κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἑτερπόμεν, ὅμως δ' / ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ': ὑφείρπε γὰρ πολὺ. 785/786). É com essa disposição que Édipo, às escondidas, procura o oráculo. A primeira ação em direção a sua queda é impulsionada pelo rancor, se o futuro rei de Tebas tivesse agido apenas como um irascível, cujo rancor tem pouca duração, ou como um colérico, cuja resposta imediata à ofensa é dada no mesmo momento, não teria surtido o efeito necessário, que o levou ao oráculo, para tomar ciência de que mataria o pai e se casaria com a mãe, nem o teria colocado no caminho de seu verdadeiro pai, Laio.

No mesmo discurso, Édipo relata ainda, para Jocasta, como encontrou Laio e o que aconteceu naquele dia fatal:

Quando, caminhando, estava próximo dos três caminhos,
 Ali um arauto e um homem, sobre um carro a cavalo, como tu dizes,
 Encontravam-se comigo. Fora do caminho, o condutor e
 O próprio velho, com violência, lançavam-me.
 Eu, no que me lançou para fora, no condutor,
 bato, por causa da ira; e quando o velho me viu,
 Tendo observado que eu me aproximava do carro
 No centro de minha cabeça, com duplo aguilhão, batia-me,
 Na verdade, não pagou uma pena igual, mas, em pouco tempo,
 Tendo sido golpeado com o cetro de minha mão,
 Abatido rapidamente, do meio do carro rolou
 E eu mato todos juntos.

(...) Τριπλῆς
 ὄτ' ἦ κελεύθου τῆσδ' ὀδοιπορῶν πέλας,
 ἔνταυθά μοι κῆρύξ τε κάπῃ πωλικῆς
 ἀνὴρ ἀπίνης ἐμβεβώς, οἶον σὺ φῆς,
 ξυνηγνιάζον· κάξ ὁδοῦ μ' ὄθ' ἠγεμῶν
 αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἠλαυνέτην.
 Κάγῳ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,
 παίω δι' ὀργῆς· καί μ' ὁ πρέσβυς ὡς ὄρᾱ
 ὄχον παραστείχοντα, τηρήσας μέσον
 κάρᾳ διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.
 Οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως
 σκήπτρω τυπεῖς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὑπτιος
 μέσης ἀπίνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
 κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. (...) ³³

O relato da cena, contrariando os relatos trágicos tradicionais, resume o acontecimento sem a comum riqueza de detalhes das descrições. A sucessão das formas verbais comporta grande vivacidade na cena. Por um lado, Édipo suaviza seus atos com dois verbos que indicam uma reação rápida: *eu bato (paio)* e *mato (kteino)*. Inversamente, os atos da comitiva de Laio são alongados com imperfeitos: *vinham de encontro (xynentiazon)*, *lançavam-me fora do caminho (elauneten ex hodou)*, *batia-me (mou kathiketo)*.³⁴ O contraste entre as ações é ressaltado por duas locuções adverbiais: eles agem primeiro *com violência (pros bian)*; Édipo revida *por causa da ira (di' orges)*.

Édipo não age mais como um rancoroso. Agora, ele assume a face do colérico. Imediatamente às agressões, ele revida com ímpeto ainda mais forte. Como colérico, ele não contém a ira e dá vazão a todo o seu ressentimento. Assim, o condutor do carro o lança para fora do caminho, ele revida com a agressão; Laio então o golpeia, ele o mata e, em seguida, a todos. Com apenas uma palavra em seu discurso, justifica toda a sua ação: por causa da ira.³⁵

³³ S. OT. v. 800-813.

³⁴ Rusten (1990: 41) assinala também que *na narrativa de Édipo sobre o assassinato, poder-se-ia esperar sobretudo o tempo aoristo, mas ele usa muitas vezes o imperfeito narrativo e o presente histórico.* (In Oedipou's account of the killing one would expect mostly the aorist tense, but he often uses the narrative imperfect and historical present.)

³⁵ Citti alude ao orgulho de Édipo nesta mesma cena: ἐκ τῆσδε χειρός, “por esta (minha) mão”: neste detalhe há como que um tom de orgulho, como na afirmação precedente.

Ambas as ações descritas no discurso de Édipo denunciam a sua atitude em relação aos obstáculos que enfrenta. Édipo possui todos os traços de um irascível (horgilotes), comportando-se também às vezes como colérico ou rancoroso. Essas ações estão fora do entrecho dramático, foram reveladas em um discurso após grandes suspeitas, de que ele poderia ter matado o rei. Entretanto, tais revelações coadunam-se com as mesmas reações, que o protagonista tem no episódio anterior.

No primeiro episódio da peça, entretanto, a epifania da ira colocará, frente a frente, duas importantes personagens, Édipo e o adivinho Tirésias. Em campos opostos, as duas personagens serão tomadas pela ira, por causas diferentes.

Logo no início, Édipo, não tendo decifrado no prólogo o oráculo, profere um violento édito contra os que lhe impedem de descobrir e punir o assassino. Em um longo discurso, ele elenca três tipos de hipóteses com penas distintas: para aquele que se acusar (assassino confesso), será apenas desterrado; para aquele que revelar o culpado (delator), ele pagará um bem; mas para quem silenciar, estará proibido de acolher, de partilhar sacrifícios e de comunicar-se com o assassino. Nesse édito, o rei se dispõe a procurar o assassino, como um investigador, tendo falhado a sua compreensão sobre o oráculo. Através de um indício (*symbolon*, 221), ele crê poder encontrar o assassino. Contudo, necessita de que alguém lhe forneça uma pista. *Não silencie! (me siopato*, 231) e *se por sua vez vós vos calardes (ei d'au siopesesthe*, 233) são os ditos que atravessam o édito, revelando a extrema preocupação do rei com a identidade do assassino. O silêncio é o maior inimigo de Édipo nesse momento.

– ὕπτιος – Laio rola para baixo do carro e fica “deitado”. (...) ἐκκλίνδεται, “rolar para fora”: esse verbo é usado muitas vezes em cenas de batalhas na *Iliada* para descrever um guerreiro abatido que “rola fora do carro” (cf. II. VI, 42 ἐκ δίφροιο...ἐξεκυλίσθη ecc.); “deitado” é dito do guerreiro que, abatido, fica ὕπτιος ἐν κονίησιν, “deitado na poeira”, II. IV, 522; XIII, 548 etc. O uso do léxico das descrições épicas de batalha dá um tom orgulhoso a todo este relato, no qual Édipo, só, abate cinco pessoas que o tinham provocado (...). ἐκ τῆσδε χειρός, “da questa (mia) mano: in questo dettaglio c’è come un tono di orgoglio, come nell’affermazione precedente. – ὕπτιος – Laio rotola giù dal carro e resta “supino”. (...) ἐκκλίνδεται, “rotola fuori”: questo verbo è usato più volte in scene di battaglia nell’*Iliade* per descrivere un guerriero abbattuto che “rotola fuori” dal carro (cf. II. VI, 42 ἐκ δίφροιο... ἐξεκυλίσθη ecc.), anche “ὕπτιος” è detto del guerriero abbattuto, resta ὕπτιος ἐν κονίησιν, “supino nella polvere” II. IV, 522; XIII, 548, etc. L’uso del lessico delle descrizioni epiche di battaglia dà un tono orgoglioso a tutto questo racconto, in cui Edipo da solo abbatte cinque persone che lo avevano provocato (...).Citti (2011: 65).

A tensão inicial propalada pelo édito tende a aumentar durante o episódio. A centelha da ira já foi lançada. Édipo não aceita o silêncio como resposta à sua inquirição. Nesse sentido, ele *ira-se com todos, se alguém tanto se lhe opuser quanto não lhe ajudar; ou se alguma outra coisa, desse modo, o atrapalhar*.³⁶ Nada nem nenhuma coisa pode-lhe impedir de descobrir o mal que oprime a cidade. Como não obtivera êxito com o primeiro oráculo, o próprio coro sugere que o enigma seja decifrado por quem, em sua opinião, realmente está apto a isso, Tirésias. Édipo não havia descurado dessa possibilidade, tendo enviado anteriormente Creonte para trazer o adivinho.

O coro, de modo desmedido, tal como se fosse o próprio deus Apolo, exalta Tirésias, *para o único dentre os homens em quem a verdade brota* (ὦ / τάληθες ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνω. 298,299). A exaltação do coro anima ainda mais a tensão da cena, colocando em campos opostos, Édipo e Tirésias.³⁷

Na entrada em cena do adivinho, a harmonia impera. Édipo o vê como um igual na busca pela verdade. Ele, tal como o Coro, também exalta o adivinho em sua entrada na cena:

Ó tu, Tirésias, que compartilha todas as coisas, as ensináveis
E as não dizíveis, as celestes e as que caminham pela terra,
Em relação à cidade, se é verdade que não vês, sabes igualmente
Com qual doença ela está. (...).

ὦ πάντα νομῶν Τειρεσία, διδακτά τε
ἄρρητά τ', οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ,
πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως
οἷα νόσῳ σύνεστιν. (...)³⁸

³⁶ “... ἔάν τε ἀντιπράττη τις ἔάν τε μὴ συμπράττη ἔάν τε ἄλλο τι ἐνοχλῆ οὕτως ἔχοντα, πᾶσιν ὀργίζεται” Arist. *Rh.* 1379, a, 14-16.

³⁷ Citti (2011: 33), em seu comentário, descreve essa tensão: “*Assim, ao conceito experimental de verdade, que Édipo procura adquirir examinando indícios e testemunhos, se opõe, a partir de agora, uma verdade inata, que Tirésias detém da parte do deus que o inspira.*” “Così al concetto sperimentali di verità, che Edipo cerca di acquisire esaminando indizi e testimonianze, si oppone fin d’ora una verità innata, che Tiresia detiene da parte del dio che lo ispira.”

³⁸ *OT.* v. 300-303.

Após a exaltação, Tirésias violentamente recusa-se a falar. A solicitação de Édipo causou-lhe descontentamento.³⁹ Aos ouvidos do sacerdote de Apolo, soou mal a expressão do rei: *se é verdade que não vês*.⁴⁰ O sacerdote replica ao rei, aludindo ao saber (*fronein*), tão caro a Édipo: ... *como é terrível o saber para quem pensa no momento em que as resoluções não libertam* (... φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη λύη φρονουῦντι, 316-7).⁴¹ O dito de Tirésias funciona como uma prolepse extremamente irônica, pois Édipo, sendo conhecido por sua *sabedoria* (*sofrosyne*), neste momento é denunciado pelo adivinho como inepto para descobrir aquilo que ele pretende⁴².

Édipo não compreende as palavras irônicas do sacerdote. Em uma nova súplica, ele solicita: *que, pelos deuses, sabendo, não retrocedas* (μή, πρὸς θεῶν, φρονῶν γ' ἀποστραφῆς, 326). Como se estivesse surdo às súplicas de Édipo, o sacerdote injuria a todos os presentes, iniciando uma longa altercação com Édipo, na qual as duas personagens insultam-se reciprocamente:

Tirésias. Todos pois sois insensatos, eu jamais,
 Como não diria os teus males, não revelaria os meus.
 Édipo. O que dizes? Sabendo, não dizes, mas consideras
 Abandonar-nos e destruir a cidade?
 Tirésias. Não causarei dor nem a mim nem a ti. Por que
 Em vão essas coisas me perguntas?
 De mim, pois, não saberias.
 Édipo. Não, ó maior dos males, pois também tu

³⁹ Segundo Hogan (1991: 36), (v. 300/15) “o discurso é formal e respeitoso, não com um toque de desprezo arrogante que mais tarde Édipo mostrará aos poderes (mânticos) de Tirésias (v. 390/99). Édipo é sincero e, quando Tirésias se recusa a compartilhar o seu conhecimento, a sinceridade transforma-se na ira de um rei tratado com desdém. (v. 300/15)”. The speech is formal and deferential, with not a touch of the arrogant scorn Oedipus will later exhibit for Teiresias’ powers (v. 390/99). Oedipus is sincere, and when Teiresias refuses to share his knowledge, sincerity turns into the anger of a king treated contemptuously. Entretanto, para Massimo Stella (2010: 207) é apenas o começo de um discurso retoricamente elevadíssimo.

⁴⁰ Dawe (1982: 124) também vê em εἰ καὶ μὴ βλέπεις uma clausula que se opões à νῶμων de modo veemente.

⁴¹ Para Citti (2011: 34), a resposta de Tirésias é obscura, porque nasce da contradição em que ele mesmo se encontra. Ou seja, convidado para vir falar, ele esforça-se por não falar.

⁴² Para uma análise profunda acerca do campo semântico e suas implicações neste contexto para além do nosso objetivo, indico a obra Édipo em Tebas, Knox, vide bibliografia.

Encolerizas a natureza de uma pedra, quando falas,
 Porém, assim, te mostras inflexível e duro!
 Tirésias. Eu censuro a minha ira e a tua que habita o
 Mesmo lugar não vês, mas censuras a minha.
 Édipo. Quem pois não se irritaria, ouvindo tais palavras
 Com as quais tu agora desonras esta cidade?
 Tirésias. Essas coisas, pois, virão, se eu, em silêncio, suportar.
 Édipo. Então, é necessário que me digas as coisas que virão.
 Tirésias. Não diria nada além, diante disso, se desejas,
 Encoleriza-te, por essa ira que é a mais selvagem.
 Édipo. Não deixarei, na verdade, nada, porque estou irado,
 Do que compreendo. Sabes, pois, que se tu, parecendo
 Também ter cooperado com o ato e ter feito o quanto possível,
 Não matando com as mãos, mas se visses,
 Eu diria que este ato era somente seu.

TE. Πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ' ἐγὼ δ' οὐ μὴ ποτε
 τᾶμ', ὡς ἂν εἶπω μὴ τὰ σ', ἐκφήνω κακά.
 OI. Τί φήεις; ξυνειδῶς οὐ φράσεις, ἀλλ' ἐννοεῖς
 ἡμᾶς προδοῦναι καὶ καταφθεῖραι πόλιν;
 TE. Ἐγὼ οὐτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ τί ταῦτ'
 ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
 OI. Οὐκ, ὦ κακῶν κάκιστε, καὶ γὰρ ἂν πέτρου
 φύσιν σύ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε,
 ἀλλ' ὦδ' ἄτεγκτος κάτελεύτητος φανῆ;
 TE. Ὀργὴν ἐμέμψω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
 ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις.
 OI. Τίς γὰρ τοιαῦτ' ἂν οὐκ ἂν ὀργίζοιτ' ἔπη
 κλύων ἂ νῦν σὺ τήνδ' ἀτιμάζεις πόλιν;
 TE. Ἦξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼ σιγῇ στέγω.
 OI. Οὐκοῦν ἅ γ' ἦξει καὶ σὲ χρὴ λέγειν ἐμοί.
 TE. Οὐκ ἂν πέρα φράσαιμι· πρὸς τάδ', εἰ θέλεις,
 θυμοῦ δι' ὀργῆς ἦτις ἀγριωτάτη.
 OI. Καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέν, ὡς ὀργῆς ἔχω,
 ἄπερ ξυνίημ'. Ἴσθι γὰρ δοκῶν ἐμοὶ
 καὶ ζυμφυτεῦσαι τοῦργον, εἰργάσθαι θ', ὅσον
 μὴ χερσὶ καίνων· εἰ δ' ἐτύγχανες βλέπων,
 καὶ τοῦργον ἂν σοῦ τοῦτ' ἔφην εἶναι μόνου.⁴³

⁴³ OT. v. 328-49.

A recusa de Tirésias em dizer o que sabe obsta o desejo de Édipo de saber o que se passou. Tirésias nada mais é na cena do que o obstáculo, o empecilho. A ira que toma conta de Édipo por causa do silêncio do adivinho também se apossa do próprio adivinho que a admite, inclusive censurando-se.⁴⁴ Tirésias desconsiderou a todos, chamando-lhes de insensatos, mas o seu alvo é Édipo, para quem ele nega informações. Na medida em que ele se recusa em dizê-las, a ira de Édipo cresce ainda mais. O rei profere, contra o adivinho, diversos impropérios: maior mal dentre os males, inflexível, rígido. Contra os impropérios, Tirésias aponta um dado importante na natureza do protagonista: *ele não vê que a ira convive junto a ele* (τὴν σὴν δ' ὁμοῦ / ναίουσαν οὐ κατεΐδες, 336-7) e que sua ira é *a mais selvagem* (*agriotate*, 344).

Édipo, admitindo *estar irado* (*os orges echo*, 345), lança uma terrível acusação contra o sacerdote, a de que ele ajudou a perpetrar o crime. Evidentemente, Édipo não o poderia acusá-lo de ter cometido o próprio assassinato, fazendo uma ressalva que ofenderia novamente Tirésias: *se te encontrasses vendo* ou *se visses* (*ei tynchanes blepon*). Na sequência, Édipo cumulará ainda mais Tirésias de novos impropérios: *és cego ao pensar tanto em relação às orelhas quanto em relação aos olhos* (τυφλὸς τά τ' ὤτα τὸν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ, 371); *nutre-se de uma noite interminável*,

⁴⁴ Jebb (1883: 76) afirma que “*a aspereza desse verso é projetada para expressar agitação*”. (v. 332 Ἐγὼ οὐτ' κ.τ.λ. the ruggedness of this verse is designed to express agitation.). Ao verso 338, Jebb acrescenta que ἀτελεύτητος é possivelmente extraído de um vocabulário coloquial do dia-a-dia: o tom é tal como *odiosus* do latim. (*Possibly it is borrowed from the colloquial vocabulary of the day: the tone is like that of the Latin odiosus*). Diferentemente de minha interpretação, Citti afirma que (2011: 36), “o termo ὀργή indica ou cólera ou temperamento. Édipo não repreende a cólera de Tirésia, que permanece impassível e obstinado, como ele mesmo declara, mas o seu “temperamento” (ὀργή)”. (*il termine ὀργή indica sai “collera” sia “temperamento”. Edipo non biasima la “collera” di Tiresia, che è rimasto impassibile ed ostinato, come egli stesso dichiara, ma il suo “temperamento” (ὀργή)*). Entretanto, Massimo Stella (2010: 211), comentando ὀργάνειας do verso 335, declara que *orgáneias* é a primeira referência à emoção dominante de todo o seguimento do episódio (...). (*orgáneias primo riferimento all’emozione dominante di tutto il seguito dell’episodio (...)*). Dawe (1982: 127), na mesma passagem, prefere comentar a ambiguidade dela: “Ὀργήν: Sófocles explora as ambiguidades da palavra, que normalmente significa “raiva” – e, portanto, leva à ὀργίζοιτ’ (339) – mas também pode significar “humor” ou “disposição” ou “caráter”. O caráter de um homem poderia ser mencionado como algo separado dele próprio, vivendo com ele (ὁμοῦ ναίουσαν)”. (ὀργήν: Sophocles exploits the ambiguities of the word, which normally means “anger” – and hence leads on to ὀργίζοιτ’ (339) – but can also mean “mood” or “disposition” or “character”. A man’s character could be spoken of as something separate from himself, living with him (ὁμοῦ ναίουσαν)).”

de modo que nem a mim nem a outro, que vê a luz, poderias lesar (μιᾷς τρέφῃ πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ' ἐμὲ μήτ' ἄλλον, ὅστις φῶς ὄρᾳ, βλάψαι ποτ' ἄν, 374-5); *és quem olha somente para ganhos, e em relação a tua arte, és naturalmente cego* (ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφῃ τυφλός, 388-9).

Após a sucessão de ultrajes, o coro, presente em cena, tenta apaziguar os ânimos: *para nós que os comparamos tanto as palavras deste / quanto as tuas, ó Édipo, parecem terem sido ditas por causa da ira* (ήμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπη / ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σ', Οἰδίου, δοκεῖ, 404-5). A tentativa do coro mostra-se frustrada, Tirésias revida os ultrajes de Édipo de forma contundente, valendo-se de seu conhecimento *mântico*:

Digo, já que também me ofendeste de cego,
Que tu vês e não vês em qual situação desgraçada estás
Nem onde habitas nem com quem moras.

λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλόν μ' ὠνειδίσας;
σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὄτων οἰκεῖς μέτα.⁴⁵

Para Édipo que ainda não suspeitava de si próprio, a afirmação de Tirésias pareceu-lhe um novo enigma. Os dois verbos traduzidos opõem-se, não obstante aproximação semântica de seus significados: *derkomai* é o olhar penetrante, que se dirige a um ponto específico, centrado; *Blepo* é o olhar que se dirige aos objetos, que se lança sobre as coisas, que vê o entorno. A ironia do sacerdote coloca Édipo na mesma condição em que seu antagonista, como um cego que se concentra em pontos precisos, não observando o panorama sobre o qual o fato se insere. Tirésias não suportou também ser vilipendiado por seu aspecto físico. A sua ira, desde o início, cresceu por que Édipo o ofendeu como cego. Tirésias se retira no fim do primeiro episódio, Édipo também; entra o coro, acaba a cena.

No segundo episódio, a ira de Édipo se propaga. Um forte eco do primeiro episódio ainda permanece no segundo. Creonte entra em cena, perguntando ao coro se Édipo realmente lançara acusações contra ele. O coro, reconhecendo o estado emocional do protagonista, lhe diz: *mas ele teria chegado rapidamente a essa reprovação, / tendo sido contrariado*

⁴⁵ OT. v. 412-4.

mais por causa da ira do que raciocinando com sabedoria. (ἀλλ' ἦλθε δὴ τοῦτο τοῦνειδος τάχ' ἄν / ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν., 523-24). O Coro, tentando novamente apaziguar os ânimos na cena anterior, minimiza as acusações de Édipo contra Creonte. No episódio anterior, Édipo acusava Creonte e Tirésias de uma conjuração na morte de Laio.

Creonte, demonstrando muito receio, já sabia desse fato. Ao coro pergunta: *de semblante e mente corretos / ele me acusava disso: uma conspiração?* (ἐξ ὁμμάτων δ' ὀρθῶν τε κάξ ὀρθῆς φρενός / κατηγορεῖτο τοῦπίκλημα τοῦτου μου; 528-9). A pergunta ao Coro revela que Creonte tenta desacreditar Édipo não apenas como irado, mas como louco, como alguém fora de si. A maneira pela qual Édipo expressou a sua ira, no primeiro episódio, ecoou até aos ouvidos de Creonte. O segundo episódio inicia-se com grande tensão entre os interlocutores. À pergunta de Creonte, o coro novamente tenta minimizar a atitude do rei com uma resposta evasiva.

Na sequência da ação, Édipo adentra a cena de forma violenta, questionando Creonte sobre suas maquinacões. A cena de altercação, entre as duas personagens, alonga-se até a metade do segundo episódio. Édipo expõe as suas suspeitas em relação a Creonte e ao adivinho; Creonte refuta-lhe os argumentos de forma contundente. O coro de novo tenta acalmar os contendentes, mas Édipo nega-se a ouvi-lo, revelando a sua vontade contra Creonte, no ápice de sua ira: *desejo, sobretudo, matar-te, não que fujas*" (ἤκιστα· θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι, 623).⁴⁶

Depois da condenação de Creonte, a altercação continua, até que Jocasta irrompe na cena. Ao entrar, Jocasta pede explicações sobre o corrido entre eles, cessando a contenda. Creonte então se justifica novamente, fazendo um juramento sagrado sobre a sua inocência. Por sua vez, Édipo acredita em sua tese, negando-se a rever a sua condenação. O coro, pela última vez, intercede na ação, solicitando em tom suplicante ao rei. Pela primeira vez, Édipo cede, destilando ainda sua última gota de ira:

Édipo: Pela tua, pois, e não pela deste, tenho compaixão
Pela boca piedosa. E esse, enquanto estiver aqui, será odiado!
Creonte: é evidente que estás manifestando ódio, e rancor, quando
Ultrapassares esse ímpeto; tais naturezas são justamente,
A si mesmas, as mais dolorosas de suportar.

⁴⁶ Verso lacunoso, remetemos à discussão em Jebb (1883: 303/4), Dawe (1982: 155) e Stella (2010: 237).

ΟΙ. τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτίρω στόμα
 ἔλεινόν: οὔτος δ' ἔνθ' ἄν ἦ στυγήσεται.
 Κ. στυγνὸς μὲν εἶκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν
 θυμοῦ περάσῃς: αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
 αὐταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλλισται φέρειν.⁴⁷

Édipo aceita a súplica do coro, lançando uma forte imprecação a Creonte. Compara o pedido suplicante do coro ao juramento feito por Creonte que na realidade estão em instâncias distintas. O juramento de Creonte invoca Zeus, o deus tutelar dos juramentos, e não a clemência do rei. Édipo manifesta não só a sua ira, como também grande soberba. Por outro lado, o discurso de Creonte aponta com sabedoria a medida do caráter irascível do rei que manifesta ódio em um primeiro momento e depois rancor.⁴⁸ Como uma prolepse, alude a todo sofrimento que uma natureza, tal como a Édipo, teria de suportar. Creonte, então, parte; sai de cena.

Na parte final do episódio, Jocasta pergunta ao Coro sobre a querela. O coro, para preservar Édipo, recusa-se a falar. Entretanto, Édipo dirige-se ao coro, acusando-o de não ter boas intenções com ele. O coro defende-se, exortando o rei a fim de que se tornasse um guia (*eupompos*, 697) para a salvação da cidade. Jocasta então interrompe o diálogo, surpresa ainda com a inquietação de Édipo: *pelos deuses, ensina-me, ó rei, de que coisa tu, insurgindo-se, tens essa ira.* (πρὸς θεῶν δίδασσον κάμ', ἄναξ, ὅτου ποτὲ / μῆνιν τοσὴνδε πράγματος στήσας ἔχεις, 698-9)⁴⁹. Jocasta lança um apelo a

⁴⁷ OT. 671-675.

⁴⁸ Citti (2011: 242), comentando a passagem, diz: “*Entendemos aqui com Kamerbeek thumou peráseis “quando a ti terá passado a raiva” e não com Jebb e com Bollack “quando ultrapassares os limites da ira”, que, na nossa opinião, não dá sentido.* (Intendiamo qui con Kamerbeek thymou peráseis “quando ti sarà passata la rabbia” e non con Jebb e con Bollack “quando oltrepassi i limiti dell’ira”, che, a nostro avviso, no dà senso). Dawe (1982: 160) arremata a passagem: “*A raiva de Édipo é uma espécie de campo que ele terá de atravessar*”. (Oedipus’ anger is a sort of field he has to traverse).

⁴⁹ No vocabulário de Jocasta, não há a palavra até agora empregada por todas as personagens, a ira (ὀργή), mas a “ira enviada por um deus” (μῆνις). O emprego de μῆνις no lugar de ὀργή demonstra em que medida Jocasta considerava a manifestação dessa emoção em Édipo, preocupando-se com a possível durabilidade dela, o que seria nefasto à cidade. Vale lembrar que é a mesma ira de Aquiles que tantos males causou não só aos Troianos, mas também aos Aqueus.

Édipo na tentativa de compreender tamanha ira.⁵⁰ Com a chegada da rainha, os ânimos se acalmam, e Édipo abranda finalmente a sua fúria.

Nessa longa cena, em que Édipo é retratado como irascível, as causas da ira de Édipo variam de forma sinuosa. Primeiramente, o rei se encoleriza com a falta de colaboração de Tirésias, depois sai de cena; posteriormente, irrita-se com Creonte, a quem julgava um conjurado inconfesso; por último, acusa o próprio coro de não lhe dar suporte, contra seus maldosos interlocutores. O rei apresenta-se não só como irascível, mas também como alguém que está totalmente desorientado, pela revelação feita por Tirésias. A sua ira dirige-se a todos os presentes, sendo apenas tranquilizado por Jocasta.

É bem verdade também, como Aristóteles afirma, que, *com efeito, a ira é o que inspira a confiança, e o não cometer injustiça, mas sofrê-la, é o que produz a ira.*⁵¹ Nesse sentido, Édipo, incapaz de perceber sua culpa, presumindo ter sido vítima de uma conjuração, não poderia ter reagido de outro modo. A confiança em sua inocência é o que conduz Édipo às disputas com Tirésias e Creonte, ao longo dos dois episódios, e, ao mesmo tempo, a confiança em sua capacidade para desvendar mistérios.⁵²

Em contraste com o Édipo heroico e semidivino, apresentado no prólogo da peça, surge o homem com todas as suas fraquezas. A suas reações são humanas, demasiadamente humanas. Não há nenhum rastro de uma divindade na manifestação de sua paixão. O homem está abandonado, vítima de suas próprias paixões. Édipo encarna o paradoxo da máxima inteligência com a pior das paixões. E, ainda que ele pense ser vítima, isso não o exime de

⁵⁰ Citti (2011: 56) comenta a sintaxe do seguinte modo: “... a situação é determinada pela oposição entre o momentâneo στήσας, que aqui tem mais o valor de passado, e o presente durativo ἔχεις, que denota a preservação da cólera no presente.” (... la situazione è determinata dall’opposizione tra il momentaneo στήσας, che aqui há anche valore di passato, e il presente durativo ἔχεις, che denota il preservare dela collera del presente).

⁵¹ θαρραλέον γὰρ ἡ ὀργή, τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ’ ἀδικεῖσθαι ὀργῆς ποιητικόν. Arist. Rh. 1383b, 8-9.

⁵² Édipo também manifesta a disposição da confiança. Cf. Aristóteles, *Retórica*: “os confiantes são os que se encontram do seguinte modo: se julgarem terem se saído bem com muitas coisas e não ter sofrido nada, ou se muitas vezes estiveram próximos de perigos e escaparam deles.” (αὐτοὶ δ’ οὕτως ἔχοντες θαρραλέοι εἰσίν, ἂν πολλὰ κατωρθωκέναι οἴωνται καὶ μὴ πεπονηθέναι, ἢ ἐὰν πολλαίκις ἐληλυθότες εἰς τὰ δεινὰ καὶ διαπεφευγότες ᾧσι). Arist. Rh. 1383a, 25-28.

suas inclinações, *pois, cada um abre caminho em direção a sua própria ira, pela emoção que lhe subjaz.*⁵³

A mudança de uma paixão à outra na alma do protagonista é um movimento de transição, não só psicológico, mas também narrativo, porque prepara a queda da personagem, na parte final da peça. Tal como Aristóteles assinalou, as duas partes dessa divisão são antagônicas, em cada uma a paixão reina: *pois, é impossível temer e irar-se ao mesmo tempo.*⁵⁴ Sem sair de cena, o Édipo irascível cede lugar ao temente.

A transição vem como um golpe: Jocasta explica, a fim de acabar com as especulações sobre a conjuração, parte do oráculo. O oráculo, pronunciado por ela, dizia que Laio seria morto por seu filho, a quem ela já acreditava estar morto. Assim, tentando desqualificar o oráculo que não teria sido cumprido, ela descreve alguns fatos acerca da morte de Laio. Alguns detalhes despertam a atenção de Édipo: o lugar e a quantidade de pessoas que mataram Laio. Édipo então, detendo-se sobre o lugar em que se deu a morte de Laio, exclama:

Édipo: que coisa acabei de escutar agora, ó mulher,
Que desorienta a alma e turba o espírito.

Jocasta: de que preocupação, concentrando-se nela, dizes isso?

OI. Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.

IO. Ποίας μερίμνης τοῦθ' ὑποστραφεῖς λέγεις;⁵⁵

O efeito do discurso de Jocasta desperta no rei pensamentos que o fazem vagar (*planema* = coisas errantes).⁵⁶ A clareza e a naturalidade com as quais Édipo habitualmente age, desfazem-se. O prenúncio de preocupação que toma Édipo manifesta-se como sinais de inquietude (*merimna*) que Jocasta acusa em seu olhar. Irrompe o receio, o prenúncio do medo.

⁵³ προοδοποιεῖται γὰρ ἕκαστος πρὸς τὴν ἐκάστου ὀργὴν ὑπὸ τοῦ ὑπάρχοντος πάθους. *Retórica*, 1379a, 23-4.

⁵⁴ ἀδύνατον γὰρ ἅμα φοβεῖσθαι καὶ ὀργίζεσθαι. Arist. *Rh.* 1380a, 33.

⁵⁵ *OT.* 726-728.

⁵⁶ Jebb (1883: 139), comentado a palavra *planema*, escreve: “... *ela denota um temeroso “vagar” de seu pensamento de volta a outros dias e cenas.*” (... denotes the fearful ‘wandering’ of his thought back to other days and scenes).

Na sequência, o rei interroga a rainha para obter mais informações. Obtendo, como resposta quando o fato ocorreu, Édipo e Jocasta começam uma longa *stichomythia* que revela o mundo interior das personagens:

Édipo: ó Zeus, que coisa decidiste fazer de mim?

Jocasta: que preocupação é esta em ti, ó Édipo?

Édipo: ainda não me pergunte. Diga qual aspecto

Tinha Laio, tendo que idade de maturidade?

Jocasta: grande, possuindo barba, encanecida há pouco,

Não se distanciava muito de seu aspecto.

Édipo: ó infeliz! Parece que, lançando contra mim mesmo

Terríveis imprecações, não percebi.

Jocasta: como dizes? Tendo olhado para ti, temo claramente, ó rei.

Édipo: temo terrivelmente que o adivinho não seja quem não vê.

Esclarecer-me-ás mais, se ainda declarares algo.

Jocasta: na verdade, temo, mas direi, se souber, as coisas que perguntares.

OI. ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;

IO. Τί δ' ἐστί σοι τοῦτ', Οἰδίπους, ἐνθύμιον;

OI. Μήπω μ' ἐρώτα· τὸν δὲ Λαίϊον φύσιν
τίν' εἶχε φράζε, τίνα δ' ἀκμήν ἤβης ἔχων.

IO. Μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα,
μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολὺ.

OI. Οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἐμαυτὸν εἰς ἀράς
δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.

IO. Πῶς φῆς; ὀκνῶ τοι πρὸς σ' ἀποσκοποῦσ', ἄναξ.

OI. Δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ.

Δείξεις δὲ μάλλον, ἦν ἐν ἐξείπης ἔτι.

IO. Καὶ μὴν ὀκνῶ μέν, ἃ δ' ἂν ἔρη μαθοῦσ' ἐρῶ.⁵⁷

Na passagem, o *temor* (*oknein*) que assola Jocasta é proveniente das preocupações que acabam de tomar Édipo. Jocasta o examina (*s'aposkopous*) e seu aspecto não lhe parece agradável. Ela ignora completamente o que o rei pensa. Por sua vez, Édipo conduz um longo interrogatório que cessará apenas no terceiro episódio, quando a verdade vier à tona. Entremeadado por imprecações e expressões receosas, ele informa-se sobre o aspecto físico de Laio, mais um sinal de sua culpa. Aos poucos o rei perde o *ímpeto* (*athymo*)

⁵⁷ OT. 738-749.

que o impelia a perseguir o assassino, começa então o reconhecimento de si próprio.⁵⁸

Édipo reconhece alguns sinais, nas informações de Jocasta, que o conectam diretamente ao assassino, embora ela conheça apenas a versão de que Laio havia sido morto por vários homens. Jocasta alude à informação do serviçal de Laio, que era o único sobrevivente. Édipo solicita a presença do serviçal, expressando preocupação: *temo por mim mesmo, ó mulher, que muitas coisas foram ditas em excesso, (...)* (δέδοικ' ἑμαυτόν, ὧ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν / εἰρημέν' ἦ ..., 767-8). É a primeira vez que Édipo expressa ter medo. Assim, aos poucos, com as novas informações trazidas por Jocasta, o rei adentra a ravina do medo.

Jocasta, então, irrompe do silêncio, desejando saber o que lhe preocupava. Ele atende prontamente, relatando os acontecimentos que o marcaram: a saída da casa dos pais, o oráculo, a morte de um desconhecido, e o próprio edito que ele proferira talvez contra si próprio. Mesmo com todos os indícios de sua autoria, Édipo ainda persegue a clareza absoluta dos fatos. Então, quase convencido de ter assassinado Laio, ele apega-se à única contradição que perdura entre as versões da morte do antigo rei: quantos eram os assassinos?⁵⁹

Uma passagem em Aristóteles ilumina essa inquietude de Édipo: *mas é preciso se entregar a alguma esperança, por causa da qual nos inquietamos. Há um sinal disso: pois, o medo transforma-nos em deliberantes, na verdade mesmo, ninguém delibera a respeito de coisas sem esperança.*⁶⁰ A inquietude do rei traduz-se na busca pela verdade total dos fatos. Da inquietude, Édipo transitará para o medo, adotando o interrogatório como alento para a sua esperança. Tal esperança é evocada por Édipo no final do segundo episódio: *a mim, na verdade, só há algum tanto de esperança:*

⁵⁸ Stella (2010: 247) também comenta a passagem: “Sófocles mistura pois ao tecido da diegese falas não diegéticas, igualmente repartida entre Jocasta e Édipo, com um marcado conteúdo de temor a fim de conferir máxima coloração emotiva possível à narração(...).” Sofocle mescola poi al tessuto dela diegese battute non diegetiche, ugualmente ripartite tra Giocasta e Edipo, com un marcato contenuto tímico onde conferir ela massima coloritura emotiva possibile ala narrazione (...).

⁵⁹ Há um claro contraste com a cena do prólogo na qual Édipo desconfia de Creonte por causa desta informação. Agora, é a única que lhe pode salvar.

⁶⁰ ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἄγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ φόβος βουλευτικούς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων· Arist. *Rh.* 1383a, 5-7.

esperar o homem, o pastor (καὶ μὴν τοσοῦτόν γ' ἐστὶ μοι τῆς ἐλπίδος, τὸν ἄνδρα, τὸν βοτῆρα, προσμεῖναι μόνον, 836-7).

O terceiro episódio inicia-se com a chegada de um mensageiro de Corinto. Na primeira parte do episódio, o mensageiro traz a informação de que o pai de Édipo, o rei Pólibo, havia morrido. Essa informação causa grande alívio em Jocasta e em Édipo, que com grande regozijo ataca a infalibilidade dos oráculos, repetindo o ataque anterior de Jocasta. Entretanto, ele é mais cauteloso do que Jocasta, revelando seu medo:

Édipo: (...) eu era conduzido pelo medo.

Jocasta: não lances ainda ao coração nenhuma daquelas coisas.

Édipo: como não é necessário que eu tema o leite de minha mãe.

Jocasta: o que temeria o homem, para quem as coisas da fortuna Comandam, e não há clara presciência de nada?

É melhor viver por acaso, tal como puder.

Não temas tu as bodas de tua mãe,

Pois muitos dos mortais também, em sonhos,

Uniram-se à mãe; mas para quem essas coisas

Não são nada, é mais fácil suportar a vida.

Édipo: todas essas coisas teriam sido ditas muito bem por ti,

Se a genitora não se encontrasse viva. Agora, já que

Vive, é necessário, se dizes bem, temer todas essas coisas.

OI. (...) ἐγὼ δὲ τῷ φόβῳ παρηγόμην.

IO. Μὴ νῦν ἔτ' αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάλῃς.

OI. Καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;

IO. Τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης

κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;

εἰκῆ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.

Σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·

πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν

μητρὶ ξυνηνύσθησαν· ἀλλὰ ταῦθ' ὄτω

παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.

OI. Καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἂν ἐξείρητό σοι,

εἰ μὴ 'κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ

ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.⁶¹

⁶¹ OT. 974-986.

Após Édipo revelar que era conduzido pelo medo e temia partilhar ainda do leito da mãe, Jocasta inicia uma diatribe violenta que se divide em duas partes: a primeira ataca a ânsia pela verdade, pela certeza das coisas na vida, uma vez que nem os oráculos são infalíveis; a segunda é voltada ao novo temor de Édipo, o medo de partilhar o leito de sua mãe, uma vez que Mérope, rainha de Corinto, ainda vivia. A diatribe de Jocasta volta-se na verdade contra a atitude inquisitiva de Édipo, que mal abandona um temor, entrelaça-se com outro. A cautela com a qual Édipo se revela é expressa pela refutação do longo argumento de Jocasta: ele ainda *receia* (*okno*) simplesmente pelo fato de a mãe viver.⁶²

As palavras de Édipo demonstram que ele não despreza inteiramente os oráculos. O seu temor, mesmo depois de ter sido abrandado pelas informações do mensageiro, ainda permanece em cena, por causa da segunda parte do oráculo. Édipo pensa além, não no imediato. A *presciência* (*pronoia*)⁶³, atacada no discurso de Jocasta, é o apanágio de Édipo, mas é ela também quem abre as portas para o *receio* (*oknos*).

O mensageiro não entende o diálogo entre Jocasta e Édipo, perguntando-lhe a quem ele temia. Édipo, ao responder, conta-lhe o oráculo de Apolo, revelando então o seu temor, o de que o oráculo de Apolo se cumprisse (1011). O mensageiro, por sua vez, conta-lhe toda a verdade, relatando que Édipo não era filho natural daqueles reis e que ele lhe fora entregue por um pastor. Ao protagonista, a informação não faz sentido algum, causando apenas o efeito de afastar, momentaneamente, o medo. Na sequência, Édipo calmamente interroga o mensageiro sobre alguns pormenores, aparentemente irrelevantes. Édipo contraria a lógica da sequência discursiva, detendo-se ainda em pormenores vazios em busca de alguma contradição que pudesse salvá-lo.

⁶² O tema do sonho de união com a própria mãe é um tema recorrente na literatura antiga: “o sonho de união sexual com a mãe pelos antigos – afirma Citti (2011: 76) – era frequentemente interpretado sob a base da equação entre a mãe e a terra, mãe por excelência: quem sonhava possuir sexualmente a mãe, haveria um dia de possuir a própria terra.” Ver fontes: Heródoto, VI, 107; Artemidorus, Oneirokritika, I, 79; dentre outras.

⁶³ É uma característica marcante de Édipo, em toda peça. Outros autores já trabalharam essa característica do protagonista. O índice da *πρόνοια*, na peça *Édipo Tirano*, é muito bem comentado por Knox: “sua ação é rápida como um raio: uma vez concebida, não é tolhida pelo medo ou pela hesitação; antecipa-se a conselho, a aprovação ou dissentimento. A ação edípica característica é o *fait accompli*.” Knox 2002: 11.

Uma inversão de sentimentos dá-se em cena: Jocasta que através da primeira parte do discurso do mensageiro estava calma, agora, depois da segunda parte, sai de cena enlouquecida; Édipo, por outro lado, acalma-se por saber que não é filho de Mérope nem de Pólipo, desejando apenas interrogar o pastor, para obter a verdade completa que será inevitavelmente a sua ruína.

Conclusão

Ao longo dos dois primeiros episódios da peça e de parte do terceiro, a manifestação das duas paixões, que tomam as personagens, constitui o impulso narrativo. Essas paixões não ficam restritas a uma única personagem, mas emanam seu poder sobre a cena. A ira (*orge*), no primeiro episódio e parte do segundo, e o *medo* (*fobos*) na outra metade do segundo, dominam as personagens que reagem a estímulos diferentes. Cada personagem é dominada pela paixão, mas por causas diferentes. A caracterização, por meio da manifestação da paixão, exige do poeta a singularização de suas personagens. Édipo e Tirésias mostram-se irados, mas em cada um a causa é diferente. Édipo e Jocasta temem, por terem informações distintas, mas ambos temem. Mais do que a ilustração de uma personagem, a situação, na qual elas estão inseridas, é o que determina as reações delas.

A utilização das paixões humanas extrapola o universo meramente psíquico das personagens, revelam também a sua situação, e principalmente a dinâmica das ações em um enredo. Retomando o conceito de *sofrimento* (*pathos*) de Aristóteles, é possível agora compreender que, para além do encadeamento causal das ações, ele também pode ser produzido por índices de caracterização das personagens. De certa forma, a compreensão do *pathos* apenas como ação catastrófica ou sofrimentos físicos reduz o uso que os trágicos fizeram das emoções em seus enredos. Diferentemente de Eurípidés cujas personagens carregam em si todo o peso da manifestação dessas emoções, em Sófocles elas se manifestam em personagens que compartilham das mesmas emoções, às vezes por causas diferentes, sem que as emoções (*pathe*) se tornem o atributo de uma personagem. Assim, a manifestação das emoções das personagens atua como um processo duplo que caracteriza a personagem e ao mesmo tempo impulsiona o enredo.

Bibliografia

- Aristote. (1985), *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (ed.). Paris: Les Belles Lettres,
- Aristotelis. (1903), *Ethica Nicomachea* (F. Susemihl, O. Apelt, eds.). Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri.
- Aristotelis. (1959) *Rhetorica*, ed. W.D. Ross, *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press.
- Gill, C. (1984), *The Ethos/Pathos distinction in rhetorical and literary criticism*. *The Classical Quarterly*, 34.1: 149-166.
- Jebb, R. C. (1883), *Sophocles: The Plays and Fragments. Vol. 1: The Oedipus Tyrannus*. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Cambridge: University Press.
- Hogan, J. C. (1991), *A Commentary On the Plays of Sophocles*. Southern Illinois: University Press.
- Knox, B. (2002), *Édipo em Tebas: herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Konstan, D. (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Halliwell, S. (1986), *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scholes, R; Kellogg, R. (1977), *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil.
- Somville, P. (1975), *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Sofocle. (2011), *Edipo Re*. Storia e autori della letteratura greca. A cura di V. Citti, C. Casali e F. Condello (eds.). Bologna: Zanichelli Editore.
- Sofocle. (2010), *Edipo Re*. Introduzione, traduzione e commento di M. Stella. Roma: Carocci editore.
- Sofocle. (1958), *Tragédies II, Ajax-Oedipe roi-Electre*. Texte établi par: A. Dain, J. Irigoin; Traduit par: P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres.
- Sophocles. (1990), *Oidipous Tyrannus*. Comentary: J. Rusten. Pennsylvania: Bryn Mawr.
- Sophocles. (1982), *Oedipus Rex*. Edited by Dawe, R. D. Cambridge: University Press.
- Zagdoun, M. (2006), "Aristote et Euripide". *Révue des Études Grecques*, 119.2: 765-775.
- Zagdoun, M. (2011), *L'esthétique d'Aristote*. CNRS Éditions, Paris.