

Tania Maria Saba Rangel do Carmo

O Édipo de Dryden à Luz
da Tragédia Clássica



1910000286



Tania Maria Saba Rangel do Carmo → Autor

Tex - Mestrado

*O Édipo de Dryden
à Luz da Tragédia Clássica*

título

v. 1

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)



286/84

São José do Rio Preto

1984

Aos professores

Dr. Alfredo Leme Coelho de Carvalho,
pela orientação,

Dr. Carlos Daghlían,
pelo incentivo e pelas sugestões,
e Modesto Ayres Dosualdo,
pela revisão da tradução,

nosso profundo reconhecimento.

ÍNDICE

VOLUME I

O ÉDIPUS DE DRYDEN À LUZ DA TRAGÉDIA CLÁSSICA

I. INTRODUÇÃO 1

1. Objetivos deste trabalho 1

2. Vida e obra do autor 2

II. ORIGEM E EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA 17

1. O sentimento trágico anterior à tragédia 17

2. O ditirâmbo e a tragédia primitiva 19

3. A essência do trágico 27

4. A tragédia clássica: Sófocles e Séneca 29

III. ÉDIPUS: O MITO, A TRAGÉDIA E O HERÓI 35

IV. O ÉDIPUS DE DRYDEN 52

1. Os antecedentes 59

2. O enredo 64

3. Os personagens 75

V. CONCLUSÃO 84

BIBLIOGRAFIA 91

"Aquele que sabe ser o próprio
homem a mais importante resposta
que o homem pode dar à mais difícil
questão que o confronto pode salvar
a humanidade."

Erich Fromm

Tradução do Édipo de John Dryden e Nathaniel Lee: 1-131

Í N D I C E

VOLUME I

O ÉDIPO DE DRYDEN À LUZ DA TRAGÉDIA CLÁSSICA

I. INTRODUÇÃO	1
1. Objetivos deste trabalho	1
2. Vida e obra do autor	2
II. ORIGEM E EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA	17
1. O sentimento trágico anterior à tragédia	17
2. O ditirambo e a tragédia primitiva	19
3. A essência do trágico	27
4. A tragédia clássica: Sófocles e Sêneca	29
III. ÉDIPO: O MITO, A TRAGÉDIA E O HERÓI	35
IV. O ÉDIPO DE DRYDEN	59
1. Os antecedentes	59
2. O enredo	64
3. Os personagens	75
V. CONCLUSÃO	84
BIBLIOGRAFIA	91

VOLUME II

Tradução do Édipo de John Dryden e Nathaniel Lee 1-131



I. INTRODUÇÃO

1. Objetivos deste trabalho

Decidimos analisar o *Édipo* de John Dryden e Nathaniel Lee não só por se tratar de uma obra pouco explorada (talvez a menos explorada) do autor, mas também porque pareceu-nos importante verificar como ela se situa no quadro da história e da evolução da tragédia. No decorrer deste trabalho, esta obra será identificada como o *Édipo* de Dryden, pois foi ele que, além de escrever o primeiro e o terceiro ato, fez a revisão completa da peça e a organizou no final.

Considerando que Dryden foi grande tradutor de obras clássicas, por que não teria ele se limitado apenas a traduzir o *Édipo Rei* de Sófocles ou o *Édipo* de Sêneca? O fato de Dryden ter apresentado uma nova versão da tragédia ao invés de simplesmente traduzi-la deve ter, sem dúvida, algum significado especial.

Faremos primeiramente considerações gerais sobre a vida e a obra do autor a fim de que o nosso trabalho se situe no contexto histórico. Em seguida, apresentaremos um panorama geral da origem e da evolução da tragédia, isto é, desde o sentimento trágico que existia anteriormente à tragédia, passando pelo ditirambo e pela tragédia primitiva, até a essência do trágico. Faremos também uma ligeira exposição sobre a tragédia clássica, de Sófocles e de Sêneca.

neca, autores sempre citados neste trabalho. No capítulo seguinte falaremos sobre o mito e a tragédia de Édipo, relatando as diversas versões existentes e fazendo alguns comentários das versões aqui consideradas à luz da *Poética* de Aristóteles. A seguir, comentaremos o *Édipo* de Dryden propriamente dito, objeto do presente trabalho, considerando os antecedentes, o enredo, os personagens e a originalidade de Dryden. Finalmente, procuraremos tirar algumas conclusões.

Apresentamos, em anexo, nossa tradução do *Édipo* de Dryden, até aqui não traduzido para o português.

2. Vida e obra do autor¹

John Dryden nasceu em Adwinkle All Saints, Northamptonshire, a 9 de agosto de 1631. Veio de uma família de puritanos, e tinha onze anos quando estourou a Guerra Civil na Inglaterra, ficando assim durante algum tempo sob a proteção de Oliver Cromwell. Quando a Guerra Civil exigiu que os cidadãos ingleses tomassem partido, seus pais ficaram ao lado do Parlamento, contra o rei, mas não se tem notícia da opinião pessoal de Dryden nessa época. Em 1644 Dryden entrou para a Escola de Westminster, onde recebeu uma educação predominantemente clássica. Em 1650 foi para o Trinity College, em Cambridge, tendo obtido sua graduação em 1654. Depois de deixar a universidade, neste ano, Dryden foi para Londres, onde ficou durante três anos. Suas atividades nessa época não são bem conhecidas. Escreveu um pouco de poesia, alguns versos sobre Lord Hastings, que ainda jovem morrera de varíola (1649), alguns outros para um certo John Hoddeston, que publicara um volume de epigramas. Escreveu então suas *Heroic Stanzas*, em 1659, à memória de Oliver Cromwell, des-

¹ Para a elaboração desta parte, servimo-nos, principalmente, dos trabalhos de Legouis and Cazamian, Prior e da *Encyclopaedia Britannica*.

tacando-se como um grande poeta. Seu poema era de excelente qualidade, sonoro, maduro, apresentando alusões clássicas e científicas que seriam características de seus versos posteriores. Esse poema foi publicado novamente muitos anos depois por seus inimigos para lembrar ao público suas simpatias políticas iniciais.

Em maio de 1660 veio a restauração da monarquia, com Charles II, e então Dryden escreveu *Astraea Redux*, um poema de mais de trezentos versos que celebrava o jovem rei com afetividade, como também fizeram os outros poetas da época.

Para a coroação, em abril de 1661, Dryden produziu mais versos: *To His Sacred Majesty*. Esses dois poemas de Dryden visavam a celebração, a louvação do novo rei, atribuindo-lhe qualidades quase divinas.

Dryden tornou-se membro da Royal Society em 1662 e em dezembro de 1663 casou-se com Elizabeth Howard, filha mais jovem do Conde de Berkshire, Thomas Howard. Dryden era amigo de Sir Robert Howard, irmão de Elizabeth. Em pouco tempo tiveram três filhos.

Em 1666, Dryden trabalhou em seu famoso *Annus Mirabilis*, seu mais longo poema, contando as guerras entre ingleses e holandeses e o grande incêndio que destruiu uma parte da cidade de Londres em setembro. As duas batalhas navais foram focalizadas por Dryden como vitórias da Inglaterra e mesmo o grande incêndio foi uma espécie de vitória dos corajosos cidadãos de Londres que, guiados pelo seu rei, dominaram e eliminaram as chamas. Mais uma vez, aqui, Dryden elevou a imagem do rei. Assim, quando Sir William Davenant morreu em 1668, Dryden foi imediatamente apontado como Poeta Laureado.

Desde a publicação de *Annus Mirabilis*, Dryden passou a maior parte do tempo escrevendo peças teatrais. Uma das desgraças da Guerra Civil foi o fechamento dos teatros. Assim que Charles II voltou a Londres, determinou que Davenant e Thomas Killigrew organizassem duas companhias de atores e construíssem dois teatros. E

4

assim dois teatros foram abertos antes de findar o ano de 1660. No começo foram apresentadas peças antigas; mas os espectadores, participantes da Restauração, logo começaram a exigir novas peças que refletissem seu modo de vida, escritas numa língua que não fosse antiquada. Em 1663, Dryden juntou-se ao grupo de novos dramaturgos, com sua primeira peça *The Wild Gallant*, uma comédia com lances de humor e um diálogo no geral licencioso. Essa comédia em prosa foi um verdadeiro fracasso. Em janeiro de 1664, apresentou *The Indian Queen*, uma tragédia heróica, em colaboração com Sir Robert Howard, tendo relativo sucesso. Este sucesso e o de *The Rival Ladies*, uma tragicomédia, definiram para Dryden o gênero novo e popular em que escreveu a maior parte de suas peças durante trinta anos, isto é, o conflito entre o amor e a honra e os heróis caindo em submissão perante suas heroínas. Em 1665, Dryden teve seu primeiro grande sucesso com *The Indian Emperour*, que é uma seqüência da peça *The Indian Queen*. Depois de *The Rival Ladies*, Dryden passou a considerar a propriedade do uso de rimas nas tragédias. Se algumas pessoas afirmavam que a rima não era natural, ele respondia que ela era tão natural quanto o verso branco, e que a culpa de sua artificialidade era do escritor.

Depois da grande praga que passou por Londres, tendo os teatros sido fechados até novembro de 1666, Dryden apresentou uma tragicomédia, *Secret Love*, ou *The Maiden Queen*. E em 1668 publicou *Of Dramatick Poesie, an Essay*. Essa obra versa sobre as técnicas e os princípios dramáticos, sobre o novo e o velho drama e os méritos das peças inglesas e francesas. Antes de Dryden, pouco se sabia de crítica literária na Inglaterra. *Essay on Dramatic Poesy* é um dos primeiros trabalhos importantes na crítica da literatura inglesa. Aqui, ele analisa os escritores da antigüidade em relação aos modernos. Discute os escritores de seu tempo e contrasta Shakespeare, que não seguiu nenhuma regra clássica na escrita do drama, com Ben Jonson, que escreveu de acordo com os princípios

dos dramaturgos clássicos gregos e romanos. *An Essay of Dramatick Poesie*, ou *An Essay on Dramatic Poesy*, ou *Of Dramatick Poesie*, an *Essay* é um diálogo entre Neander (Dryden), Eugenius (Charles, Earl of Dorset), Crites (Sir Robert Howard) e Lisideius (Sir C. Sedley). Neander defende o drama inglês da geração anterior e o uso da rima, enquanto que Crites mantém a superioridade do drama clássico e Lisideius sustenta as regras da escrita dramática francesa. Howard tinha anteriormente discutido o uso da rima no prefácio de seu *Four New Plays* (1665). Essa foi a razão para o ensaio de Dryden. Howard depois replicou no prefácio de *The Duke of Lerma* (1668). Imediatamente Dryden respondeu com uma réplica sarcástica no prefácio da segunda edição de *The Indian Emperour*, intitulado "A Defence of an Essay of Dramatique Poesie" (1668). Esse ensaio é considerado pelos críticos como o mais completo testemunho de Dryden sobre suas idéias acerca do uso dos "rhymed couplets" na tragédia.

Em maio de 1668, Dryden começou a escrever peças exclusivamente para a companhia de Killigrew, com a obrigação de entregar três peças por ano. Até 1668, quando a revolução o afastou de seus cargos, Dryden escreveu comédias, tragicomédias, tragédias heróicas, adaptações de Shakespeare, imitações de Corneille e Molière, óperas e colaborações diversas. Dryden produziu em média uma peça por ano. Em junho de 1669, ele entregou *Tyrannick Love*, em dezembro do ano seguinte a primeira parte de *The Conquest of Granada by the Spaniards*, entregando a segunda parte um mês depois. As três peças tiveram grande sucesso. Seguiram-se *The Assignation* ou *Love in a Nunery* (1673), *The State of Innocence* (1674) e *Aureng-Zebe* (1676). Esta última, sob diversos aspectos, é a mais inteligente de todas. Depois de *Aureng-Zebe* Dryden reconsiderou os princípios da composição dramática, e estudou particularmente as obras de Shakespeare. Desse estudo, ele nos deu *All For Love* ou *The World Well Lost* (1677), uma peça brilhante, fundamentada em

Anthony and Cleopatra, de Shakespeare. Daí em diante, numa franca imitação de Shakespeare, abandonou a rima e voltou sua preocupação para uma maior unidade no enredo. Para ele, o drama elisabetano era "uma imagem viva e justa da natureza humana", isto é, um drama mais elevado.

Escrevendo peças heróicas, Dryden tinha em mente uma platéia que admirasse tambores, trombetas, cenas exóticas, ricas vestimentas, batalhas no palco e outras extravagâncias. Em 1672 apresentou *Marriage A-la-Mode*, uma brilhante comédia da batalha dos sexos. Em 1677, a partir de *All For Love*, Dryden entrou no seu período neoclássico, apresentando em suas tragédias ainda que admiravelmente construídas, alguns aspectos extravagantes, com as ações se desenrolando habilmente quanto à situação e à caracterização.

Durante alguns anos a companhia de Killigrew esteve em graves dificuldades, e em 1679 Dryden, com a colaboração de Nathaniel Lee, produziu a tragédia *Oedipus* (*Édipo*), oferecendo-a a uma companhia concorrente, deixando de ser acionista e perdendo muito dinheiro.

Em dezembro de 1679 Dryden foi assaltado por três ladrões, ficando ferido. Dizem que os assaltantes teriam sido mandados por algum nobre que ele ofendera, mas isso é ainda um mistério. Pode ser até que tenha sido tomado por outra pessoa.

De 1680 em diante, Dryden tornou-se o maior poeta satírico que a Inglaterra conheceu. Teve como estímulo para isso a crise política que começou em 1678, quando Titus Oates testemunhou perante a corte que tinha provas de uma conspiração para matar o rei e colocar seu irmão católico James no trono. Seguiram-se meses de tumulto e crise e Dryden, como Poeta Laureado, escreveu *Absalom and Achitophel* em defesa do rei, dando uma versão satírica dos fatos. Em 1682 deu-se a publicação de *Mac Flecknoe*, aparentemente sem a autorização de Dryden, escrita quatro anos antes. Este ano foi notável para Dryden. Em novembro ele publicou *Religio Laici*, uma ver-

7

dadeira confissão de fé anglicana.

Em fevereiro de 1685, com a morte de Charles II, houve uma prolongada crise de sucessão. A ascensão de James II deu-se pacificamente e, com o novo rei, houve uma mudança na mentalidade religiosa. Assim, em 1685, Dryden, que tinha defendido tão ardorosamente a igreja da Inglaterra, foi recebido na igreja de Roma. Com a mudança de fé, Dryden foi acusado de aproveitador e criticado severamente. Escreveu então o que muitos consideram como seu mais notável poema, *The Hind and the Panther* (1687), que representa a igreja católica como uma "corça de leite branco" atacada por toda espécie de animais representando as seitas protestantes. Diziam seus adversários que sua fidelidade, tanto política como religiosa, mudava com o passar do tempo. No começo de sua carreira como poeta defendera a "commonwealth", mas depois da Restauração ele louvara Charles II. Primeiramente, escrevera a favor da Igreja Anglicana e depois, quando o rei católico subiu ao trono, converteu-se ao catolicismo. É temerário, porém, julgá-lo como seus adversários.

Com a abdicação de James II em 1688, Dryden se viu em dificuldades. Permaneceu fiel à sua fé e perdeu todas as vantagens. Assim, como católico, tinha que pagar impostos dobrados e perdeu também o título de Poeta Laureado. Como precisasse de dinheiro para viver, escreveu algumas peças para o teatro: *Don Sebastian*, uma tragédia que não obteve sucesso na época, apesar de juntamente com *All For Love* constituir as duas mais importantes peças de Dryden; *Amphitryon*, comédia que teve um sucesso razoável; a tragédia *Cleomenes* foi recusada por algum tempo por ser considerada politicamente perigosa. E quando em 1694 sua tragicomédia *Love Triumphant* fracassou por completo, ele desistiu de escrever para o teatro. A partir de 1684 Dryden fez traduções também e publicou várias delas. A melhor foi a de obras de Virgílio, que apareceu em 1697. Seu último e notabilíssimo trabalho, *Fables Ancient and Modern* (1700), contém traduções de versos de Ovídio, Chaucer e Boccaccio. Dryden,

muito doente, escreveu até a morte, que ocorreu em 19 de maio de 1700. No século XX deu-se o renascimento notável do interesse pelas suas peças, seus poemas e sua crítica literária.

Dryden foi enterrado na Abadia de Westminster, entre Chaucer e Cowley, no "Poets's Corner".

O estudo da literatura da Restauração deve começar com a poesia. E a figura que aí mais se destacou, sendo antes de tudo um poeta, foi indiscutivelmente John Dryden. Dryden tinha uma personalidade marcante, rica, com o dom da criação fácil, que era devida a sua disciplina, muito esforço, mas sobretudo a um gênio livre e fecundo. Devemos reconhecer nele o último e o maior dos poetas de transição que ligam a Renascença à idade clássica. Muitas das características distintas da poesia elisabetana e toda aquela preciosidade intelectual da primeira metade do século XVII, podemos encontrar nos primeiros trabalhos de Dryden, e mesmo mais tarde podemos ainda encontrar no seu trabalho uma força e um ardor que não se vêem em outros autores de sua geração. Ele criou uma arte madura, robusta, vívida, e as fontes psicológicas que o impulsionaram não foram exclusivamente intelectuais.

É evidente que Dryden apresenta uma evolução na sua carreira. Depois dos primeiros erros cometidos, Dryden vai elaborando gradualmente sua arte, apresentando uma forma de poesia de versos claros, com equilíbrio no conjunto; ele sentia esses méritos nas obras primas da antigüidade, até mesmo nos escritores franceses contemporâneos, e sem dúvida esses exemplos o ajudaram a modelar mais claramente o ideal que apenas instintivamente existia em seu pensamento. Tinha o hábito de refinar o gosto com os mestres das escolas antigas e modernas, e sob a influência desses versos seu lirismo e sua arte dramática tendem para um classicismo ortodoxo. No auge de sua criatividade, Dryden volta a um padrão de maior liberdade, que seria uma espécie de reação contra as regras estrangei-

ras. Embora tenha escrito suas peças com ritmo, ele volta ao verso livre. Seus prefácios e ensaios afirmam os direitos da originalidade inglesa; ele demonstra, muito mais que seus contemporâneos, veneração por Shakespeare, Spenser e Chaucer. Depois de vinte anos de aprendizado, Dryden mostra, na plenitude de sua força e de seu talento, a auto-suficiência do tipo de arte que ele produziu e da qual seus grandes trabalhos são as ilustrações. Pode-se dizer que é uma arte mista. Não é classicismo puro nem pseudo-classicismo como nos seus primeiros poemas; poderia ser então uma mistura forte, na qual temos os elementos essenciais da disciplina e das regras combinadas com a audácia e a tranqüilidade supremas da inspiração. Todas as grandes qualidades de sua arte, os momentos mais grandiosos de *Aureng-Zebe* e *Don Sebastian*, não são apenas sucessos de um talento excepcional, mas também exemplos de uma arte que, embora adaptada, é também nativa, onde a poesia inglesa encontra talvez o modelo de um classicismo nacional. Apresenta, como normalmente encontramos, um estilo híbrido quando de sua aplicação ao teatro. Mesmo assim, esse produto híbrido revelou uma arte consciente das mudanças às quais a doutrina da correção na escrita devia se submeter para sobreviver na Inglaterra. Com relação ao teatro, suas melhores realizações o levam para bem perto da arte imaginativa e sóbria de certos momentos de Shakespeare, como vemos em cenas inteiras de *Don Sebastian* e, mais particularmente, em *Édipo*.

Seus primeiros poemas são interessantes. Eles revelam um grande talento, mas não são um trabalho definitivo. Não devemos ver neles um triunfo de uma escola nova. Eles não têm nenhuma inovação e continuam um desenvolvimento que já estava há muito tempo acontecendo e que só se completaria vinte anos depois com a publicação de *Absalom and Achitophel*.

Encontramos em 1650 uma incerteza tão grande em matéria de gosto literário que não há nada excepcional para ser observado. Durante os trinta anos que vão desde seus primeiros escritos em

verso até suas grandes sátiras, a poesia inglesa se libertou de quase todos os seus excessos. Apesar do modelo francês ter tido uma grande influência nesta mudança, maior influência ainda teve o progresso interior da própria percepção artística de Dryden. Esse progresso é claramente notado: os versos escritos em memória de Oliver Cromwell têm uma vibração oratória, um vigor, um tom de sinceridade inquestionáveis; na pessoa de seu protetor, Dryden mostrou a grandeza da Inglaterra por ele venerada e cuja queda fatal aqui ele lamentou. Sua criação porém, era a de um poeta ainda no aprendizado.

Em *Astraea Redux* Dryden mostra mais segurança na elaboração, mais solidez, apesar do poema ter ainda algumas falhas. *Annus Mirabilis*, apesar de seus defeitos, é o principal trabalho da primeira fase de Dryden e aqui realmente ele se revela como o indiscutível mestre da nova poesia. Foi Dryden que levou o verso clássico inglês até a sua perfeição. Nunca deixou de lado o aspecto lírico no seu modo de escrever, nas diversas fases pelas quais sua carreira passou. Mesmo quando se concentrou nos dramas, vemos nele uma veia de lirismo espontâneo, onde seu temperamento ainda está ligado com aquele da fase anterior. As sátiras e os poemas didáticos, entre 1681 e 1687, mostram seu total domínio quanto à versificação, uma qualidade que é mais sentida do que definida. A fonte principal da grande vitalidade da poesia de Dryden é o equilíbrio perfeito entre a idéia e a métrica em seus versos. Tanto o conteúdo como a forma, criados ao mesmo tempo, são fortes, compactos, claros, pois a mente do poeta apresenta uma movimentação fácil entre as idéias brilhantes e vivas e a forma dessas idéias, que vem como uma roupagem natural e espontânea. Os seus poemas didáticos se classificam entre os de maior vigor. Era esse um dom que ele possuía no mais alto grau: o da racionalidade e discussão em forma de verso; e seu zelo religioso, que o levava a viver mais intensamente, deu margem a um debate acima do plano árido da

controvérsia. Seu *Religio laici* possui uma beleza singular e nobre, com momentos de ardor filosófico, e um lirismo que é puramente moral. Mais amplo e mais explícito, *The Hind and the Panther* nos apresenta um simbolismo genial. Aqui, como em todas as fábulas, a fusão do mundo dos animais com o mundo dos homens é levada algumas vezes a um grau tão paradoxal que as idéias não podem deixar de se chocar com as imagens. Mas ele, tomando partido e não podendo ficar imparcial, trata com displicência a dignidade do anglicanismo, do qual, como já dissemos, era anteriormente adepto e faz um esforço sincero para ser leal à igreja de Roma. A clareza de pensamento, a energia da expressão, o movimento suave, a grande qualidade dos versos escritos pelo poeta de maneira espontânea, o ritmo, — regular, mas não monótono —, a graça dos episódios, uma sinceridade poderosa e ingênua, tudo isso torna esse poema de Dryden uma das expressões mais claras de sua genialidade.

As odes e os poemas líricos dos últimos quinze anos (1685-1700) formam um grupo de grande projeção. Encontramos entre eles *Threnodia Augustalis*, escrito em memória do rei Charles II, e *Britannia Rediviva*, para comemorar o nascimento do príncipe herdeiro, filho de James II. Também aqui encontramos seu famoso poema *Alexander's Feast*, que mostra, pela sua harmonia, flexibilidade, variedade e ritmo perfeito, o incomparável talento de Dryden como poeta. Em 1687 escreveu *A Song for St. Cecilia's Day*, fruto de sua recente conversão à igreja católica. Este poema é mais puro na forma e tem grande ternura e beleza. Em *Ode to the Memory of Mrs. Killigrew*, Dryden mostra uma grande visão lírica e um modo de apresentar o poema cheio de ardor. Todos esses poemas nos dão a imagem de um poeta cuja inspiração é imensamente humana.

Assim como Dryden foi um mestre na arte de escrever poesia, foi também um grande teórico na crítica dessa mesma arte. Seus vários ensaios, prefácios, epístolas, prólogos e epílogos deram à Inglaterra uma crítica literária moderna, profunda, com um

certo toque pessoal. O estilo desse seu trabalho mostra um desenvolvimento na prosa inglesa, sendo que grande parte dele trata da arte dramática ou da sátira. Analisando seus tratados, aprendemos regras quanto à arte de escrever e um esquema de poética geral. Dryden, no fundo, foi um humanista: suas opiniões sobre os satiristas latinos revelam uma "finesse" penetrante. E quando fala dos escritores de seu próprio país, mostra o mesmo enfoque em seu julgamento. Mesmo tendo deficiências, seus tratados de crítica foram os primeiros modelos do gênero na Inglaterra. Apresentam influências dos críticos franceses, mas as mais profundas são as dos escritores da antiguidade, como Ovídio, Virgílio, Homero e outros. "A Defence of an Essay of Dramatique Poesie", sua grande obra crítica, apresenta a arte como imitação da natureza e da verdade, um modelo dado pelos antigos e oferecido aos novos, onde há a identificação do prazer literário com a satisfação das exigências racionais. Sua doutrina, embora racionalista, é também realista.

Dryden escreveu suas grandes sátiras depois dos cinquenta anos. A vida tinha amadurecido sua natureza moral e ele era o mestre da perfeita expressão poética, pois seu talento estava com todo o vigor: tinha força suficiente para dominar e governar seu ódio. Os motivos que o levaram a escrever então eram pessoais e circunstanciais. Estando do lado da monarquia, e havendo grande luta política na época, Dryden tratou os adversários com crueldade. O leitor sente a bondade e a indulgência inata do rei e a maldade dos rebeldes. A sua força de persuasão é sentida em toda a argumentação da estória. Utilizou personagens bíblicos e facilmente se podia identificar aí os personagens de projeção na política da Inglaterra na época.

A maior atividade literária durante o período da Restauração verifica-se, sem dúvida, na esfera do teatro. Dryden escreveu peças teatrais até a morte, num total de vinte e oito. A principal característica da tragédia heróica pode ser encontrada

na obra de Dryden. Apesar de não ser seu criador, elevou-lhe o nível mais do que qualquer outro escritor da época. Por um lado, ela representa a complementação de um longo desenvolvimento e unifica as mais diversas influências; por outro, apresenta um poema, onde o amor e a honra são os aspectos principais. O ritmo não é natural e se distancia da conversa real. Os dramas são, antes de tudo, românticos. Nesse aspecto, eles se aproximam do teatro inglês da Renascença. A noção de heroísmo de Dryden não apresenta nenhum idealismo; seu valor espiritual depende da ausência de luta e da vitória sobre a natureza. Como o heroísmo é apresentado sem luta, há sempre uma semelhança entre os heróis. Mesmo assim, suas peças são grandiosas; elas transportam a mente para os domínios da elevação, que é de certo modo irreal, onde a vida tem esplendor e beleza. As palavras são sonoras, firmes, com um poder evocativo tão denso e concentrado quanto expressivo. Embora não apresente um estilo puro, é o estilo de um grande escritor. Em *Aureng-Zebe*, o elemento trágico é mais puro, e pode-se dizer que recebeu uma leve influência da arte de Racine, cujos versos são mais livres; também se nota o elemento cômico se desenvolvendo em direção à tragicomédia. O final feliz o afasta da tragédia heróica. *The Spanish Friar* apresenta todas as características da tragicomédia: temos aqui dois enredos combinados, sendo o principal trágico e o secundário cômico. Dryden justifica-se argumentando que o temperamento inglês tem uma preferência inata pelas formas mistas da arte dramática.

Entre 1675 e 1680 houve um ressurgimento do espírito nacional na literatura inglesa. Era uma reação nacional contra os excessos de corrupção, e havia como se fosse um despertar moral. A oposição política ao governo de Charles II, o medo inspirado pela ambição de Luís XIV, — pois havia vergonha pela sujeição da monarquia inglesa à França, — o cansaço provocado pela influência francesa nas artes e na moda, a inquietação protestante, tudo isso levou também o drama a uma reação claramente visível, especialmen-

te notada na obra de Dryden. A volta ao verso branco foi um sinal de evolução decisiva na carreira dramática de Dryden. Quase três anos após *Aureng-Zebe*, escreveu *All For Love*, baseada na obra de Shakespeare, como já dissemos, mas sem plágio, tirando daí uma tragédia através da força de sua personalidade. O prefácio que escreveu para *Troilus and Cressida* mostra sua grande admiração por Shakespeare. Ele concilia a doutrina clássica derivada de Aristóteles (à qual ele quer se manter fiel) à técnica dos românticos elisabetanos. Para Dryden, sem dúvida nenhuma, é Shakespeare o supremo representante do verdadeiro classicismo, embora esse classicismo não seja o ideal da tragédia inglesa nos vinte anos seguintes. Dryden coloca a vitalidade mais profunda das peças de Shakespeare na criação de seus personagens, e essa criação é um trabalho de intuição, e não de análise. Diz que a mente dos ingleses pede uma mistura de tragédia e comédia. E até o fim da vida, sua doutrina crítica e suas peças foram uma combinação de várias formas, com um espírito de liberdade e virilidade artística, sendo o uso do verso branco um recurso de grande expressão.

Outros escritores também tiveram muita influência na obra de Dryden. Nathaniel Lee foi uma figura singular. Sua natureza desequilibrada juntou-se a seu talento e a sua capacidade de trabalho. Sua curta existência foi agitada por problemas mentais, e sua morte foi apressada pelos excessos da juventude, marcada por prazeres febris. Isso lhe deu desgosto e sentimento amargo. E com essa dualidade de alma ele foi, antes de tudo, um romântico. Nele, reaparece o temperamento de alguns dramaturgos decadentes da Renascença, com tendências à morbidez. Mas nota-se que é uma tendência de algum modo artificial e voluntária, estimulada pela moda da época e pelo sucesso da tragédia heróica. Dryden contou com sua colaboração na execução de algumas partes de *Édipo*, o objeto deste trabalho.

A tragédia na Inglaterra na época de Dryden tem como

origem a nova linguagem da peça heróica. Dryden tornou-se o mais importante dramaturgo de seu tempo quanto a essa nova forma de drama. Mesmo assim, considerava os dois tópicos principais desse tipo de peça — o amor e a honra — como temas já desgastados. Em 1677 houve uma mudança na forma de tratar o drama, quando Dryden e Nathaniel Lee passaram a adotar a tragédia em verso branco, substituindo o ritmo que caracterizava a peça heróica. Essa nova forma foi uma tentativa adotada para continuar o drama numa forma que daria ao dramaturgo novos meios de explorá-lo. De certo modo, esse novo tipo de drama heróico era uma continuação do drama em estilo elisabetano, muito popular entre os dramaturgos mais antigos por volta da reabertura dos teatros quando da sucessão de Charles II. As paixões próprias da tragédia — terror e piedade — foram aumentadas na nova forma do drama. Houve uma impressão geral de que o drama final do século XVII tinha acrescentado um novo elemento a sua forma, aproximando-o da forma épica. Na discussão quanto à forma mais adequada de verso a ser usada, havia um consenso geral de que a linguagem devia ser apropriadamente "elevada". A peça heróica escrita em "rhymed couplets" tornou-se a característica principal do drama durante aproximadamente duas décadas antes da reabertura dos teatros em 1660. O final trágico das peças tornou-se muito mais popular do que o final feliz e o verso branco foi gradativamente substituindo o "heroic couplet".

Quanto ao enredo, nota-se que, embora haja diferenças individuais que são distinguidas nas obras de vários autores, as características essenciais dele são sempre as mesmas. Essas características são demonstradas pelos mesmos tipos de conflitos, com a predominância do problema que trata do amor e da honra.

Quanto à forma, não se pode dizer que a rima seja a principal distinção entre o drama elisabetano e o drama épico, embora tenha tido grande importância. E em 1677 a peça heróica já estava definitivamente desaparecida. Neste ano, Nathaniel Lee es-



creveu *The Rival Queens* em verso branco e Dryden também abandonara o dístico em *All For Love*. O uso do verso branco aproximou a tragédia da tradição elisabetana, e os historiadores do drama observam a influência de Shakespeare, sob vários aspectos, nessas peças de verso branco. Na primeira tragédia em verso branco de Dryden pode-se observar, além da escolha do tema, vários aspectos de influência shakespeariana. O próprio Dryden afirmou que imitando Shakespeare ele superou a si mesmo.

O fato importante, no entanto, é que Dryden conseguiu criar, com grande sucesso, uma modificação nas tradições da peça épica, o que permitiu um certo uso da linguagem, diferente daquele usado até então. Ele adotara um esquema rítmico que, embora impondo certa restrição formal, era flexível o suficiente para se adaptar a qualquer necessidade dramática. Deu também peso à linguagem imaginativa, sem perder a clareza e o porte que se podia notar no dístico.

O longo período entre a Restauração e o fim do século XVIII produziu apenas um poeta dramático de relevo. E esse poeta foi John Dryden.

II. ORIGEM E EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA

1. O sentimento trágico anterior à tragédia

Antes de adquirir a importância que veio a ter, a tragédia existiu obscura e inconsciente na alma do povo grego. Cresceu pouco a pouco, foi formando-se lentamente e preparando seu futuro. Neste período embrionário, destacam-se dois elementos: o elemento mímico e o patético, sendo este último de maior importância. A idéia de representar uma ação fictícia como se fosse real é tão própria da imaginação humana e, em particular, de uma raça viva e impressionável como a grega, que ela tem ocorrido desde os tempos mais remotos sob diversas formas. Traços de uma mímica ingênua, considerados como um remoto início do gênero dramático, podem ser facilmente percebidos em muitas manifestações primitivas do povo grego. Em muitos santuários helênicos, desde a mais longínqua antiguidade, houve representações sacras de caráter dramático incontestável. Esse tipo de representação pode ser encontrado em Creta, Delos e Delfos. Havia uma espécie de quadros vivos, que não davam a impressão de uma ação verdadeira. O que constituía essencialmente o drama, ou seja, o jogo das paixões, era apenas indicado. Esses eventos constituem índices do instinto mímico na raça grega, ainda bem longe da forma elementar de tragédia. Esta tem o patético por característica própria. Somente as formas de representação religiosas em que a dor, a piedade, o terror e o entusias-

mo se produziam com força, poderiam ser vistas como esboços da tragédia futura.

Mas é principalmente na religião de Dionísio que se deve buscar o que havia de tragédia latente na Grécia antes do nascimento da arte trágica. Admiravelmente variada, a lenda de Dionísio é cheia de alegria e de dor ao mesmo tempo. Ela mexia com as almas, levava à emoção dos contrastes, ao prazer brusco das peripecias e dos efeitos sensacionais do teatro. Resumindo, ela tornou o povo ávido pelo drama, antes mesmo de seu aparecimento. E é pelo seu lado ardoroso que toca na tragédia. Em todas as narrativas dessa espécie, certos traços comuns nos chamam a atenção: a violência das paixões desencadeadas, o terror e a piedade levados ao mais alto grau, e principalmente o elemento eminentemente trágico, que é a cegueira do homem que crê ver o mal onde está o bem e que prepara sua própria destruição pelos mesmos meios que lhe parecem assegurar seu sucesso. Nisto consiste o que se pode chamar a essência da tragédia também contida nessa religião estranha, tão poderosa e tão cheia de perturbações.

Os cultos dos heróis apresentavam também as mesmas características. Eram, na realidade, as divindades particulares das cidades ou regiões e estavam menos afastados da condição humana do que os deuses propriamente ditos. Por esse motivo, eram mais familiarmente amados.

Assim, pode-se dizer que a tragédia já existia em estado latente, graças ao lirismo e à religião que a tinham separado da epopéia, mesmo antes da tragédia ter se consolidado na primeira metade do século VI AC.

2. O Ditirambo e a Tragédia Primitiva

Aristóteles afirmou que a tragédia nasceu do ditirambo, e com base na *Poética* e na tradição, supõe-se que inicialmente só o coro dramatizava. Depois Téspis introduziu um ator, Ésquilo o segundo ator e Sófocles o terceiro. A partir daí, como teriam se desenvolvido as partes da tragédia do século V?

Como já dissemos, Aristóteles afirma que a tragédia nasceu do ditirambo, mas este não constitui sua célula primordial.

Nas origens do teatro grego, o ditirambo define-se como canto coral de caráter apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística.²

Entre todas as espécies de coros que figuravam nas festas, os mais populares eram os coros de sátiros das Dionísias. Chamavam-nos *trágicos* (de *tragos*, bode), talvez em virtude do meio exterior selvagem e bestial de seus coreutas, que o povo denominava *bodes*. Estes representavam o cortejo turbulento de Dionísio. Seu canto era o ditirambo. Durante muito tempo, a forma era puramente popular. No início do século V AC, Arion de Methysse, um dos mestres do lirismo, quis aperfeiçoar o ditirambo, cujo efeito era tão poderoso. O que o tornava tão apreciado pelo povo era a sua violência, uma espécie de delírio, um ritmo desenfreado, a agitação do corpo, os cantos que em alguns momentos se assemelhavam a gritos de dor. Ele então adaptou essas manifestações dionisiacas às leis da arte que então reinava. Colocou ordem, introduziu a simetria lírica e moderou a turbulência.

² Ferreira, p. 485.

Esse tipo de coro, submetido a essa nova disciplina, foi o que mais apaixonou o povo da Grécia durante os vinte ou trinta anos que precederam o nascimento da tragédia. Com efeito, qualquer que fosse o assunto dos cantos e as vestimentas dos coreutas, podia-se sentir, ainda que confusamente, que um novo gênero começava a nascer, um gênero em que o ditirambo propriamente dito era a essência, mas apresentava claras variações. Seu único caráter distinto era ser um gênero patético por excelência.

Quando Aristóteles fala das *improvisações* que constituíram o início da tragédia, faz, sem dúvida, alusão a essas representações líricas, de cujos prelúdios saiu a tragédia. Devemos observar que tais cantos do coro ganharam, a partir de Arion, cada vez mais importância. Primeiramente eram apenas gritos de dor, com refrãos queixosos e muito elementares. Pouco a pouco se transformaram em verdadeiras expressões líricas, e era isso que comovia a multidão. Se representarmos estes cantos, precedidos cada um deles de um prelúdio narrativo, teremos a idéia de um esboço de tragédia sem diálogo, ora dividida em cenas, ora provida de uma espécie de ação e culminando num lamento final provocado por algo semelhante a um desfecho. De um lado temos o coro, que subsistirá no drama aperfeiçoado, e de outro, um narrador, que tornar-se-á pouco depois o ator trágico propriamente dito.

Os progressos da tragédia que começava a despontar são extremamente obscuros para nós. Deixando de lado os fatos relativos aos poetas, consideremos a evolução provável do gênero. Aristóteles resumiu-a dizendo que pouco a pouco cada um dos elementos dramáticos foi aperfeiçoado à medida em que eles se revelavam. Temos então a idéia de um crescimento lento, para o qual colaboraram os poetas e o público. Tais inovações foram sem dúvida realizadas em diversos lugares ao mesmo tempo, e pouco a pouco se impuseram. Esta longa série de progressos pode-se resumir em três fatos principais: a eliminação do elemento satírico, a transforma-

ção do narrador primitivo em ator, e a constituição de uma ação regular.

Até aqui nada foi falado sobre o diálogo e a tragédia poderia tê-lo dispensado. A rigor, um único personagem e o coro, monólogos e cantos bastavam à sua constituição. Entretanto, a transformação do narrador em ator contribuiu para o aparecimento do diálogo propriamente dito. Este diálogo tomou várias formas: quando puramente lírico, consistia num canto alternado, no qual o ator e o coro dialogavam. Era freqüentemente uma troca de queixumes, de perguntas patéticas, de gemidos e crises de dor; quando o coro cantava sozinho, o ator usava uma espécie de melopéia, mais ou menos como uma simples declamação; quando o corifeu se fazia intérprete do coro, um verdadeiro diálogo se estabelecia entre ele e o ator. Todas essas maneiras de apresentar eram simples e naturais.

Aristóteles diz que o metro da tragédia primitiva foi o tetrâmetro trocaico. Isto se aplica só ao diálogo, acrescentando ele que, quando se falava ao invés de se cantar, a própria natureza das coisas fazia com que se encontrasse a métrica conveniente. Ainda segundo Aristóteles, de todas as métricas, a mais adequada à fala é o iambo.³ Isto nos leva a concluir que no tempo em que reinava o tetrâmetro não havia papéis, ou partes de papéis, que fossem simplesmente falados. Tudo era mais ou menos cantado.

Quanto aos primeiros poetas trágicos, é impossível saber hoje em dia qual a exata participação deles nos progressos que acabamos de esboçar. Também fica difícil avaliar exatamente o seu talento. Suas obras pereceram. Não sendo encenadas a partir do tempo de Ésquilo, elas foram esquecidas a partir do século seguinte, e, então, quase todas desapareceram. De modo geral, devemos

³ Aristóteles, p. 267.

considerar esses poetas como empreendedores de espetáculos e mestres de danças. Eles eram hábeis tanto para dirigir um coro, ou mesmo dançar, como também para compor cantos ou diálogos. Façamos um pouco de cada um.

Epigene é citado como precursor de Téspis. Mas nenhuma inovação especial lhe é atribuída. É bem provável que ele tenha sido apenas um desses poetas líricos dóricos que, no começo do século VI AC, adaptaram o ditirambo ao culto dos heróis e com isso prepararam o aparecimento da tragédia.

Foi sem dúvida com o nome de Epigene e de alguns outros poetas do mesmo gênero que os habitantes do Peloponeso reivindicaram a honra de terem feito a tragédia surgir. De um certo modo essa honra parece lhes pertencer, mas foi na Ática — península onde fica Atenas — que ela se tornou algo novo e importante.

As tradições atenienses atribuem a Téspis a invenção da tragédia. O apogeu de sua vida literária deve ficar por volta do ano 535 AC, provável data da instituição dos concursos oficiais de tragédia em Atenas. Se pensarmos que o estabelecimento desses concursos implica todo um desenvolvimento anterior do novo gênero, parece natural admitir-se que Téspis tenha começado a se fazer conhecer vinte ou trinta anos antes, por volta do ano 560 AC. Nesse período de tempo, é evidente que Téspis, espírito inventivo e criador, não deixou de aperfeiçoar cada vez mais sua arte. Ele foi um dos primeiros a introduzir, nos espetáculos dionisiacos, as narrativas de aventuras dos heróis. Téspis, no início, exibiu-se sobretudo nas festas de povoados; nelas reinava uma liberdade que permitia ao poeta agir mais ousadamente quanto aos costumes da época. Logo o sucesso o tornou ousado; sua tragédia, então, saiu de Icária, lugar onde nasceu, e foi para Atenas. Inicialmente ela inquietou os velhos atenienses: o que os perturbava era a ficção audaciosa que colocava sob os olhos do público as próprias personagens lendárias, como se elas fossem vivas. Parecia-lhes que os

poetas não poderiam dispor assim das histórias dos heróis; eles não queriam que esses poetas fizessem os heróis dizer, nas representações, coisas que talvez não quisessem. Havia nisso uma espécie de mentira que ofendia esses espíritos honestos e simples. Mas o povo se encantava com essas representações. O sucesso era tal que, em cada uma das grandes festas dionisiacas, diversos poetas, ao mesmo tempo, se apresentavam com tragédias para disputar a preferência do público. Os concursos eram, a princípio, privados. Depois tornaram-se públicos e oficiais.

Atribuem-se a Téspis quase todas as invenções capitais que constituíram a arte trágica, além de outras menos importantes. É ele que teria primeiro acrescentado ao canto do coro um prólogo e narrativas; então teria instituído o papel do ator; finalmente, teria inventado a encenação, pela introdução da máscara. Semelhantes de maneira geral, essas asserções talvez cometam o erro de não levar suficientemente em consideração o que já tinha sido feito antes de Téspis e sobretudo o que se fez sob sua influência.

Nada de autêntico se conservou da obra do primeiro poeta trágico de Atenas. Quando o gosto pela história literária espalhou-se pela Grécia, sentiu-se vivamente o quanto essa perda era irreparável e lamentável. Para amenizá-la, alguns homens vinculados à atividade poética refizeram a seu modo as tragédias de Téspis; desse fato saíram quatro fragmentos sem valor que chegaram até nós. Criadas por eruditos, estas peças talvez tenham salvo do esquecimento os nomes de algumas tragédias verdadeiras de Téspis. E Téspis representa sozinho a primeira geração dos poetas trágicos.

Em seguida, na história literária, encontramos três nomes: Querilo, Pratinas e Frínico. Precursores imediatos de Ésquilo, a velhice deste foi contemporânea da adolescência e juventude deles. Foram eles que prepararam o grande impulso do gênero trágico. É lamentável que muito pouco de suas obras tenham chegado até nós. Com eles, a tragédia tornou-se, num certo sentido, uma instituição

pública. Saindo vitoriosa das incertezas e desconfianças da opinião pública, ela encontrou seu lugar nas novas festas dionisíacas então instituídas. Os concursos se sucederam regularmente e, daí em diante, um novo desejo de grandeza e perfeição se impôs simultaneamente ao público e aos poetas. Atenas adotou a tragédia e esta quis se tornar verdadeiramente digna de Atenas.

Querilo era ateniense e tomou parte no concurso de tragédia pela primeira vez na LXIV Olimpíada (524-521 AC). Segundo consta, ele teria mandado representar cento e sessenta dramas e teria sido vencedor treze vezes. Esse fato é discutível, mas só uma de suas tragédias é conhecida pelo seu título: *Alopê*. Nenhum fragmento de que se tenha certeza ser de Querilo chegou até nós.

Pratinas teve um pouco mais de celebridade. Concorreu com Ésquilo e Querilo na LXX Olimpíada (500-497 AC), sendo essa a única data conhecida de sua vida. Escreveu cinquenta peças, das quais trinta e duas são dramas satíricos. É principalmente no drama satírico que Pratinas parece ter marcado sua superioridade. Uma tragédia e um drama satírico é tudo o que nos resta dele, fora alguns fragmentos líricos, estranhos à história do drama.

Frínico, ateniense de nascimento, foi aluno e herdeiro de Téspis. Sua primeira vitória foi na LXVII Olimpíada (512-509 AC). Apenas nove de suas peças são conhecidas pelo nome.

Apesar da *Poética* de Aristóteles não mencionar o nome de Téspis, sabemos que foi ele o inventor do protagonista, do recitativo e do prólogo, sendo também o vencedor daquela primeira competição dramática de Atenas em 534 AC. Sua inovação intercalava a recitação em metro adequada à linguagem corrente.

Para conciliar os problemas que surgem quando se estuda a origem da tragédia, aceita-se que no princípio do século VI AC havia dois tipos: uma tragédia dórica, isto é, dos dórios, de Arion, ou como já dissemos, o canto dos bodes, e uma tragédia ática, de Téspis, que apenas teria tomado o nome da primeira. Assim,

a tragédia da Ática estava ligada ao nome de Téspis. Conta a lenda que, quando Dionísio ensinou a Icário o cultivo da vinha, um bode comeu a vide; como castigo, ele foi sacrificado e sobre sua pele os vinhateiros cantaram e dançaram; muitos caíram, mas os vencedores ganharam como prêmio a carne do bode e a pele cheia de vinho. Téspis, natural de Icária, venceu o concurso em 534 AC e obteve o bode como prêmio, pois segundo Eratóstenes, os de Icária foram os primeiros que dançaram em torno do bode e, segundo Ateneu, a tragédia e a comédia teriam surgido em Icária, na época da vindima e no delírio da embriaguez.

Esta afirmação contradiz aquela que atribui a criação da tragédia aos camponeses da Ática no culto de Dionísio. Mas sabemos que o culto de Dionísio constitui a pré-história da tragédia grega. A poesia ditirâmbica é claramente uma espécie dentro do gênero lírico coral, e ritualmente consagrado ao deus *dithyrambos*. O mais antigo ditirambo de que se tem notícia é o famoso *Canto das Mulheres de Élida* e este é uma invocação de Dionísio. Na primeira menção existente de um ditirambo, ele é chamado de *belo canto do soberano Dioniso*, e muitos fragmentos ditirâmbicos se referem ao mito e ao culto de Dionísio. Assim, podemos observar a relação da origem da tragédia no ditirambo, segundo Aristóteles, e no culto a Dionísio.

Historicamente, a tragédia, em seu nível mais alto, é encontrada em apenas quatro períodos e locais: Ática, na Grécia, no século V AC; na Inglaterra, no reinado de Elizabeth I e James I, de 1558 a 1625; no século XVII, na França; e na Europa e na América durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Em cada período, deu-se o desenvolvimento de uma orientação e ênfase especiais e de um estilo característico do teatro.⁴

⁴ *Britannica*, p. 580.

Os historiadores, os filólogos, os arqueólogos e os antropólogos têm investigado como e por quê a tragédia apareceu e seu subsequente desenvolvimento através do tempo e da cultura. Mesmo a etimologia da palavra tragédia não foi ainda definitivamente estabelecida. Como vimos, a origem mais aceitável, de modo geral, é que teria vindo do grego *tragoidia*, ou canto do bode: de *tragos* (bode) e *aeidein* (cantar).

Dionísio, deus da vegetação e do vinho, tinha como animal sagrado, segundo alguns historiadores, o bode. Daí, pode-se dizer que a tragédia originou-se nas festas da fertilidade que comemorava a colheita, com idéias associadas à morte e à renovação da vida. Daí, a renovação de suas próprias vidas, tornando os heróis melhores do que eram no início das peças.

Seja qual for sua origem, há na tragédia dois elementos que nunca se perderam: sua grande seriedade e o envolvimento de toda a comunidade em assuntos de preocupação geral.

Do modo como os gregos a desenvolveram, a tragédia levanta questões sobre a existência do homem. Por que o homem deve sofrer? Por que o homem deve ser sempre jogado entre o bem e o mal, a liberdade e a necessidade, a verdade e o engano? As causas de seu sofrimento não dependem dele? Estão elas no acaso total, no desígnio maldoso dos deuses, na maldade das outras pessoas? Estão elas dentro do homem, trazendo ele sofrimento para si mesmo pela sua própria arrogância e orgulho? Por que a justiça é tão ilusória? Essas são algumas perguntas que a tragédia nos leva a fazer.⁵

⁵ *Britannica*, pp. 580-1.

3. A Essência do Trágico

A palavra *tragédia* é comum e amplamente usada para descrever qualquer espécie de desgraça ou desastre, geralmente terminando com a morte, em circunstâncias inesperadas e chocantes. Mas essa morte não é uma consequência essencial. A situação se estabelece de tal forma que não há possibilidade de um final feliz e o desastre não pode ser remediado. O desastre comum traz ruína e miséria de várias formas, mas não precisa ser de modo total. A tragédia, por outro lado, é o desastre definitivo, sem retorno ou conserto. Esse desastre inesperado e chocante está sempre relacionado com a ironia e o status da pessoa, como veremos mais tarde. Segundo Geoffrey Brereton,

A tragedy is a final and impressive disaster due to an unforeseen or unrealised failure involving people who command respect and sympathy. It often entails an ironical change of fortune and usually conveys a strong impression of waste. It is always accompanied by misery and emotional distress.⁶

E embora a palavra *tragédia* seja muito usada para indicar essa espécie de situação, ela mais restritamente se refere à obra de arte, geralmente peça ou romance, que propõe com grande seriedade perguntas que se referem ao papel do homem no universo.

Aristóteles nos legou na sua *Poética* um tratado importantíssimo sobre a tragédia. Sua definição é a seguinte:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação des-

⁶ Brereton, p. 20.

sas emoções.⁷

Teofrasto, discípulo de Aristóteles, define a tragédia como *a catástrofe do destino de um herói*⁸. Isso limita a tragédia ao destino dos heróis. Assim, em termos gregos, os temas trágicos devem vir apenas dos mitos. Somente no século passado é que o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis.

O que Aristóteles formula de maneira geral não mais é interpretado do ponto de vista da classe social, mas do ponto de vista humano, num sentido mais transcendente. Segundo Albin Lesky⁹, em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se outro requisito: a considerável altura da queda; o trágico seria então a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. A autêntica tragédia é relacionada a um desenvolvimento de fatos dinâmicos. A descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode nos comover, mas não é trágico. Este está ligado a um acontecimento, e isso Aristóteles nos mostrou quando caracterizou a tragédia como imitação de ações e da vida e não imitação de pessoas.

Ainda segundo Lesky, o grau de trágico necessita de outro requisito: a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo¹⁰. O fato nos comove, mas somente quando nos sentirmos atingido na profundidade de nosso ser é que experimentaremos o trágico. E o terceiro requisito é especificamente grego: o sujeito da ação trágica deve elevar à sua consciência o seu conflito insolúvel e sofrer isso conscientemente. Isto significa que uma vítima sem

⁷ Aristóteles, p. 271.

⁸ Lesky, p. 25.

⁹ Lesky, p. 26.

¹⁰ Lesky, p. 26.

vontade conduzida surda e muda à desgraça não causa impacto trágico¹¹.

Partindo da tragédia como fenômeno histórico concreto e levando em consideração as diversas definições de tragédia, concluimos que ela se refere sempre a uma peça séria sobre uma lenda heróica, contendo em geral um acontecimento repleto de sofrimento. Daí, a tragédia se converteu numa peça triste. Nosso conceito de trágico vem da tragédia grega e a aplicação do que aparece no final dessa evolução leva a contradições.

O herói trágico, segundo Aristóteles, não pode ser moralmente perfeito nem reprovado, mas sim melhor do que a média dos homens. Daí surgirá a compaixão, pois seremos testemunhas de uma desgraça imerecida. Hebbel vê o herói trágico como um lutador que se opõe ao mundo para evitar sua letargia. Sua destruição é inevitável, mas tem sempre um sentido. Sua época não está madura para o valor pelo qual luta, mas seu sacrifício abre caminho para um mundo melhor. A concepção da essência do trágico, encerra, então, uma concepção de visão do mundo.¹²

4. A Tragédia Clássica: Sófocles e Sêneca

As três principais figuras da tragédia grega foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Sófocles pode ser considerado o mediador entre Ésquilo e Eurípedes. Ésquilo tentava resolver os problemas trágicos pela verdade no seu mais alto nível, olhando para além da tragédia; Eurípedes, com seu cinismo e sarcasmo, apresentava a desintegração do indivíduo. Sófocles, talvez o mais "puro" dos três, foi o mais fiel à condição humana. Sófocles nunca se co-

¹¹ Lesky, p. 27.

¹² Lesky, p. 40.

locou nos personagens que criou, ditando regras ou modos de ser. Deixou-nos livres para fazer a própria escolha. Se a vida era difícil e devastadora, Sófocles perguntava como devia o homem se conduzir, o que ele devia fazer, como devia agir. Nunca perguntava como havia acontecido tal coisa ou por que tal desgraça tinha que ocorrer.

Mais do que qualquer outro dramaturgo da Grécia clássica, o poeta Sófocles, no século V AC, deu uma forma profunda aos complexos dilemas da experiência humana. Nasceu no ano 496 AC, em Colono, Grécia. Teve Êsquilo como mestre, sobretudo quanto aos assuntos, motivos e linguagem da tragédia. Morreu com noventa e um anos de idade sem nunca ter deixado sua pátria, onde era sobremaneira honrado. A maior parte de suas obras desapareceu. Das cento e vinte e cinco tragédias que escreveu só restam sete: *Ájax*, *Filoctetes*, *Electra*, *Édipo Rei*, *Antígone*, *Traquinienses* e *Édipo em Colono*, que são provavelmente suas melhores peças. As tragédias representam os fatores mais decisivos da vida de Sófocles. Passou os últimos sessenta e cinco anos escrevendo peças para serem apresentadas nos grandes festivais dionisíacos que anualmente se realizavam em Atenas, inclusive fazendo a música e a coreografia e ensaiando os atores. Ganhou vinte vezes as competições de tragédia e nunca ficou abaixo do segundo lugar. Diz-se que Sófocles escreveu sua última peça, *Édipo em Colono*, aos noventa anos. Sua maior obra, *Édipo Rei*, é o principal modelo de obra trágica e dramática. Nela, há todos os elementos básicos da tragédia. Aristóteles, um século depois, na *Poética*, tomou-a por base para dar sua definição de tragédia. Segundo Aristóteles, ela é a essência da tragédia grega, e é ela que dita as normas para a composição de toda tragédia.

Sófocles modificou a forma tradicional da tragédia. Introduziu um terceiro ator, pois Êsquilo só apresentava dois, e diminuiu a importância do coro. Eliminou também os coturnos, calça-

dos muito altos, que exageravam o tamanho do ator, como que para engrandecê-lo diante dos deuses. Sófocles devolveu à personagem sua real estatura com o uso de saltos baixos. Essas inovações, apesar de conservarem as técnicas fundamentais e o tom da tragédia, permitiram a Sófocles apresentar um tipo de peça que durava pouco mais de uma hora, com caracterização e significado mais variados, e uma situação mais coerente apesar de tensa. Foi essa perfeição de forma que levou Aristóteles a considerar *Édipo Rei*, em sua *Poética*, a tragédia modelar, a obra prima das tragédias. As tragédias de Sófocles que sobreviveram nos dão a única fonte de conhecimento de suas experiências interiores e são de importância vital para a compreensão e a apreciação de suas atitudes e de sua personalidade.

Se comparado com outros tragediógrafos, vemos que para Sófocles os deuses conservam-se mais afastados dos homens, sendo estes mais livres em seus atos. Apesar de mostrar a influência dos deuses nos destinos dos homens, Sófocles pretende justificar a vontade humana nas diferentes situações da vida e não apenas a vontade dos deuses imposta aos homens. As ações são derivadas do caráter dos personagens. Considera particularmente os mínimos detalhes da alma do homem, respeitando contudo as leis divinas, a ação dos deuses, mas não se preocupa com a conciliação do poder sobrenatural e a liberdade do homem. O homem torna-se, então, o centro de toda a ação dramática. Sófocles foi o primeiro a atribuir feitos de sublime grandeza à mulher. Para ele, todo o interesse do drama tem como base a vontade e a psicologia dos personagens e não o mito em si. Assim, seus personagens manifestam-se claramente, propiciando a naturalidade do desenrolar da catástrofe até um desfecho lógico. A ação se torna mais viva e os episódios secundários impedem que as coisas aconteçam antecipadamente. Por tudo isso é que Sófocles acrescentou o terceiro ator e diminuiu a importância do coro. Assim, a ação dramática tem mais liberdade e o co-

ro fica reduzido às partes líricas e musicais e a alguns comentários.

Os personagens de Sófocles apresentam idéias claras e determinação: sabem o que querem e são conscientes de seus atos, que derivam de uma profunda convicção, embora possam ignorar fatos externos que os levem a descaminhos. Em *Édipo Rei*, por exemplo, notamos que Édipo é altivo e violento, mas sabe chorar e comover-se na hora certa. Então, ele se torna simpático a nós, e nós o compreendemos, pois ele, em certa medida, é como nós.

O teatro de Sófocles nos mostra a imagem da vida. A natureza foi sua grande mestra; apresenta uma arte autêntica, sem exagero, artifício ou afetação. Seus personagens têm sentimentos humanos e são apresentados na circunstância e na hora certas. Sófocles era um idealista: fazia os homens como deviam ser e não como eram, segundo Aristóteles. Seus personagens não eram nem verdadeiramente comuns nem excepcionais: tirava das lendas tipos verdadeiros, mas ideais, isto é, seres humanos superiores, que sabiam enfrentar o destino e vencer moralmente.

O principal tema de Sófocles é a crise: a crise do sofrimento humano e conseqüentemente a morte. Nas tragédias de Sófocles, a calamidade, a dor e a morte nunca são acidentais, *tristes* ou sem significado. É a transformação do homem para uma vida mais autêntica. A morte, tanto mental quanto física, é uma espécie de renascimento, que leva a uma maior compreensão da alma humana. Na tragédia de Sófocles, o mito simboliza a verdade. O personagem aprende e aceita o mito. E esse conhecimento e aceitação iluminam sua enganosa experiência anterior. Os profetas e os oráculos anunciam essas verdades míticas por toda a peça. No final da peça *Édipo Rei*, por exemplo, Édipo torna-se o Édipo paradoxal da lenda — o mais venturoso e o mais miserável dos homens. Ele é o desvendador de enigmas, cego, tirano, rei, criminoso e exilado, mas também é o Édipo de Sófocles: agressivo, generoso, dominador, preocu-

pado com a verdade e apaixonado.

Lucius Annaeus Sêneca nasceu em Corduba, província romana, por volta do ano 4 AC. Seu pai era famoso em Roma como professor de retórica e a mãe tinha excelente formação. Sêneca foi para Roma ainda menino, com uma tia, onde foi educado para ser orador e filósofo. Com problemas de saúde, foi para o Egito, voltando a Roma com trinta e um anos. Neste período, Sêneca começou sua carreira de político e legislador. Logo atraíu a atenção de Calígula. No ano 41, o imperador Claudius exilou-o para a Córsega, por causa de adultério com a princesa Julia Livia, sobrinha do imperador. Nesse período, estudou ciências naturais e filosofia e escreveu três tratados intitulados *Consolationes*. Em 49, Agrippina, esposa do imperador, chamou-o de volta e ele tornou-se tutor do futuro imperador Nero. O assassinato de Claudius em 54 contribuiu para seu sucesso, e com Nero, Sêneca tornou-se muito rico. Mas seus inimigos conspiraram contra ele e finalmente, mesmo afastado em sua casa, Nero ordenou-lhe que se suicidasse, no ano 65.

A obra de Sêneca divide-se principalmente em trabalhos filosóficos e tragédias. Escreveu dez tragédias seguindo o modelo grego: *Hércules Furioso*, *Tiestes*, *As Fenícias*, *Fedra*, *Édipo*, *Trôades*, *Medéia*, *Agamemnon*, *Hércules Oetaeus* e *Otávia*. Suas tragédias, modeladas nas tragédias gregas, apresentam características de sua prosa e não têm grande mérito poético. Escrita mais para ser lida do que para a representação pública, a tragédia de Sêneca enfatiza muito o aspecto sobrenatural. Essas tragédias influenciaram a Renascença, principalmente na Inglaterra. A tragédia de Shakespeare, com suas bruxas, fantasmas, tiranos cruéis e o tema predominante de vingança tem como origem as tragédias de Sêneca. Assim, as obras de Sêneca têm sido fonte de inspiração para a dramaturgia das épocas posteriores, pois, além de apresentar um rico conteúdo filosófico e cultural, havia uma certa dificuldade de acesso dire-

to a obras gregas. Essa influência verificou-se por vários séculos, e a partir do século XV suas tragédias reapareceram, reeditadas e adaptadas. No século XVI, Sêneca influenciou também o teatro da Inglaterra, sobretudo Shakespeare. Vêm de Sêneca as cenas de horror, de bruxaria, de assassinato e de vingança. E no século XVII exerceu grande influência no teatro de Corneille.

A tragédia de Sêneca procura analisar o homem, suas ações e suas reações com relação ao destino e aos deuses. Sobre-
põe a razão ao conhecimento transmitido pelos deuses, oráculos e profetas.

III. ÉDIPO: O MITO, A TRAGÉDIA E O HERÓI

Inicialmente faremos uma distinção entre MITO e FÁBULA. O termo *mythos* em grego pode significar tanto a ação que deve ser imitada, como também a ação que imita. Segundo Aristóteles, o mito antigo ou tradicional é criação imaginária ao ser apresentado na obra literária. O fato histórico não constitui um mito. Assim, a história literariamente narrada, tendo como fundamento um fato histórico, torna-se mito. Este pode também designar uma criação literária baseada em outro mito. Outros autores escreveram sobre o mito de Édipo. Assim, temos o mito de Édipo segundo Sófocles, o mito de Édipo segundo Sêneca, o mito de Édipo segundo Dryden, o mito de Édipo segundo Cocteau, etc. Aqui temos, então, vários mitos criados sobre o mito tradicional contado pelo povo.

Utiliza-se, hoje, geralmente, o termo *mito* quando se pretende indicar a ação que deve ser imitada, empregando-se *fábula* quando se quer falar da ação que imita.

No caso da tragédia, porém, o MITO é a matéria prima da qual o poeta se utiliza, dando-lhe forma poética: essa matéria se transforma em *fábula trágica*. Desse modo, diz-se que o mito faz parte da história mitológica, enquanto a fábula pertence à poesia. De acordo com Aristóteles,

A imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a composição dos atos; ... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e

da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser.¹³

Entende-se por *fábula*, segundo os formalistas russos, que criaram a dicotomia *fábula* X *trama*, a história narrada sem nenhuma intervenção estética; trata-se da totalidade de acontecimentos relacionados entre si e que nos são transmitidos durante o desenvolvimento da narrativa. Esses eventos podem ser apresentados segundo a ordem natural em que se desenrolaram, ou seja, a ordem cronológica, causal, dos fatos narrados, e que independe do modo pelo qual são introduzidos no texto literário. Quanto à *trama*, — ou *intriga* — que diz respeito ao *como* essa história é narrada, esta já implica no material estético utilizado pelo escritor e corresponde ao texto narrativo tal como é apresentado. Assim, *trama* ou *intriga* se refere à manipulação da *fábula*.

Isto posto, podemos dizer que as peças consideradas neste trabalho começam *in medias res*, ou seja, a situação apresentada no início das obras é uma extensão de fatos anteriores. No estilo literário, como se sabe, a expressão é usada para designar a prática de começar um épico ou outra história saltando uma parte dos fatos, para principiar em momento mais próximo do clímax. A narrativa avança e fatos anteriores são narrados através de *flashbacks*. Quando as peças se iniciam, podemos dizer que a ação central já está em andamento. Sófocles, Sêneca e Dryden iniciaram suas peças com a busca da solução para livrar Tebas da praga. Como diz Tomachevski,

A *fábula* opõe-se à *trama*, que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de apa-

¹³ Aristóteles, pp. 271-2.

rição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele.¹⁴

A fábula no *Édipo Rei* de Sófocles, no *Édipo* de Sêneca e no *Édipo* de Dryden tem como base o mito de Édipo, isto é, na mitologia grega, o rei de Tebas que sem saber matou o pai e casou-se com a mãe. Segundo Homero, sua mãe enforcou-se ao saber da verdade, mas aparentemente Édipo continuou a governar Tebas até a morte. Na tradição pós-homérica, a história de Édipo ficou conhecida através do *Édipo Rei*, de Sófocles, embora haja diferença quanto a certos detalhes entre os muitos escritos que tratam desse mito.

Édipo é o protagonista de uma das lendas mais célebres da literatura grega, depois do ciclo troiano. Não temos conhecimento dos poemas épicos aos quais essa lenda deu origem, mas sabemos que existiram. As aventuras de Édipo vivem entre nós sobretudo pelas suas formas trágicas. Édipo pertence à família de Cadmo. Seu bisavô, Polidoro, é filho de Cadmo. Seu avô é Lâbdaco, filho de Polidoro e Nigteis. Seu pai é Laio, filho de Lâbdaco. Todos os antepassados de Édipo reinaram em Tebas, embora a tradição nos conte que houve algumas interrupções. A mãe de Édipo representa um importantíssimo papel na lenda. Ela recebe vários nomes: na *Odissêia* se chama Epicaste e nos trágicos Iocasta ou Jocasta. Seu pai é Meneceu, e seu avô Óclaso. Na versão épica do mito de Édipo, ela se chama Eurigania ou Eurianasa e era filha de Hiperfante ou Perifante. Outra variante do nome seria Astimedusa e aqui ela seria filha de Estênelo. Esta variante tem como objetivo vincular Édipo, através de sua mãe, ao ciclo de Hércules.

Édipo é vítima de uma maldição familiar. Seu pai, Laio,

¹⁴ Tomačevski, p. 173.

havia abandonado Tebas e fora para Élide, junto ao rei Pélope. O filho deste, Crisipo, apaixonou-se por Laio, sendo plenamente correspondido. Mas este amor era proibido e, então, Laio rapta o amado num gesto desesperado. Crisipo, temeroso da reação paterna, suicida-se. Tomando conhecimento da notícia, Pélope amaldiçoa Laio e todos os seus descendentes. Voltando a Tebas, Laio tenta esquecer a triste aventura e casa-se com Jocasta. Vivem felizes por longo tempo e certo dia Laio decide consultar o oráculo de Apolo para saber se a maldição se cumprirá.

Na tradição representada por Sófocles, o oráculo havia declarado que a criança nascida de Jocasta mataria o pai. Por outro lado, segundo Ésquilo e Eurípedes, o oráculo teria profetizado anteriormente à concepção, para proibir que Laio tivesse um filho, predizendo que se tal fato ocorresse, este filho não só o mataria, mas seria o causador de uma série de desgraças que assolariam sua casa. Laio não atendeu a ordem dos deuses e desobedeceu Apolo, que lhe havia proibido ter filhos. Ao nascer, a terrível maldição pesou sobre Édipo, e, para impedir que o oráculo se cumprisse, Laio mandou que um criado da casa abandonasse a criança no Monte Citerão, traspassando seus tornozelos e acorrentando-os juntos — daí o nome Édipo, que significa pé inchado.

Existem duas versões distintas desse episódio: alguns dizem que o recém-nascido foi colocado em um cesto e atirado ao mar, mas a versão mais conhecida é que teria sido abandonado no Monte Citerão, perto de Tebas. Na primeira versão, o lugar em que Édipo teria chegado seria a costa do Peloponeso, mais precisamente Corinto. Aí foi recolhido e criado pela rainha Peribéia, esposa do rei Pólibo, de Corinto. Segundo a outra versão, foi colocado em um cesto em pleno inverno, no Monte Citerão, de onde alguns pastores do Rei Pólibo, de Corinto, o recolheram e o deram aos reis, que não tinham filhos, embora o desejassem.

Na peça de Sófocles, o criado do rei Laio, encarregado

de abandonar o menino, entregou-o a pastores estrangeiros. Na versão de Dryden, que coincide com a de Sófocles e a de Sêneca, o criado de Laio, encarregado por Jocasta, entregou a criança a um pastor, criado de Pólibo. Nas versões de Sêneca e de Dryden há coincidência quanto ao nome do criado de Laio, chamado Forbas. Em todas as versões há coincidência quanto ao nome do pai adotivo de Édipo — Pólibo, rei de Corinto. Quanto à mãe, nas versões de Sófocles, Sêneca e Dryden, chama-se Mérope.

Édipo passou toda sua infância e adolescência na corte do rei Pólibo, acreditando ser ele o seu verdadeiro pai. Quando Édipo tornou-se homem, abandonou os pais adotivos, por motivo que varia em diferentes versões. A versão mais antiga é que, por ocasião de uma briga, um dos homens de Corinto teria dito a Édipo, que ele não era filho do rei Pólibo, e sim um filho *recolhido*, querendo insultá-lo. O rei Pólibo, enfurecido, fez o homem pedir desculpas, pois estava bêbado e não merecia crédito. Mas Édipo interrogou insistentemente o pai e este acabou por revelar-lhe a verdade. Então Édipo partiu para Delfos, com o objetivo de consultar o oráculo e saber quem eram seus verdadeiros pais. Seja como for, no decorrer de sua viagem, encontrou-se com Laio.

Qual seja o lugar do encontro é ponto em que divergem os autores. Mas tratava-se de uma encruzilhada que se localizava no caminho de Delfos. Nesta encruzilhada, o caminho estreitava-se. Quando um dos acompanhantes de Laio ordenou a Édipo que desse passagem ao rei, não vendo sua ordem ser cumprida com presteza, iniciou uma luta em que Édipo, encolerizado, matou Laio, cumprindo assim o oráculo. Nesta versão, Édipo regressava de Delfos, onde o oráculo lhe havia dito que ele mataria o pai e se casaria com a mãe. Cheio de horror, e pensando firmemente que era filho de Pólibo, decidira nunca mais voltar a Corinto. Por isso, encontrava-se a caminho de Tebas quando Laio, insultando-o, atraiu sua ira.

Ao chegar a Tebas, Édipo encontrou a Esfinge. A Esfinge era representada com cauda de serpente, cabeça de mulher, garras de leão e asas: era um símbolo da morte e também tinha caráter demoníaco. Ela colocava um enigma a todos que ali passavam e destruía aqueles que não podiam responder. Matava rapazes e moças, espalhando terror por toda a cidade. Perguntava: Qual é o ser que anda com dois, com três e com quatro pés, e que contrariamente à lei geral é tanto mais fraco quanto mais pés tem? Este ser anda com quatro pés de manhã, com dois pés à tarde e com três pés à noite. A resposta era *o homem*, porque quando criança se locomove com quatro pés, depois com apenas as duas pernas e na velhice, finalmente, com três, pois se apoia em um bordão. Édipo deu a resposta certa e o monstro, irritado, atirou-se do alto da rocha em que se encontrava, matando-se.

Segundo uma lenda mais antiga, a Esfinge devorou inclusive Hémon, filho de Creonte. Ao desvendar o enigma e libertar os tebanos da desgraça, Édipo não só ganhou os favores de toda a cidade, mas também a mão da rainha viúva, Jocasta — sua mãe. Creonte, irmão de Jocasta, que reinava em lugar de Laio, espontaneamente transferiu o trono a Édipo, como recompensa pela vingança da morte do filho.

Sófocles construiu sua peça — *Édipo Rei* — com base no conhecimento da verdade sobre o nascimento de Édipo. É nesse ponto que se iniciam as peças de Sófocles, Sêneca e Dryden. Uma praga está assolando a cidade de Tebas e Édipo envia um mensageiro a Delfos para interrogar o oráculo sobre a causa da peste. E a resposta logo se faz presente: a peste não cessará enquanto não se vingar a morte de Laio. Édipo então lança sobre o autor do crime uma maldição que acabaria caindo sobre sua própria cabeça. Interroga o adivinho Tirêcias para saber a verdade sobre o culpado. Tirêcias, que por sua condição conhece todo o drama, trata de esquivar-se da resposta, e por isso o rei imagina que ele e Creonte

estão conspirando contra ele para tomar o trono de Tebas.

Jocasta intervém e, para reconciliá-los, põe em dúvida a credibilidade da clarividência de Tirésias. Assim, conta a Édipo a antiga predição do oráculo a respeito do filho que teria de Laio. Mas, segundo Jocasta, isso não se realizara pois Laio morrera numa encruzilhada vítima de bandidos. Ao ouvir a palavra *encruzilhada*, Édipo se sobressalta e quer saber como os fatos realmente se passaram. Ordena que tragam um dos criados que acompanhavam Laio e que era testemunha de sua morte. Este criado seria precisamente o pastor que abandonara a criança no Monte Citerão. Neste ponto, chega de Corinto um mensageiro para comunicar a Édipo que seu pai, o rei Pólibo, estava morto e que o povo reclamava sua presença para ocupar o trono do falecido rei. Édipo e Jocasta acreditam que a ameaça do oráculo tenha desaparecido, já que o rei morreria de morte natural. Mas Édipo se recusa a voltar, pois teme a segunda parte do oráculo, segundo a qual se casaria com sua mãe — que ele acredita ser Mérope. Para tranquilizá-lo, o mensageiro de Corinto lhe diz que Pólibo não era seu verdadeiro pai, nem Mérope sua mãe. Desse modo, poderia voltar tranquilamente a Corinto.

O relato de como foi encontrado o menino não deixa dúvidas em Jocasta: seu próprio filho havia matado o pai e ela havia cometido o incesto com ele. Precipita-se para o interior do palácio e se suicida. Édipo vaza seus próprios olhos com os alfinetes de Jocasta. Nas versões de Sófocles e de Sêneca, Édipo depois segue para o exílio. Na versão de Dryden, ele se suicida, atirando-se de uma janela do palácio.

Esta lenda, imortalizada por Sófocles, foi modificada por Eurípedes, que dá mais importância a Creonte. Aqui, Creonte trama contra Édipo que considera um usurpador do trono. Também em Dryden, Creonte é caracterizado de modo bastante diferente do de Sófocles, coincidindo com a versão de Eurípedes. Na versão épica

da lenda, a morte de Jocasta não interrompe o reinado de Édipo, que continua a governar Tebas até sua morte. Mas na tragédia, Édipo é vítima de sua própria maldição contra o assassino de Laio e é desterrado da cidade, começando uma vida errante. Acompanha-o sua filha Antígona, pois seus outros filhos — Etéocles, Polínice e Ismênia — se negam a posicionar-se em seu favor; por isso, Édipo os amaldiçoa. Finalmente, depois de muito vagar, chega à cidade de Colono, na Ática, onde encontra a morte. Havendo dito o oráculo que o país que possuísse o túmulo de Édipo seria abençoado pelos deuses, Creonte tenta convencê-lo, já moribundo, a voltar a Tebas. Mas Édipo, que havia recebido grande hospitalidade de Teseu, nega-se a isso, e suas cinzas permanecem na Ática.

Embora a lenda de Édipo possa ter sido originalmente baseada, na sua essência, em uma história verdadeira, é impossível isolá-la de seus elementos lendários. Édipo aparece nas tradições folclóricas da Albânia, da Finlândia e da Grécia. A história contada por Sófocles é de um apelo dramático grandioso; através de Sêneca, o tema foi transmitido a uma série de dramaturgos, como Pierre Corneille, Voltaire e John Dryden. Ele apresenta uma atrativo especial no século XX, inspirando Stravinsky em *Oedipus Rex*, André Gide em *Oedipe*, e Jean Cocteau em *La Machine Infernale*. Sigmund Freud escolheu o termo *complexo de Édipo* para designar o sentimento de amor do filho em relação à mãe e o ódio e ciúme em relação ao pai, embora esses não sejam os sentimentos e emoções que caracterizaram Édipo em nenhuma versão da história na antiguidade.

O mito de Édipo é um dos mais eminentes da tragédia grega e serviu de argumento a muitas obras literárias e artísticas também em outras épocas. A versão mais antiga do mito de que se tem notícia é o poema *Edipoia* do poeta Cinetore, no século VIII AC. O primeiro a inspirar-se nele foi Ésquilo na trilogia *Laio*, *Édipo*, *Os Sete Contra Tebas*. Daí, seguiu-se *Édipo Rei*, de Sófocles. Muitas das lendas dessa época se perderam, mas pode-se dizer que esses mi-

tos contêm tradições dos santuários da Beócia, combinadas livremente, e os nomes de Édipo e Jocasta integram o culto de Hefesto e de Hera. No mito de Hefesto encontramos a lenda do pé inchado, que deu origem ao nome Édipo; e o seu abandono se relaciona com o santuário de Hera, em Citerão. Mas o mito do assassinato do pai e do casamento com a mãe não se encontra aqui. Segundo alguns, eles se referem ao Sol, e neste caso, a palavra *laio* se relaciona com *dasyu*, no sânscrito, que significa demônio da noite; e Jocasta seria a personificação da aurora, que precede o Sol e dá a luz a ele. Édipo seria, então, o dia que mata a noite e se une à aurora, de onde nasceu.

A lenda de Édipo é mencionada para fundamentar o destino trágico dos Labdácidas. Mas Sófocles não se preocupou com o destino dos Labdácidas, nem mencionou a desobediência de Laio. Ele apenas se refere a um oráculo misterioso e o assunto da peça é a descoberta do assassino de Laio. Todo o processo de reconhecimento é de sua criação. Pouco a pouco, e naturalmente, afasta o véu que encobria o passado de Édipo, utilizando a ele próprio — Édipo — como instrumento.

O mito tebano que se refere a Édipo e suas desgraças era, segundo Aristóteles, por natureza trágico e próprio para a tragédia.

Sófocles, Sêneca e Dryden estilizaram esta fábula introduzindo certas modificações, mas conservaram os elementos básicos da tragédia, a saber: a peripécia, o reconhecimento, o acontecimento patético ou catástrofe.

Segundo Aristóteles, "a peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, ... em conformidade com o verossímil e necessário".¹⁵ Assim, quando no *Édipo*

¹⁵ Aristóteles, p. 282.



Rei de Sófocles, no *Édipo* de Sêneca e no *Édipo* de Dryden, o mensageiro, crendo que será alvissareiro libertá-lo do desassossego com relação a sua mãe, causa efeito contrário.

Ainda segundo Aristóteles,

O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio. O mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*.¹⁶ ... o patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como o das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos.¹⁷

Tais são os elementos que na teoria aristotélica proporcionam dinamismo à ação. A peripécia é, portanto, o elemento capaz de provocar uma mutação na estrutura do mito e é reponsável pela criação do dinamismo na obra. A peripécia dá origem ao reconhecimento, o qual gera a catástrofe final, o patético. No *Édipo Rei* de Sófocles, no *Édipo* de Sêneca e no de Dryden, a busca da verdade determina uma relação de causa e efeito numa sequência de motivos dinâmicos que vão agitar a imobilidade da situação inicial da peça até o reconhecimento da origem de Édipo. Aristóteles dá "o nome de *nó* à parte da tragédia que vai desde o início até ao ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte ditosa ou desditosa...."¹⁸

Segundo Tomachevski,

Para colocar em ação a fábula, introduzimos motivos dinâmicos que destroem o equilíbrio da situação inicial. O conjunto de motivos que viola a imobilidade da situação inicial e provoca a ação, chama-se *nó*. Habitualmente vai desde o princípio desta (da) mudança até ao final da peça.

¹⁶ Aristóteles, p. 282.

¹⁷ Aristóteles, p. 283.

¹⁸ Aristóteles, p. 298.

te o nó determina todo o desenrolar da fábula e a intriga reduz-se às variações dos motivos principais introduzidos pelo nó. Estas variações chamam-se peripécias (a passagem de uma situação a outra).¹⁹

Nessa seqüência de motivos dinâmicos tem-se, com a chegada do mensageiro, a revelação de que Mérope não é a mãe verdadeira de Édipo e o convite para retornar a Corinto: ele precisa assumir o trono de seu pai, Pólibo. Esse mensageiro, com o objetivo de tranquilizá-lo quanto à profecia, revela-lhe que Mérope não é sua verdadeira mãe. Neste momento, vê-se nas peças uma mudança de sentido da ação, que passa a tomar um rumo diferente, deixando de ser a busca da identificação do assassino de Laio e passando a ser a busca da origem de Édipo.

A verdade até aí só é revelada em parte, ou seja, Édipo apenas toma conhecimento de que Mérope e Pólibo não são seus pais. Pode-se apenas entrever que um mistério envolve o passado de Édipo, porém nada se pode pressentir sobre o que aconteceria. Neste aspecto, Dryden mostra um certo exagero, forçando a ironia dramática desde o início de sua peça. Ironia dramática é o artifício usado pelo autor no qual ele divide com o espectador ou leitor um conhecimento do qual o personagem é ignorante. O personagem age de modo inapropriado às circunstâncias reais e espera exatamente o oposto do que o destino reservou para ele. Ele pode também dizer algo que antecipe o que realmente vai acontecer, mas nada sabe a esse respeito.²⁰ Assim, Dryden enfatiza os indícios preliminares de que Laio e Jocasta são pais verdadeiros de Édipo.

Quanto ao desenlace, diz Aristóteles que "em toda a tragédia há o nó e o desenlace.... e chamo desenlace a parte que vai desde o princípio desta (da) mudança até ao final da peça."²¹

¹⁹ Tomachevski, p. 178.

²⁰ Abrams, p. 82.

²¹ Aristóteles, p. 298.

No *Édipo*, então, constitui desenlace a parte que vai desde a descoberta de sua origem até o final.

Para exemplificar, tomemos a seguinte passagem, para verificarmos como ela é tratada pelos três autores. Em Sófocles, temos:

Jocasta. É de Corinto: diz que o rei Políbio,
teu pai, está morto... Morto!

.....
Emissário. Se é necessário repetir: o rei Políbio
está morto e já debaixo da terra.

(p. 58)

Sêneca, por sua vez, não a registra. Em Dryden, ela é assim expressa:

Jocasta. Paz, paz, Égon, deixa Jocasta contar-lhe!
Pólibo, rei de Corinto, não existe mais.

(IV, 227,230)

.....
Égon. Já que em poucas palavras, meu real senhor, pedes
Para saber a verdade, Rei Pólibo está morto.²²

(IV, 234-235)

Vejamos agora como cinco outras passagens são tratadas.

Primeira

Sófocles (p. 57):

Emissário. O nosso povo quer fazer de Édipo
o rei de todo o Istmo,
ao que consta por lá.

²² Os algarismos romanos seguidos de arábicos, colocados entre parênteses após as alusões e as citações do *Édipo* de Dryden, indicam, respectivamente, o ato e os versos, de acordo com o texto de nossa tradução anexa.

Sêneca (pp. 45-6):

Velho. O povo de Corinto te chama para o trono
de teu pai.

Pólibo goza do repouso eterno.

Dryden:

Égon. Esse diamante, abençoado com mil beijos,
Com mil suspiros e desejos pela tua segurança,
Ela me encarregou de dar-te, com a homenagem de todos
Os nossos lordes de Corinto.

(IV, 287-290)

Segunda

Sófocles (p. 60):

Emissário. Que tem ela, para a temeres tanto?

Édipo. Um desígnio terrível
que o oráculo traçou para mim...

Sêneca (pp. 46-7):

Velho. Temes a tua mãe que aguarda com impaciência
o teu retorno?

.....
Édipo. Admoestado pelo Oráculo de Delfos, temo esposar
minha mãe.

Dryden:

Égon. E por que, ó sagrado senhor, se os súditos podem
Perscrutar o peito de seu monarca,
Por que deveria a casta e imaculada Mérope
Gerar tais pensamentos, que eu me envergonho de
citar?

Édipo. Porque o deus de Delfos me preveniu
Com oráculos retumbantes.

(IV, 307-312)

Terceira

Sófocles (p. 62):

Emissário. Não te liga a Políbio nenhum laço de sangue.

Sêneca (p. 47):

Velho. Deixa de lado teus infundados temores e abandona este medo horrível. Mérope não era tua verdadeira mãe.

Dryden:

Égon. Meu senhor, a Rainha Mérope não é tua mãe.

.....
Nem Pólibo era teu pai.

(IV, 334-336)

Quarta

Sófocles (p. 63):

Emissário. De minhas mãos ele te recebeu,
como um presente meu.

Sêneca (p. 49):

Velho. Estas mãos te entregaram, quando pequeno,
à tua mãe.

Dryden:

Égon. Ele, dos meus braços
Recebeu a ti, como o mais belo presente da natureza.

(IV, 347-348)

Quinta

Sófocles (p. 65):

Emissário. Não: tu me foste entregue
por um outro pastor.

Sêneca (p. 49):

Édipo. Tu me entregaste à minha mãe, mas quem me
entregou a ti?

Velho. Um pastor sob o pico gelado do Citerão.

Dryden:

Égon. A mim ele legou tua vida inocente;

E eu, aos desejáveis cuidados de Pólibo.

(IV, 387-388)

Esta revelação do mensageiro de Corinto é responsável pela peripécia. Neste momento é que Édipo deixa de buscar o assassino de Laio, voltando-se para seu próprio passado, investigando sua origem, na busca de conhecer toda a verdade sobre si mesmo.

Sófocles (pp. 65-6):

Édipo. Quem era ele? Sabes quem era ele?

Emissário. Se não me engano, era gente de Laios...

Corifeu. Ele parece falar da pessoa

que estavas tão aflito para ver,

mas a rainha é quem melhor deve saber...

Sêneca (p. 50):

Édipo. Quem foi que te deu o meu corpo como presente;
vamos, dize o seu nome.

Velho. Talvez o reconheça, pois muitas vezes um
leve sinal reaviva a memória esquecida.

Dryden:

Édipo. A quem pertence o chefe dos pastores?

Égon. Seu nome eu não sabia ou esqueci.

Que ele era da família de Laio

Eu me lembro muito bem.

(IV, 389-392)

Tirêsiás. Seu nome é Forbas:

Jocasta conhece-o bem...

(IV, 409-410)

Diante da suspeita, Édipo reúne pastores e guardas de rebanhos e, por intermédio do pastor da casa de Laio na peça de Sófocles, e de Forbas nas peças de Sêneca e de Dryden, descobre seu passado e com ele a situação incestuosa que mantinha com a própria mãe. Fica-lhe também evidente a culpa na morte de Laio.

Sófocles (p. 73-4):

Édipo. E onde arranjaste o menino:
em tua casa ou em outra?

.....

Pastor. Era criança da casa de Laios...

.....

Então fica sabendo que o menino
diziam ser filho do próprio rei:
tua esposa, lá dentro do palácio,
talvez possa explicar melhor que eu...

Sêneca (pp. 54-5):

Édipo. Dize a verdade. Quem era essa criança?
Quem era seu pai? Qual a mãe que o pôs no mundo?

Forbas. Ela foi gerada por tua esposa.

Dryden:

Édipo. Quem te deu a criança?

Forbas. Alguém da família do Rei Laio.

(IV, 565-566)

.....

A rainha Jocasta me disse
Que era seu filho com Laio.

(IV, 575-576)



Daqui em diante, temos o desenlace.

Édipo Rei, segundo Aristóteles, preenche a função da tragédia, despertando terror e piedade no mais alto grau. Para Aristóteles, a finalidade do esforço humano é atingir a felicidade. Essa felicidade não é o resultado da sorte, mas principalmente de uma visão firme, intelectual, dirigida para o objetivo a ser conseguido. Através dessa visão, o homem que é sábio equilibra seus impulsos e dirige sua vontade e suas emoções para o fim determinado pela razão. Daí, as pessoas mais sensíveis têm sucesso e a desgraça recai sobre aqueles sem conhecimento e sem prudência.

Desse modo, o herói trágico seria o homem que fracassou em conseguir a felicidade e cujo destino se completa de tal maneira que desperta terror e piedade no mais alto grau. Na *Poética* ele é descrito como quase completamente bom e justo, mas com uma falha de caráter que o leva à queda e, além disso, pertencente à família ilustre e próspera, de elevada posição social. Analisando o caráter de Édipo, descobre-se que ele não é um homem perfeito ou ideal, embora tenha bons propósitos e seja generoso. Ele é exatamente o que Aristóteles diz ser o herói trágico. Desde o começo sabemos que ele não vai conseguir a felicidade perfeita.

Seguindo os passos de Édipo, temos:

Na festa de Corinto, quando soube não ser filho de Pólibo e Mérope, pelo convidado que bebera demais, Édipo corre a Delfos para saber a verdade, pois ele é de natureza ativa demais para permanecer na ignorância. A resposta do oráculo não corresponde à pergunta e Édipo, esquecendo-se imediatamente do primeiro problema, foge para Tebas, completamente obcecado por essa resposta. Agindo sem pensar, Édipo vai em direção à própria ruína. Encontrando Laio pelo caminho, mata-o para passar, praticando um ato irracional e realizando a primeira parte de seu destino. Mas sua firmeza e energia lhe dão condições de salvar Tebas da crise em

que esta se encontra. Se sua rapidez de pensamento e imaginação o levam algumas vezes a agir erroneamente, aqui o ajudam a desvendar o enigma da Esfinge. Casa-se então com a rainha, governa a cidade, e conduz o povo generosamente trazendo paz e prosperidade ao lugar.

Em tudo isso, Édipo não demonstrou ser sábio, pois se fosse, descobriria que ele próprio tinha matado o rei no caminho de Delfos, descobriria a verdade de seu nascimento profético e teria conduzido sua vida corretamente depois. Mas ele não tinha o hábito de pensar mais do que o necessário para satisfazer sua natureza impetuosa, e por isso, segundo Aristóteles, não poderia ser considerado um homem feliz. Sua falta de virtudes intelectuais levou-o irremediavelmente à desgraça.

Da ascensão ao trono de Tebas até o começo da peça existe um período de prosperidade e felicidade. Ao começar a peça, Tebas está em desgraça e todos pedem ajuda a Édipo, que promete tudo fazer para eliminar o mal. Quando Creonte traz a mensagem do oráculo dizendo que o assassino de Laio deve ser punido, Édipo amaldiçoa esse assassino, o que nos causa terror e piedade, pois ele está amaldiçoando a si mesmo sem saber. Quando Tirésias é forçado por Édipo a revelar o nome do assassino, e ele acusa o próprio Édipo, este se enfurece, esquece todos os acontecimentos passados e acusa Creonte e Tirésias de conspiração. Mais tarde, conversando com Jocasta, ele desconfia de si mesmo, mas como pensa uma coisa só de cada vez, esquece novamente todo o resto, inclusive que Jocasta mencionara o filho de Laio e a profecia de seu nascimento.

Em seguida chega a mensagem de Corinto. Após a alegria pela morte do pai, Édipo se esquece novamente do oráculo, da morte de Laio, etc., e recusa voltar a Corinto. Finalmente a verdade é imposta a ele e, num ato final de força e violência, ele fura os olhos que não enxergaram a verdade e faz sua maldição cair sobre si mesmo, exilando-se. Assim ele encontra o caminho para a

verdadeira virtude ou felicidade.

Talvez a queda do herói trágico não satisfaça o senso de justiça do leitor. Mas o autor, pela própria necessidade da arte, deve tornar essa queda mais terrível e lamentável possível; e isso acontece em *Édipo Rei*. Todo fatalismo do drama aumenta diretamente o efeito trágico. Para Aristóteles, crimes cometidos na ignorância despertam a piedade. O oráculo tem uma função tripla: participa da ironia dramática que desperta o terror trágico, serve como estímulo para a direção das ações do herói de acordo com sua natureza e finalmente indica o curso da estória. O oráculo é o meio necessário para se alcançar o fim. Seu efeito expressa o pensamento e o sentimento do autor.

A concepção central de *Édipo Rei* não é mais fatalista que a filosofia de Aristóteles. Para a compreensão das leis da vida e da arte, deve-se reconhecer a relação entre as duas concepções de ideal: ideal para a vida — homem magnânimo da *Ética* — e o ideal para a morte — o herói trágico da *Poética*.

Segundo Aristóteles, o homem que atinge a felicidade perfeita, completa, é o homem sábio que vê os fatos em todos os seus aspectos, fatos com os quais está lidando, podendo equilibrar e dirigir seus impulsos de acordo com a razão. Em *Édipo Rei*, Sófocles apresenta um homem que vê apenas um lado da questão, e levado por suas emoções descontroladas, apesar de bom, age de acordo com uma visão imperfeita dos fatos, encontrando, deste modo, um destino essencialmente terrível e lamentável, de acordo com as leis impostas pelos deuses.

O fato de que Édipo é castigado por orgulho e insolência pode ser interpretado de vários modos. Seu castigo deve-se não apenas ao assassinato de Laio, mas à sua natureza orgulhosa e agressiva. Esse seu modo de agir evidencia-se nas cenas com Tiréias e Creonte, quando Édipo mostra um orgulho cego, acusando Tiréias de instigar uma conspiração e desejando mandar matar Creon-



te apenas por suposição infundada. Além disso, notamos que o coro teme que Édipo seja um tirano, pois este apresenta sinais e características de tirano. Mas há uma dúvida: não sabemos se Sófocles teve a intenção de fazer com que Édipo fosse castigado por insolência e agressividade. Tirésias não menciona a desgraça de Édipo como se ela fosse um castigo e no final o coro não menciona suas suspeitas anteriores quando ele cai em desgraça. Mesmo Édipo, no horror da sua humilhação, não pensa que seu castigo veio por ter sido orgulhoso: ele pode ter sido orgulhoso, mas isto não foi a causa de sua queda.

De acordo com Bowra, a melhor teoria quanto à causa da queda de Édipo é a de Aristóteles.²³ Aristóteles afirma que Édipo caiu devido a um erro. E qual seria esse erro? Se fosse um erro intelectual ou um erro de julgamento, então ele seria absolvido no final, pois Aristóteles diz que esses erros não se originam do vício ou da depravação, mas da ignorância dos fatos ou das circunstâncias, não são voluntários e, portanto, devem ser perdoados. Quando Édipo mata Laio, ele comete um erro dessa espécie. Age na ignorância de que Laio é seu pai e aqui começa a sua queda: o assassinato leva à praga, à maldição, à descoberta da verdade e à própria cegueira final de Édipo. Por causa desse erro, Édipo passa da boa à má sorte. Mas pode ser que Aristóteles esteja se referindo a outro tipo de erro: uma certa falha de caráter que leva o homem a ver as coisas erroneamente. Se for isso, Aristóteles chega bem perto da verdade, pois o caráter de Édipo é relacionado com a forma de sua queda. Mesmo essa interpretação não se relaciona com todos os fatos da peça. Ele não menciona a participação dos deuses na ascensão e na queda de Édipo, sendo que o erro de matar o pai, que o teria levado à queda, fora profetizado pelos

²³ Bowra *apud* Levin, p. 184.



deuses. O destino trágico de Édipo não começa com este erro, previsto antes de seu nascimento. Aristóteles não diz nada a esse respeito na *Poética*, mas a participação dos deuses é um aspecto essencial de *Édipo Rei*. Édipo é vítima deles, que lhe deram uma vida de horror. Ele se torna o próprio instrumento para que isso se realize, pois foge de Corinto por causa da profecia e a cumpre na ignorância.

Bowra ainda afirma que Sófocles pretendeu mostrar claramente a participação dos deuses até no ceticismo fútil de Édipo e Jocasta. É a descrença de Jocasta que leva Édipo a descobrir que ele pode ter sido o assassino de Laio e, pela descrença no oráculo, Édipo crê na paternidade de Pólibo, que morrera naturalmente. A peça mostra o poder dos deuses em todos os desenvolvimentos das ações e não deixa dúvidas quanto à intenção teológica do autor.

Édipo Rei mostra como os deuses perpetram uma humilhação imerecida a um homem bom e próspero; não é um castigo pela insolência nem é devida a qualquer falha de julgamento ou de caráter. Os deuses exibem seu poder porque querem. Mas disso, o homem pode tirar uma grande lição: que os homens devem ser modestos na prosperidade e lembrar-se de que a qualquer momento os deuses podem destruí-la.²⁴ É um aviso não tanto ao orgulho, mas quanto à confiança e excesso de segurança. Para demonstrar isso, usaram Édipo como exemplo. Desde o começo ele foi escolhido para mostrar, através de suas desgraças, a necessidade da modéstia no sucesso. Daí, surge a questão da justiça dos deuses, que tratam Édipo como um meio de ensinar os outros homens; e não é assim que esperamos que os deuses ajam. Por outro lado, quando os deuses humilham Édipo, eles criam uma situação complexa: se Édipo é forçado a quebrar as leis divinas matando o pai e casando-se com a mãe, os deuses

²⁴ Bowra apud Levin, p. 185.

deveriam dar a ele um meio de reconciliação através do qual pudessem fazer as pazes com eles e restabelecer a ordem divina. Essa reconciliação se dá no fato de Édipo cegar-se.

Na primeira aparição de Édipo frente ao palácio, ele culpa Apolo pelo que está acontecendo. Sabemos que Édipo é culpado da destruição, mas o poder que está atrás da ação é o poder de Apolo, que determinara que Édipo agisse daquela maneira. Édipo cega-se por causa da maldição, faz isso deliberadamente e também por decisão divina. Ele não resiste à maldição e até colabora para sua consumação. Os deuses escolheram Édipo para ter esse destino. A lição que ele tem que aprender é o conhecimento de sua natureza. Além de ser um grande rei, tem caráter e inteligência: somente nessas condições a lição vale a pena. As mesmas características que o levaram ao sucesso fazem a sua queda mais trágica e são instrumentos dela. Por ser um homem superior, furioso quando atacado, capaz de ação rápida, autoconfiante, a descoberta da verdade torna-se trágica. Suas ações e seu caráter se adaptam naturalmente ao plano dos deuses para humilhá-lo.

Por ser um rei poderoso ele se expõe a perigos vindos dos deuses e de si próprio. Não admite nenhum mortal superior e nenhuma lei acima dele mesmo, mostrando presunção e orgulho. Torna-se tirânico para com Tirésias e Creonte, ameaçando-os, mas suas ameaças não se concretizam. Tirésias parte livremente e Creonte é salvo pela intervenção de Jocasta e mais tarde prova sua inocência. Mas aqui Édipo demonstra como estão próximas a realeza e a tirania, a autoridade e o orgulho. Ele se assemelha ao herói trágico de Aristóteles, que não pode ser muito virtuoso ou justo. Por isso, seu sofrimento nos desperta compaixão, mas não nos deixa revoltados ou indignados contra os deuses. Sua fúria não o deixa compreender a mensagem de Tirésias e a revelação da verdade fica adiada, para aparecer mais tarde com mais efeito. A posição elevada de Édipo foi dada a ele pelos deuses e também pode, portanto, ser ti-

rada por eles.²⁵

Os poderes reais e a inteligência de Édipo são perigosos para ele. Ele decifrara o enigma da Esfinge sem a ajuda dos deuses, tendo sucesso onde os outros fracassaram. A qualidade predominante de Édipo é seu temperamento forte. Por um lado, isso o ajudou a salvar Tebas e a acabar com a praga, procurando encontrar o assassino de Laio. Por outro lado, esse mesmo temperamento levou-o à tirania sem justificativa: Tirésias e Creonte não conspiraram contra ele. Édipo os acusa injustamente por estar zangado e não quer deixar de lado suas suspeitas. Todo seu comportamento é dominado por esse gênio forte, tanto para o bem como para o mal, levando-o a suas boas ações e a seus erros. No passado isso o ajudava, mas agora volta-se contra ele e deteriora seu caráter, causando-lhe problemas. Os aspectos intelectuais são mais importantes que os morais. Na peça, o que conta é a tendência de Édipo à fúria, impedindo que ele veja a verdade, mesmo quando esta é dita a ele, levando-o a um estado de ilusão até que a verdade seja forçada sobre ele.

Sófocles, contrariamente aos padrões modernos, não considera cruel o tratamento dos deuses para com Édipo. Mais provavelmente ele acha que os homens não podem julgar os deuses e que estes devem ser honrados e suas palavras acreditadas. Nem se poderia considerar as palavras dos deuses difíceis de compreender. Os deuses, que tudo sabem, estão sempre certos. O homem não deve se queixar deles e sim humilhar-se ante eles e admitir não ser e não saber nada. Esta é a lição dada por *Édipo Rei*, segundo Bowra.²⁶

Os deuses humilham Édipo para dar uma lição aos homens a fim de que estes não confiem em sua própria felicidade ou sabedoria. Do horror de seu destino, os homens devem aprender a viver

²⁵ Bowra apud Levin, p. 187.

²⁶ Bowra apud Levin, p. 188.



melhor. Édipo, matando o pai e casando-se com a mãe, viola as leis dos deuses, quebra as leis divinas. Essas leis devem ser restabelecidas e a ordem restaurada. Antes disso, o mal acontecido deve ser visto com toda sua força. As condições de fúria, ceticismo e certeza são afetadas depois da morte de Pólibo. Descobrimos a verdade e castigando-se, Édipo faz as pazes com os deuses. Ele faz o que é certo, aceita sua posição, conhece a verdade. E através da resignação e do sofrimento, a harmonia é restaurada. Pelos padrões divinos, no final da peça, Édipo torna-se um homem bem melhor do que era no começo. Sua humilhação serve de uma lição para ele e para os outros.

1. Os antecedentes

Na sua Préface, Aristóteles menciona Édipo três vezes. Considera-a a tragédia mais perfeita, mais bem elaborada. Achava as cenas de reconhecimento admiráveis, as cenas de participação de interesse e bem encadeadas e mais perfeitas quanto à construção e conclusão.

Depois da leitura da peça, muitas pessoas têm a idéia de que o Destino, para os gregos, era algo inevitável, pré-determinado. Mas, na verdade, o destino não é algo que se pode evitar, mas sim, algo que se pode escolher. Não há, portanto, nada de inevitável no destino.

IV. O ÉDIPPO DE DRYDEN

Após termos feito algumas considerações sobre a vida e a obra de Dryden, a origem e a evolução da tragédia e Édipo como mito, tragédia e herói, cumpre-nos abordar o *Édipo* de Dryden propriamente dito. Na tentativa de analisarmos esta tragédia à luz da tragédia clássica, teremos necessariamente de aludir às principais versões antigas (a de Sófocles e a de Sêneca), anteriores a Dryden. Em maior ou menor grau, o dramaturgo inglês tomou por base cada uma dessas obras para a realização do seu trabalho, dando-lhe toques pessoais, como procuraremos demonstrar ao longo deste capítulo.

1. Os antecedentes

Em sua *Poética*, Aristóteles mencionou *Édipo Rei* onze vezes. Considerava-a a tragédia mais perfeita, mais bem elaborada. Achava as cenas de reconhecimento admiráveis, as cenas de peripécia espantosas e seu enredo o mais perfeito quanto à construção e à conclusão.

Depois da leitura da peça, muitas pessoas têm a idéia de que o Destino, para os gregos, era algo irrevogável, pré-determinado, um esquema de vida já ordenado pelos deuses. Em um mundo assim concebido, não há o livre-arbítrio, não há escolha nem al-

ternativas. A vida trágica de Édipo parece ter sido determinada, sem possibilidade de alteração do seu destino, através dos oráculos dos deuses. O livre-arbítrio, se existe, é uma ilusão. Além disso, quanto mais o homem determinar ou seguir um caminho diferente daquele fixado pelo destino, mais é certo que ele irá encontrar o que fora predito pelos deuses.

Mas sabemos que tudo isso não passa de uma interpretação errônea da peça e de um desconhecimento do caráter grego. É verdade que Édipo segue um caminho pré-determinado, mas isso ocorre porque há em sua natureza uma predisposição para tal:

1. Fugiu de seus pais adotivos sem fazer um inquérito completo sobre seu nascimento.
2. Sentiu-se intelectualmente desafiado, o suficiente para demonstrar sua inteligência, decifrando o enigma da Esfinge.
3. Aceitou casar-se com uma mulher que tinha idade suficiente para ser sua mãe.
4. Permitiu que a paixão e seu temperamento impetuoso além dos limites da razão, governassem seus melhores instintos.
5. Acusou um grande profeta de traidor.
6. Acusou seu cunhado de traição.
7. Perseguiu feroz e teimosamente a verdade, às suas custas e também às custas de seus entes queridos.
8. Manifestou impiedade para com os deuses.

Tais atitudes demonstram falta de bom senso e sabedoria. Quanto ao destino, é apenas um termo para expressar o modo de vida dos homens e não um estado de ser onde tudo está predeterminado desde o início.

De fato, não pode haver sofrimento humano se não hou-

ver livre-arbítrio. Na verdade, os personagens de Sófocles fazem mais uso do livre-arbítrio do que qualquer outro personagem do drama grego.

Segundo Bowra²⁷, a idéia central da tragédia de Sófocles é que, através do sofrimento, o homem aprende a ser humilde perante os deuses.

Segundo Aristóteles²⁸, a tragédia trata do destino de um homem de elevada posição, essencialmente bom, que sofra uma queda, não através da depravação ou do vício, mas através de algum aspecto da fraqueza humana. O herói trágico então deve ser:

1. De alta posição social, para que sua queda seja grandiosa;
2. um homem essencialmente bom, para ganhar a simpatia do espectador ou do leitor;
3. suficientemente castigado, de modo que desperte o terror e a piedade na platéia, sendo a piedade suscitada pelo tratamento injusto para com o herói.

Édipo é mais heróico do que qualquer outro homem. Na procura de sua identidade, ele descobre qualidades dentro de si mesmo, desconhecidas até então, como a capacidade profunda para a honestidade intelectual, sobrepondo-se a seu antigo orgulho. Além disso, demonstra uma capacidade de resignação que o eleva sobremaneira.

As principais idéias contidas na peça são as seguintes:

1. O sofrimento apenas traz ao homem conhecimento e esclarecimento.
2. O homem é individualmente o único responsável por seu comportamento.

²⁷ Bowra apud Levin, p. 184.

²⁸ Aristóteles, p. 285.

3. Colocar a razão humana acima da estrita obediência aos deuses é um ato de orgulho (hybris) que levará à represália (ate) dos deuses.
4. O destino para o homem contém uma miríade complexa de ironias.
5. As consequências trágicas e fatídicas para o homem, por causa de seu orgulho excessivo, são certas.

A história de Édipo, segundo Kitto²⁹, é de caráter bem grego; alguma coisa desagradável é profetizada, as pessoas envolvidas tentam se livrar da profecia, julgam-se salvas, mas esta profecia acaba se cumprindo de modo natural, embora surpreendente. Na peça de Sófocles, vemos no início que Édipo é um grande rei que salvou a cidade da praga no passado e que agora é sua única esperança de salvação. No final da peça, ele é exilado como se fosse a causa de toda a desgraça em que caíra a cidade. Poderemos pensar que isto seja um determinismo, sendo o homem um brinquedo nas mãos do destino, ou como diz Bowra, que os deuses maquinaram este terrível destino para Édipo, a fim de mostrar o seu poder aos homens e lhes dar uma lição de vida.

Os personagens de *Édipo Rei*, de Sófocles, são personagens bem vivos, cheios de força, completos, bem delineados, mostram um caráter forte; desse modo, os acontecimentos ocorrem de modo natural, sem que o autor force o desenrolar dos fatos, que terminam com a desgraça de Édipo. Pode-se ver como esses acontecimentos se desenrolam normal e naturalmente, por exemplo, no encontro de Édipo e Laio na encruzilhada, resultando em luta por terem eles temperamentos semelhantes, ou o fato de Édipo desposar Jocasta, não por ambição cega, mas por ter aceito a oferta de ca-

²⁹ Kitto, p. 253.



samento como prêmio pela solução do enigma, certo de que sua mãe se encontrava em Corinto. Assim, Sófocles nos leva a concluir que não é absolutamente um deus maligno que conduz os acontecimentos e que as pessoas têm um destino do qual não podem fugir. Ele não nos diz que o destino de Édipo é uma mostra do poder divino, mas sim que os fatos que vemos são típicos da vida do homem.

Vemos também, na peça de Sófocles, que a complexidade da vida não é devida ao acaso. Primeiramente, a peça tem o seu oráculo, ou a sua profecia que deve ser cumprida. Os deuses apenas profetizam os acontecimentos, não obrigam nem levam as pessoas a agir. Assim, temos: os deuses profetizam, e as pessoas são livres para agir. Podemos dizer, então, que a negação do acaso está implícita nas profecias.

Quanto ao coro, notamos que ele é muito menos proeminente em Sófocles do que na obra de Êsquilo, por exemplo. A ação é mais rápida e melhor articulada, o diálogo é mais preciso e sustenta de modo mais claro o significado da peça. Em Sêneca, o coro é semelhante ao de Sófocles. Quanto a Dryden, não vemos a influência do coro no desenrolar dos fatos, isto é, o efeito que ele apresenta na peça.

Embora muitos analisem a influência do destino na ação da peça, críticos mais recentes enfatizam a liberdade com a qual Édipo age durante o desenrolar da ação. Mesmo antes da peça começar, a predição do oráculo de que estava condenado a matar o pai e casar com a mãe já tinha se realizado, embora Édipo não soubesse. Embora predestinado, ele também se mostra livre durante o curso da ação — livre para tomar decisão após decisão, livre para realizar a ação até seu final. Como já dissemos, em Édipo, Sófocles dá a sua definição de herói trágico: um homem para o qual a liberação de si mesmo é uma necessidade.

A ação da peça, o propósito de descobrir o assassino do rei Laio e de livrar a cidade da maldição, leva inevitavelmen-



te ao sofrimento de Édipo: a perda da esposa, do trono e da visão. E o coro no final, tanto na peça de Dryden, como na de Sófocles, aprofunda o tema do desespero, cuja essência é: "Nenhum homem pode considerar-se feliz até que chegue o dia de sua morte."

A ação é apresentada de tal modo que a impressão final é de desalento, abandono, ou seja, de que o ser humano está indefeso nas mãos de deuses malignos como instrumento do destino. Com grandiosa coragem, Édipo livremente descobriu a sua identidade, orientou seu próprio castigo e, no seu sofrimento, conseguiu uma nova humanidade. A impressão final que Édipo nos dá é de uma total integridade, de uma vontade poderosa e de uma aceitação magnânima da existência horivelmente transformada.

A tragédia deve pois manter o equilíbrio entre os otimismo mais elevados das crenças e da filosofia, que tentam explicar os enigmas e aflições da existência, e o pessimismo que rejeita toda a experiência humana como fútil, inútil e sem valor.

2. O Enredo

Imitando o teatro de Shakespeare, Dryden apresenta os três amigos de Creonte conversando, no início da peça, descrevendo as condições horríveis em que se encontra a cidade de Tebas, as condições do tempo, os mortos pelas ruas, enfim, um quadro terrível do que é Tebas assolada pela praga. Creonte chega, e eles falam sobre Édipo, que é apresentado como se fosse um estranho que ocupa indevidamente o trono de Tebas, o qual por direito deveria ser de Creonte, irmão de Jocasta. Isso não ocorre em Sófocles ou em Sêneca. Aqui, há nas críticas a Jocasta, feitas pelos lordes, referência a uma semelhança física entre Édipo e o antigo rei Laio. Há também referências feitas por seu irmão Creonte aos apetites de Jocasta, que tomou Édipo como marido. Creonte

insinua que Jocasta arranjava meios de ter um Laio mais jovem e vigoroso, fazendo alusões prévias à semelhança entre ambos, o que não ocorre em Sófocles ou Sêneca.

Creonte proclama, como causa da praga que assola Tebas, o fato de não ser Édipo um rei nativo de Tebas, e sim um estrangeiro. A culpa é logo lançada em Édipo, antes mesmo de se apurarem os fatos. Édipo, neste momento, está ausente na guerra, lutando contra Argos para fortalecer Tebas. Creonte tenta desmoralizá-lo. Ao mesmo tempo, reclama para esposa, sua prometida sobrinha Eurídice, filha de Jocasta e Laio, mas Eurídice ama Adrasto, príncipe de Argos. Não há nenhuma referência a isto em Sófocles ou Sêneca. O subenredo que trata do problema de Eurídice e Adrasto aparece apenas na peça de Dryden. Aqui, a atmosfera é preparada para o incesto maior de Édipo — Jocasta.

Em seguida saem os lordes e entra Eurídice, que conversa com Creonte. Este odeia Adrasto e exige que Eurídice cumpra a promessa feita pela mãe; Eurídice despeja todo o seu ódio sobre Creonte, que fica cada vez mais desesperado. Eurídice sai e a seguir chega Tirésias, guiado pela filha Manto; chegam também os lordes da parte de Creonte.

Encontramos aqui uma diferença fundamental da peça de Sófocles. Tirésias começa a falar em favor de Édipo, e uma multidão, incitada pelos amigos de Creonte, proclama o fim do reinado de Édipo e a subida de Creonte ao trono. Este, sempre proclamando ser Édipo um estrangeiro em Tebas, subleva o povo, afirmando que a praga de Tebas é causada por ele, Édipo, um estrangeiro. Creonte é aclamado futuro rei de Tebas, mas Tirésias defende Édipo até o final. Ele exige a atenção do povo e louva Édipo como seu único rei e senhor. Em Sêneca, Tirésias nada sabe até consultar as entranhas do animal morto em sacrifício.

Em seguida, chega Édipo. Aparece pela primeira vez em cena chegando triunfalmente depois de sua vitória contra Argos.

Traz o príncipe Adrasto prisioneiro, mas este se mostra seu amigo e admirador. Creonte cinicamente louva Édipo, seguido sinceramente por Adrasto, que enaltece a coragem e a força de Édipo. Neste ponto da peça, quase no final do primeiro ato, entram o povo e dois sacerdotes para falar com Édipo. E é neste ponto dos acontecimentos que têm início as peças de Sófocles e de Sêneca. Como nelas, Édipo é informado da praga e o povo exige que ele termine com ela como terminou com a Esfinge que o aterrorizava.

As ameaças que Édipo faz ao assassinato de Laio, depois de ouvir do oráculo as causas da praga, são as mesmas que Sófocles e Sêneca apresentam. Por outro lado, na peça de Dryden, Jocasta entra em cena e compara Édipo a Laio, enaltecendo as semelhanças entre os dois. Em seguida, fala de sua promessa de dar Eurídice em casamento a Creonte e Édipo se horroriza com a idéia do incesto, sem saber de sua própria situação. Encontramos aqui um caso típico de ironia dramática. Ele amaldiçoa o incesto e abomina a idéia de ver Creonte casado com Eurídice. Tanto no caso da semelhança com Laio dita por Jocasta quanto no caso do casamento incestuoso de Creonte e Eurídice, Dryden apresenta fatos que são prenúncios de outros mais graves, como a morte de Laio e o casamento de Édipo com sua mãe.

A descrição da destruição da cidade feita pelos amigos de Creonte no início do Ato I é semelhante àquela feita no Primeiro Párodo na peça de Sêneca. Além disso, há também indícios de incesto e parricídio no diálogo entre Édipo e Creonte na primeira cena da peça de Sêneca. Esses indícios aparecem claramente também na peça de Dryden, no Ato I.

Podemos observar que, na peça de Dryden, Tirésias aparece no primeiro ato, antes de Édipo. Contrariamente às outras peças, Tirésias aparece para defender Édipo perante o povo de Tebas, tentando livrá-lo das acusações feitas a ele por Creonte e seus lordes, conseguindo no final fazer o povo aceitar Édipo como



seu verdadeiro e bondoso rei.

A praga que assola a cidade de Tebas é apresentada em detalhes na peça de Dryden, coisa que não sucede na peça de Sófocles. Mas em Dryden essa descrição coincide com a descrição feita por Sêneca, inclusive no que se refere às ovelhas, aos animais domésticos, e finalmente ao próprio homem.

Assim como em Sêneca, nota-se a aparição de fantasmas na peça de Dryden. Esse fato, assim como as cenas de bruxaria, fenômenos anormais da natureza, violência, são muito comuns no teatro de Shakespeare. Também no primeiro ato, a técnica shakespeariana se faz presente na volta de Édipo da guerra. Como em *Macbeth*, Édipo está voltando vitorioso da guerra quando primeiramente se apresenta na peça. Há aqui um aumento da tensão dramática, pois Édipo aparece duas vezes vitorioso: primeiro, ao desvendar o enigma da Esfinge e libertar Tebas da desgraça; e agora, por defender gloriosamente Tebas na guerra contra Argos, saindo vencedor.

Os três lordes de Creonte reaparecem no início do segundo ato, conversando sobre o caos em que se encontra a cidade de Tebas. Entram Jocasta, Édipo, Eurídice e Adrasto e Édipo questiona a razão da desgraça. No céu, aparecem as figuras coroadas de um homem e de uma mulher, com os nomes de Édipo e Jocasta escritos acima delas. Todos se sobressaltam e as figuras desaparecem com um trovão. Essa cena mostra a influência do teatro de Shakespeare e mais particularmente a influência de Sêneca. Como já dissemos, foi Sêneca quem trouxe para o teatro do ocidente o uso de trovões, fantasmas, aparições. No teatro de Sófocles, e mais particularmente no *Édipo Rei*, não há isso.

Em seguida, Édipo, que implorara aos deuses para castigá-lo e livrar Tebas da ruína, conversa com Jocasta sobre sua inocência e sobre o assassino de Laio.



Creonte anuncia a chegada de Tirésias e este, depois de invocar as divindades, diz que o assassino é o primeiro do sangue de Laio. Como em Sêneca, a peça de Dryden mostra que Tirésias nada sabe antes de consultar as entranhas do animal a ser sacrificado aos deuses. Essa parte da peça de Dryden (Ato III) pode ser comparada àquela de Sêneca (Primeiro Episódio - Cena II): em Dryden, como acontece em Sêneca, Tirésias invoca o fantasma de Laio das profundezas dos infernos, no bosque sagrado, numa descrição crua dos eventos, dos horrores, da violência e da bruxaria, que não aparece na peça de Sófocles.

Em Sófocles, Édipo exige que Tirésias diga o nome do assassino de Laio, nome que o profeta já sabia antes de aparecer em cena. Em Dryden, como em Sêneca, Tirésias só toma conhecimento disso depois de invocar as divindades e fazer os rituais de bruxaria. Em Dryden, Édipo então exige que Tirésias diga o nome do assassino, mas este não sabe exatamente quem é, pois apenas havia descoberto que era o primeiro filho de Laio. Então, Creonte acusa Eurídice, pois esta é a primeira do sangue de Laio, iniciando-se uma discussão entre Creonte, Eurídice e Adrasto. Em seguida, Adrasto fere Creonte, e Édipo ordena que sejam separados. Como lhe convém, Creonte afirma que Tirésias não mente e acusa também Adrasto, dizendo que ele, Adrasto, matara Laio por não ter conseguido permissão para seu casamento com Eurídice. O povo se levanta contra Adrasto e Eurídice. Édipo se enfurece contra o povo. Tirésias tenta acalmar a todos e Édipo pede sua ajuda. Tirésias então se propõe a ir ao bosque sagrado consultar as fúrias e o fantasma de Laio para saber a verdade e promete proteger Adrasto e Eurídice. Também aconselha Édipo a ir dormir e todos se retiram. Creonte e seus companheiros permanecem no palco e ele amaldiçoa Édipo. Planejam raptar Eurídice e matá-la juntamente com Adrasto. Hémon anuncia que Édipo foi dormir.

Em seguida, temos uma cena que parece uma imitação do



estilo de teatro de Shakespeare. Édipo entra sozinho no palco em trajes de dormir, segurando uma vela e um punhal nas mãos, caminhando como sonâmbulo. Pronuncia palavras de predição e acorda assustado, encontra Jocasta e ambos se abraçam, temerosos da desgraça que vislumbraram durante o sono. Ouve-se a voz de um fantasma chamando por Édipo. Édipo então dispõe-se a enfrentá-lo e a todos os perigos para defender Tebas.

Não encontramos essa cena na peça de Sófocles ou na de Sêneca. Toda essa apresentação de fantasmas, sonambulismo, punhais e trovões são nítidas imitações da técnica shakespeariana. Assim, neste aspecto, há maior coincidência entre a peça de Dryden e a de Sêneca do que entre a peça de Dryden e a de Sófocles.

Se compararmos apenas Sófocles e Dryden, quanto ao conhecimento de Tirésias, vemos que o profeta de Sófocles, na sua primeira aparição na peça, denuncia Édipo como o assassino de Laio, desperta seu ressentimento e faz a profecia de sua miserável catástrofe. Na peça de Dryden, no entanto, a maldição de Tirésias surge primeiramente apenas contra o assassino desconhecido e só depois que os poderes do inferno e o fantasma de Laio são invocados é que o olho do profeta pode penetrar no horrível véu e fixar a culpa em Édipo. Isso só vai acontecer no Ato III; portanto, a grande discussão entre Édipo e Tirésias é, então, adiada para esse ato, e o interesse é aumentado naturalmente e de modo mais gradual do que na peça de Sófocles.

O terceiro ato começa com a conversa de Creonte e Diocles. Há nas palavras de Creonte um ódio imenso por ele não ser jovem e bonito como Adrasto. Eurídice chega e ofende Creonte. Falam sobre a morte, sobre a culpa de Adrasto quanto à morte de Laio, pois ele se acusara para livrar Eurídice da acusação. Em seguida chega Adrasto, que fala sobre o amor e a honra, tema considerado o mais importante no teatro do século XVII. O tema do



amor e da honra era amplamente usado pelos dramaturgos da época, que consideravam essencial para o enredo.

Há novas alterações entre Creonte e Adrasto; Creonte acusa-o de ter matado Laio como um vilão, e começam a lutar. Hêmon e os guardas os separam e eles são acusados de profanarem o bosque onde estão, que é um lugar sagrado.

Neste momento, Tirêsiás chega com sua filha Manto para invocar os espíritos, mas já profetiza a morte de Eurídice e Adrasto. Tirêsiás e os sacerdotes começam o ritual. Há então trovões, relâmpagos, gemidos e escuridão. Manto descreve a cena e há música. O palco se ilumina e notamos na cena a seguir uma clara influência do teatro de Shakespeare. Os fantasmas aparecem passando por entre as árvores e Laio é chamado. Aparece então na carruagem, como quando fora assassinado, amaldiçoando a todos e pedindo para deixá-lo voltar. Acusa Édipo pelo seu assassinato e por ter manchado sua cama com incesto. Édipo aproxima-se e Laio o abomina, desaparecendo da cena. Esta parte é particularmente impressionante, e o fantasma de Laio pode ser comparado com os descritos na obra de Shakespeare.

Neste momento é que Édipo quer saber a verdade de Tirêsiás, que se nega a responder, a exemplo de Adrasto. Édipo se enfurece e ameaça Tirêsiás, que finalmente o acusa do assassinato, fato confirmado por Adrasto. Aqui notamos uma grande diferença das peças de Sófocles e de Sêneca. Enquanto nas peças dos escritores clássicos Édipo acusa Tirêsiás e Creonte de conspirarem contra ele para se apoderarem do trono de Tebas, na peça de Dryden, Édipo acusa Tirêsiás e Adrasto de conspiração. Édipo mostra-se amigo de Creonte, que o bajula e agrada, fingindo-se de amigo. Confia em Creonte, acredita em sua falsa amizade e declara ser ele, Creonte, injustiçado. Por outro lado, revolta-se contra Tirêsiás e Adrasto, que são verdadeiramente honestos e estão do seu lado.



Em seguida, como nas peças de Sófocles e de Sêneca, Tirésias profetiza a cegueira e a desgraça de Édipo.

Tão pouco tempo como eu tenho ainda para viver,
 Ultrapassa a tua hora marcada; lembra-te de Laio!
 Nunca mais; se nos encontrarmos novamente, será
 Na escuridão mútua; teremos que tatear à nossa frente
 Para alcançar a mão um do outro: lembra-te de Laio!

(III, 526-530)

Todos saem, e Édipo sozinho pensa sobre o acontecido. Jocasta chega e Édipo lhe pergunta se Laio mentia e se Tirésias alguma vez o acusara e lhe conta o que se passara. Neste momento, para tranquilizá-lo, Jocasta diz não acreditar em oráculos e, assim como nas outras peças, encontramos o relato da história da predição relativa a seu filho e a Laio, que nunca se concretizara segundo ela, e a descrição do assassinato de Laio, do lugar e de como ele morrera. Exatamente como em Sófocles e em Sêneca Édipo se assusta e fica desconfiado quando ouve Jocasta falar sobre o lugar em que três caminhos se encontravam. Conta então, para Jocasta, sua própria profecia e sua fuga de Corinto e o assassinato na estrada. Tudo então pode ser verdade. Resolvem procurar Forbas, o servo de Laio que o acompanhava no dia do assassinato e que sobrevivera. Sófocles refere-se a esse personagem apenas como *pastor*. Em Sêneca e Dryden seu nome é Forbas.

Na peça de Sófocles, Jocasta chegara apenas para defender Creonte, seu irmão, das acusações de Édipo.

Em Sêneca, Jocasta aparece pela última vez na cena correspondente, conversando com Édipo sobre o oráculo. Ela só aparecerá novamente no final da peça em apenas três falas, depois de tudo descoberto. Na peça de Sófocles e também na de Dryden, ela volta a seguir, juntamente com Édipo, para a cena da descoberta da verdade.

No início do quarto ato, Piracmon e Creonte conversam felizes com o desenrolar dos acontecimentos, e ainda mais por Édipo acusar e acreditar que Tirésias e Adrasto estão conspirando contra ele. Creonte relata como cinicamente enganou Édipo e o acalmou, como instigou a multidão de Tebas contra ele e como esta se revoltou. Creonte mostra-se um verdadeiro monstro do mal, diabólico e cínico.

Édipo e Jocasta chegam e conversam sobre a recusa de Forbas em falar da morte de Laio. Os tebanos vão se aproximando enfurecidos. Jocasta retira-se assustada e o fantasma chama novamente por Édipo, que se lamenta da sorte. Creonte aproxima-se dele, aconselha-o a fugir, bajula-o cinicamente e conta-lhe mentiras sobre o que havia feito em relação aos tebanos. Édipo se comove com a *fidelidade* de Creonte e sai com os guardas. Neste momento, Adrasto, fugido do cárcere, chega com uma espada para defender Édipo com a própria vida. Édipo o encontra, o abraça e ambos ficam esperando pela multidão.

Em seguida, entram Creonte, Piracmon, Alcânder e Tirésias seguidos pelos tebanos. Alcânder incita o povo contra Édipo, que se defende e se enfurece. Tirésias tenta acalmá-lo. Édipo se arrepende e decide-se a ouvir Forbas. Neste instante, Hémon anuncia a chegada de Égon, mensageiro de Corinto.

Toda essa parte do Ato IV não aparece nas peças de Sófocles e de Sêneca. Depois da conversa de Édipo e Jocasta, segue-se imediatamente a cena da chegada do mensageiro de Corinto. Daqui em diante, as peças são coincidentes. Jocasta anuncia a chegada do mensageiro, chamado Égon na peça de Dryden. Égon se aproxima e conta sobre a morte de Pólibo e a espera de Mérope, para que Édipo volte a Corinto e assumo o trono. Édipo se alegra com a notícia da morte de Pólibo, pois isso provaria que ele não matara seu pai, mas se aterroriza com a idéia de voltar a Corin-

to, pois teme a segunda parte da profecia — casar-se com Mérope, sua mãe. Neste momento, para tranquilizá-lo, Égon conta a verdade sobre seu nascimento, desde quando havia recebido a criança de outro pastor no Monte Citerão, com os pés traspassados para não engatinhar, até a fuga de Édipo de Corinto. Temos aqui, como já dissemos, a peripécia. Édipo pergunta sobre o pastor e manda chamá-lo. É Forbas, o fiel servo de Laio, que sempre o acompanhara. Égon o reconhece, mas Forbas não quer falar e é ameaçado de tortura e morte. Finalmente conta a verdade. É o reconhecimento, e Édipo se desespera. Até aqui, a cena é praticamente coincidente em Sófocles, Sêneca e Dryden.

Na peça de Dryden, Édipo desmaia e Adrasto o ajuda. Em seguida Adrasto ordena que Édipo seja retirado e vigiado para não cometer qualquer loucura. Tirésias procura aconselhar Édipo, desesperado, a ir para Corinto e lá reinar, longe de Tebas, já que a verdade havia sido descoberta e ele tinha de ir embora. Édipo amaldiçoa-se e sai. Jocasta se desespera e corre para o palácio.

Também o quinto ato começa com a conversa de Creonte, Alcânder e Piracmon. Novamente Creonte está feliz, pois tudo lhe é favorável: a cidade, a perspectiva de subir ao trono de Tebas, o povo. Só lhe falta Eurídice, e eles planejam matá-la se ela não se casar com Creonte. Planejam também a morte de Édipo para ficarem seguros.

Hémon chega e descreve o que aconteceu a Édipo: narra que ficou observando Édipo fechado em seus aposentos, lamentando-se desesperadamente. Creonte finge emocionar-se com isso. Hémon continua contando que Édipo golpeou-se no peito e depois arrancou os olhos e jogou-os no chão, lamentando-se sem parar. Diz também que Tirésias tentava acalmá-lo. Em Sófocles, esta cena coincide com a de Sêneca e a de Dryden. Na peça de Sófocles,

o arauto narra o que aconteceu com Édipo e a morte de Jocasta. Assim, toda essa parte é relatada pelo arauto e as cenas de violência, Édipo arrancando os olhos e a morte de Jocasta, são apenas narradas. O mesmo acontece na peça de Sêneca. Há um mensageiro que conta o que aconteceu. Em Dryden, a morte de Édipo e Jocasta acontecem no palco, como veremos mais tarde. Em Sêneca, Jocasta aparece para lamentar-se e depois o coro conta que ela se suicidara, sendo que os últimos versos são ditos por Édipo indo embora para o exílio. Na peça de Sófocles, Jocasta não aparece mais depois da descoberta da verdade.

Em Sófocles, há um diálogo entre Édipo e o coro. Édipo chega cego e está de partida para o exílio. Antígona e Ismênia, suas duas filhas, são trazidas por Creonte para despedirem-se dele. Creonte tenta consolá-lo e acalmá-lo. Édipo vai embora e a peça termina.

Em Dryden, a trama é mais complexa. A multidão de Tebas, enfurecida, se aproxima. Adrasto e Eurídice conversam sobre Édipo, e Creonte chega. Todos discutem e Eurídice tenta instigar a multidão contra Creonte. Este e Adrasto brigam e os lordes de Creonte participam da luta. Édipo chega, cego, e lamenta sua sorte. Jocasta também chega e ambos lamentam o que aconteceu. O fantasma de Laio surge apontando para Jocasta e chamando os dois. Em seguida o fantasma desaparece e Jocasta sai chamando por Laio. A luta continua. Hêmon também se aproxima com os guardas. Édipo sai, e com ele vão Tirésias e Manto. Os que ficam continuam a luta e Creonte ameaça matar Eurídice. Adrasto é obrigado a entregar sua espada para nada acontecer a ela, mas em seguida arranca um punhal. Creonte então mata Eurídice. Adrasto mata Creonte e os amigos de Creonte matam Adrasto.

A seguir, Tirésias e Manto chegam com o capitão da guarda. Este conta que Jocasta assassinara suas filhas, enforcando-as, e também seus filhos, apunhalando-os no peito. Depois, conta o capitão, Jocasta se golpeara em muitas partes do corpo.



O cenário então mostra Jocasta ferida assim, erguida por mulheres e os filhos mortos sobre a cama. Jocasta despede-se da vida e Édipo aparece acima como numa janela. Ele pede para Jocasta esperá-lo e se atira da janela, morrendo.

Os tebanos se juntam ao redor de seu corpo. Tirésias ordena que removam o corpo e que os tebanos sejam libertados daquela visão, pois terão paz e glória dali em diante.

Toda essa parte não aparece na peça de Sófocles nem na de Sêneca. Mas tanto em Sófocles como em Dryden, o final das peças contém a mesma idéia:

Em Sófocles, temos a seguinte conclusão:

..... Por esta razão,
enquanto uma pessoa não deixar
esta vida sem conhecer a dor,
não se pode dizer que foi feliz.

(p. 91)

assim expressa em Dryden:

Que ninguém, por mais virtuoso, grande e elevado,
Seja considerado bendito antes de sua morte.

(V, 496-497)

3. Os Personagens

3.1. Édipo

Édipo é apresentado pela primeira vez na peça de Dryden através das palavras de Creonte e seus amigos. Ao contrário da peça de Sófocles e de Sêneca, onde Édipo é apresentado simpaticamente como rei legítimo, como alguém que ajudou a cidade, na peça



de Dryden Creonte o descreve como um estrangeiro, usurpador do trono. Na época, o fato de um estrangeiro ter o poder sobre o povo e a cidade era um fato grave. Creonte insiste em dizer que Édipo é um estrangeiro e essa ênfase faz com que a platéia tenha tendência a considerá-lo de modo menos simpático do que em Sófocles. Édipo não está presente no início da peça. Está afastado na guerra contra Argos e os primeiros contatos da audiência com ele são feitos através de Creonte. São feitas referências quanto ao seu tipo físico, como índices que nos levarão mais tarde à sua origem.

Dryden, diferentemente de Sófocles e de Sêneca, descreve a semelhança de Édipo com Laio, o rei morto, apresentando detalhes relacionados com seu parentesco com Laio. Provavelmente, a platéia inglesa não conhecia a história, o que não acontecia com o povo na época de Sófocles e de Sêneca. Assim, Dryden tenta informar o público sobre os acontecimentos posteriores apenas por meio de insinuações prévias. Édipo é chamado de estranho na peça de Dryden repetidamente. A conspiração contra Édipo aqui realmente existe e é descrita de modo bem detalhado, apresentando-se assim a peça com um aspecto político bastante acentuado. Os cidadãos de Tebas, instigados por Creonte, fazem comentários sobre a situação da cidade e do povo, acusando Édipo de ser a causa de tal desgraça.

Outro aspecto importante a ser notado no primeiro ato da peça de Dryden é a questão da legalidade de Édipo estar ocupando o trono de Tebas. Há um questionamento da sucessão do trono quanto ao aspecto legal que não acontece na peça de Sófocles ou de Sêneca.

Em Dryden, Édipo aparece e fala pela primeira vez quando o primeiro ato já vai bem adiantado. Voltando da guerra, como Macbeth em Shakespeare, Édipo aparece trazendo Adrasto prisioneiro. Adrasto elogia Édipo, apesar de ter sido vencido

por ele na guerra. Faz elogios a ele como a uma pessoa extraordinária. Creonte aqui tenta falsamente diminuir o elogio a Édipo, ressaltando com isso sua própria maldade. Assim, o que vemos é que permanece na peça a caracterização de um Édipo extraordinário, culpado apenas de *harmatia* — um erro específico, segundo Aristóteles, que o personagem comete por razões de ignorância de um fato.³⁰

3.2. Creonte

Comparando a figura de Creonte em Sófocles e Sêneca com aquela que aparece em Dryden, notamos que há grandes diferenças.

Em Sófocles, assim como também em Sêneca, Creonte é um homem justo, honrado, e não há nenhum fato objetivo que mostre ter ele mau caráter. Em ambas as peças, apenas Édipo lança dúvidas sobre ele.

Já em Dryden temos uma série de elementos que apresentam Creonte de modo bem diverso. Ele se mostra logo no início uma pessoa de ambições ilimitadas, instigando o povo contra Édipo, não por achar que Édipo fosse o assassino de Laio, mas por ânsia de poder em relação ao trono de Tebas, que, segundo ele, seria seu por direito, não fosse a *senilidade de Jocasta e sim o mérito*. Creonte está despeitado, disposto à ação política para conseguir o poder, ultrapassando o próprio pensamento. Nessa luta para conseguir o poder, Creonte não tem escrúpulos em mentir, difamar, instigar, e até matar. Reage cinicamente aos comentários sobre a situação de Tebas, apresentando nitidamente tendências traiçoeiras para derrubar Édipo. Dryden apresenta uma engre-

³⁰ Aristóteles, p. 289.



nagem política claramente formada, com a bajulação de Diocles, Alcânder e Piracmon e as técnicas sutis de instigare o povo contra Édipo, a favor de Creonte.

A ambição de Creonte é claramente manifesta por seus atos e pensamentos, aproveitando-se ele das circunstâncias que favorecem essa tomada de poder devido ao caos da cidade de Tebas.

Com a chegada de Eurídice, filha de Jocasta e Laio, novos elementos se ligam para a caracterização de Creonte, a quem fora prometida em casamento pela mãe. Pelo primeiro diálogo entre Eurídice e Creonte, Dryden descreve-o física e moralmente de modo completo. Nas peças de Sófocles e de Sêneca, não há descrição física ou moral de Creonte. Mas ficamos sabendo ser ele um homem justo e de bom caráter, generoso, solícito e possuidor de elevado bom senso. Em Dryden, porém, temos um Creonte moral e fisicamente distorcido: ele é um *arremedo de ser humano*, corcunda, feio e terrível, tão anormal que, segundo as palavras de Eurídice, não deveria procurar mulher e sim uma coisa como ele para se casar. Sua aparência externa corresponde a seu interior, com tendências traiçoeiras, maquiavélicas e oportunistas. Ele quer e planeja matar Adrasto, príncipe de Argos e noivo de Eurídice, planeja a morte de Eurídice e do próprio Édipo, e ele mesmo reconhece sua maldade e sua horrível aparência física:

Sou eu culpado, se a natureza atirou meu corpo
Numa forma tão perversa?

(I, 169-170)

No primeiro ato, Creonte, contrariamente ao que acontece nas peças de Sófocles e de Sêneca, dirige-se à multidão de Tebas, acusando Édipo de ser o responsável pela praga que assola a cidade.



3.3. Tirésias

Na peça de Sófocles, Tirésias, o profeta cego, quando aparece pela primeira vez, recusa-se a dizer a verdade, isto é, o que ele realmente sabe. Tirésias é acusado por Édipo de conspiração junto com Creonte, por dizer que o assassino de Laio era o próprio Édipo, e que além de matar Laio, que era seu pai, também casara com sua mãe. Tirésias vem guiado por um menino a chamado de Édipo, que exige que ele diga o nome do assassino de Laio. Há uma discussão, Tirésias acusa Édipo, Édipo acusa Tirésias e os anciãos ficam apreensivos com suas predições, mas permanecem leais ao rei.

Na peça de Sêneca, Tirésias chega chamado por Édipo, mas nada sabe da verdade. Consultando as entranhas de um animal sacrificado, com o auxílio de sua filha Manto, ele se horroriza com o que vê, mas nada descobre. Decide-se, então, a consultar o próprio Laio, nas profundezas do inferno para descobrir a verdade. Assim, ele e Creonte invocam o fantasma de Laio e dele sabem o nome do assassino até então desconhecido.

Assim como em Sêneca, Tirésias é apresentado pela primeira vez na peça de Dryden com sua filha Manto. Ele defende Édipo contra a rebelião que se formara, rebelião esta instigada por Creonte. Contrariamente ao que vemos em Sófocles e Sêneca, na peça de Dryden, Tirésias defende expressamente a Édipo. E essa defesa inicial de Tirésias apresenta-se sob vários aspectos: primeiramente, condena a rebelião do povo, descrevendo-a como um ato ímpio; em seguida, procura lembrar os benefícios que Édipo prestara ao povo, acusando esse mesmo povo de ingratidão. O povo de Tebas, reagindo contra Édipo como resultado do incitamento de Creonte, é levado a reconhecer que Édipo é um bom rei, através da exaltação feita por Tirésias. Nota-se aqui claramen-

te a instabilidade da multidão. Pela exaltação de Édipo, Tirésias consegue fazer com que os cidadãos finalmente reconheçam Édipo como seu rei legítimo.

Na peça de Sófocles, Tirésias é suspeito de ajudar Creonte numa conspiração. Essa suspeita, no entanto, fica apenas no nível das palavras de Édipo. O mesmo acontece na peça de Sêneca: Creonte e Tirésias são acusados injustamente de conspiração por Édipo. E Tirésias, em ambas as peças, apenas mostra os fatos. Em Dryden, ele faz no início uma defesa expressa de Édipo como bom rei e benfeitor. Podemos notar que em Sófocles, Tirésias acusa Édipo de assassinato logo no início, insinuando os horrores da verdade. Édipo então se volta contra ele acusando-o, assim como a Creonte, de traição, de pretenderem se apossar do trono de Tebas. Tirésias narra a origem do assassino, diz que ele está ali e finalmente o acusa declaradamente. Em Dryden, Tirésias e Adrasto contam a verdade a Édipo depois de invocarem o fantasma de Laio. Édipo acusa Tirésias e Adrasto de traição e coloca-se a favor de Creonte, julgando-o seu verdadeiro amigo. Em Sófocles e Sêneca, Creonte é bom e justo, mas é acusado de traição por Édipo. Em Dryden, Creonte é mau e desonesto e é considerado por Édipo como amigo fiel. Tirésias, no entanto, é acusado de traição nas três peças. Mas em todas elas ele está sempre ao lado da verdade.

3.4. Jocasta

Podemos dizer que basicamente não há diferenças entre as peças de Sófocles, Sêneca e Dryden no que se refere à caracterização de Jocasta. Sófocles nos mostra Jocasta como uma esposa dedicada, amorosa, do tipo submisso aos desejos do marido, obediente e extremosa. Jocasta apresenta um elevado interesse

dramático por causa das ocasiões em que ela demonstra verdadeiras atitudes maternas em relação a Édipo. Ela é mãe e mulher de Édipo, ligada a ele pelo sangue e pelo casamento. Nas três peças Jocasta se apresenta de modo relativamente semelhante. Em todas elas é Jocasta que tenta burlar o destino entregando a criança ao pastor para levá-lo ao Monte Citerão. É Jocasta que serve de mediadora no conflito existente entre Édipo e Creonte: nas peças de Sófocles e de Sêneca, Jocasta intercede por Creonte, que é acusado de traição junto com Tirésias, por Édipo; em Dryden, Jocasta intercede por Creonte, que deseja casar-se com Eurídice, e pede que Édipo consinta o casamento. Jocasta se mata ao descobrir que os desígnios se realizaram, depois de acreditar que não havia mais perigo do oráculo tornar-se verdadeiro. Como nas outras duas peças, ela não demonstra ter fé na credibilidade dos oráculos. Mas em sua cena final, desespera-se inutilmente:

Ó casal miserável! Ó nós imensamente miseráveis!
Dois mundos de dor!

(V, 189 - 190)

Por outro lado, Jocasta continua a proclamar a inocência de seu amor conjugal para com Édipo, e o próprio Édipo não consegue esconder sua paixão por ela. E apesar de sair chamando por Laio quando descobre a terrível verdade, Jocasta demonstra seu amor apaixonado por Édipo antes de morrer no final.

3.5. Os Personagens Menores

Não há no enredo das peças consideradas neste trabalho personagens desnecessários ou supérfluos. Todos eles, inclusive

os secundários, são indivíduos muito bem definidos. Cada um deles tem uma função determinada, concreta e são tão realisticamente delineados que dão à peça um sentimento de humanidade autêntica e elevam seu alto efeito emocional.

Além de Creonte, Édipo, Tirésias e Jocasta, que são os personagens principais, encontramos os seguintes personagens secundários: o Sacerdote, aparece na peça de Sófocles apenas para pedir a Édipo a salvação de Tebas, que necessita de sua ajuda pela segunda vez. Este Sacerdote aparece na peça de Sófocles apenas no início. Ainda aqui, temos o Emissário que vem de Corinto para pedir que Édipo volte para assumir o lugar de Políbio, no trono, sendo também o Emissário o responsável pela descoberta da origem de Édipo. Esse personagem corresponde ao Velho de Corinto, na peça de Sêneca, e a Égon, na peça de Dryden. Nessa descoberta, o Emissário tem um diálogo com o Pastor da Casa de Laio, na peça de Sófocles, que corresponde a Forbas tanto em Sêneca como em Dryden. O personagem que no final da peça relata o castigo sofrido por Édipo, realizado por ele mesmo, isto é, o fato de Édipo arrancar os próprios olhos, e a morte de Jocasta, é o Arauto da peça de Sófocles, que corresponde ao Mensageiro em Sêneca e ao Capitão da Guarda, na peça de Dryden.

Em Sófocles, temos um menino que acompanha o profeta Tirésias, mas não participa dos diálogos. Em Sêneca e Dryden, Tirésias é acompanhado por sua filha Manto, que o ajuda no sacrifício e na invocação do fantasma de Laio para desvendar o nome do assassino. O coro de tebanos aparece apenas nas peças de Sófocles e de Sêneca. Os suplicantes que aparecem na peça de Sófocles correspondem aos cidadãos tebanos da peça de Dryden. As duas filhas de Édipo, Antígona e Ismênia, que aparecem em Sófocles não aparecem em Sêneca ou Dryden. Em Sófocles, encontramos uma aia que acompanha Jocasta, e em Sêneca e Dryden Jocasta é acompanhada por algumas mulheres.



Constituem personagens importantes, na peça de Dryden, Adrasto, príncipe de Argos e prisioneiro de Édipo, na guerra; Eurídice, filha de Jocasta e Laio, portanto, irmã e sobrinha de Édipo e também noiva de Adrasto; estes dois personagens são os responsáveis pelo desenvolvimento do subenredo da peça. Além desses, temos Hémon, capitão da guarda e amigo de Édipo; Alcân-der, Diocles e Piracmon, amigos de Creonte, e também Dimas, mensageiro de Delfos. Notamos também em Dryden que o fantasma de Laio constitui um personagem relevante. Observamos também que na apresentação dos personagens feita no início da peça, Dryden cita os personagens masculinos, mesmo os secundários, em primeiro lugar e os femininos, inclusive Jocasta e Eurídice que são personagens importantes, depois.



V. CONCLUSÃO

As três tragédias consideradas neste trabalho são dominadas pela figura poderosa de Édipo. Ele mostra ser impetuoso e orgulhoso nas obras de Sófocles e de Sêneca, características que o levarão ao seu destino trágico. Essas características não são necessariamente relevantes na peça de Dryden. Aquilo que Sófocles ou Sêneca consideraram como a essência da natureza e do destino de Édipo, não é o que Dryden nos mostrou. Mas mesmo apresentando esses defeitos nas três peças, Édipo é essencialmente um homem bom, e isso levará o público a concluir que Édipo não é merecedor de tal destino. No pensamento religioso de Sófocles, no entanto, o homem deve aceitar a responsabilidade por seus atos, e arcar com as consequências que dele resultem: assim, Édipo aceita o castigo no final. Isso deve acontecer apesar de seus motivos originais serem inocentes e da sua incapacidade de controlar as forças que governam sua vida. Nessa humilde mas corajosa aceitação moral está a oportunidade única para o homem alcançar a condição heróica e a verdadeira nobreza de caráter, elementos que dão valor à vida humana.



A ignorância de Édipo não é suficiente para absolvê-lo: ele poderia ter meditado mais profundamente sobre o significado do oráculo e ser mais cuidadoso. Numa análise final, Édipo pode ser considerado culpado, mas sua culpa não é a de ter matado o pai e casado com a mãe, embora esses crimes sejam suficientemente graves para que ele fosse castigado. Sua culpa é a de tentar arrogantemente elevar-se ao nível dos deuses, procurando frustrar a vontade divina revelada pelo oráculo de Apolo.

A mais aceitável interpretação do pensamento de Sófocles é que este considera que o caminho para a felicidade humana é a reverência e a humildade, qualidades que Édipo anteriormente não conhecia. O objetivo da existência é atingir o desenvolvimento individual mais elevado possível dentro dos limites estabelecidos pelos deuses, tentar compreender e seguir as leis divinas, aceitar espontaneamente as restrições da condição humana e, digna e corajosamente, responsabilizar-se de modo completo por todos os seus atos.

O *Édipo* de John Dryden e Nathaniel Lee é um melodrama incrivelmente fantástico. Um de seus principais aspectos melodramáticos é o enredo que se desenvolve em torno de intrigas e ações violentas. Com seu fantasma ruidoso, ritos encantados, oráculos, sonambulismo, cenas de loucura, discussões, duelos, lutas, e o massacre geral de quase todos os personagens principais e secundários no clímax, a peça de Dryden não é um plágio da peça grega de Sófocles ou da romana de Sêneca. Encontramos nela, diversas vezes, comentários incidentais que são sugestivos de um significado muito mais profundo. Além do mito de Édipo, podemos observar a ideologia e o pensamento do autor expressos no enredo (e subenredo) e nos personagens. Vemos um eixo que trata do mito, outro que trata do amor e da honra e outro ainda que trata da política. Dryden defende, por exemplo, o direito

divino dos reis. Quando Édipo fica sabendo do assassinato do rei Laio, ele afirma que os deuses estão ofendidos pela *culpa do Sangue Real*. Assim, Dryden, conservador, sugere uma interpretação política pessoal para a praga que está desgraçando Tebas. E nos diálogos de Creonte e seus amigos notamos claramente o questionamento de Dryden sobre a legitimidade ou ilegitimidade de um estranho ocupar o trono real.

Não há, na peça de Dryden, nenhum protesto concreto contra os deuses e seus ministros religiosos. Esse tema, que é de certo modo controvertido, é minimizado em relação às peças de Sófocles ou de Sêneca. Apenas uma vez Dryden questiona, através de Tirésias, sobre a justiça definitiva dos deuses, mas não desenvolve esse tema no decorrer da peça. E uma outra vez, através de Édipo, ele expressa seu anticlericalismo, quando diz:

Oh, por que o clero tem o privilégio de mentir,
E ainda assim ser acreditado!

(III, 491-492)

Aqui, Dryden insulta a profissão do clero, coisa que Sófocles e Sêneca evitam, embora o Édipo das obras clássicas discuta vigorosamente com Tirésias na cena correspondente. Dryden, desse modo, antecipa o anticlericalismo de Voltaire, que trata sempre desse tema em suas obras. No final do Ato III, Édipo acusa os *bons Deuses* pelos seus crimes. Mas a defesa de si mesmo e a acusação que faz aos deuses não são fatos constantes e coerentes: depois de cegar-se, no final, ele se rende e se resigna, como vemos pelas palavras do capitão que nos conta o que se passou com Édipo e o que ele disse:

Deuses, eu não vos acuso, embora nunca mais
Veja vossos céus, ...

(V, 65-66)

Jocasta, como já dissemos, não acredita nos oráculos. No final, ela continua proclamando a pureza e a inocência de seu amor em relação a Édipo. Este, por sua vez, não consegue sufocar sua paixão por Jocasta, apesar de seu forte sentimento de culpa:

Sinto um langor, um enternecimento
Poderoso demais para a ira dos deuses!

(V, 217-218)

E Jocasta procura reanimá-lo:

Apesar de todos esses crimes pelos quais os deuses
[cruéis
Podem me acusar, reconheço minha inocência;
Reconhece a tua. É apenas o destino que nos fez mise-
[ráveis,
Pois tu ainda és meu marido.

(V, 226-229)

A seguir, Édipo responde mostrando todo o seu sentimento, sua emoção e sua paixão, que os crimes que lhe são atribuídos não conseguem sufocar:

Jura que sou
E acreditarei em ti; entregar-me-ei em teus braços,
Renovarei as carícias, não as considerarei máculas,
Mas castas como as alegrias dos espíritos. Gentilmente
[virei,
Então cego choroso, como noite orvalhada, sobre ti,
E te envolverei suavemente em meus braços para dormir.

(V, 230-235)

Melhor do que qualquer outra parte da peça, esse diálogo nos mostra claramente a qualidade que se destaca da obra:

Édipo, já cego e mutilado por causa dos horrores de seu crime e incesto praticados, é incapaz de sufocar seu sentimento erótico em relação a Jocasta e continua a glorificar e enaltecer essa emoção. Na verdade, contrastando com a maneira reservada com que Sófocles fala do incesto, esse tema é constante no *Édipo* de Dryden, uma versão que, não podemos esquecer, foi escrita na época da Restauração, com uma intensidade tão apaixonada, que podemos observar uma certa decadência — uma excitação simples, crua e sensual que não tinha outro propósito senão despertar um prazer diferente no público da época, ávido de emoções novas.

Sem dúvida alguma, o tema principal de *Édipo* de Dryden é o amor trágico, relacionado com a sexualidade, e não com a religião ou a filosofia. Aqui, devemos incluir também o efeito do subenredo de apoio que se refere às frustrações amorosas dos amantes Adrasto e Eurídice.

Podemos notar três razões para essa ênfase no amor sensual. Primeiramente, o extraordinário desenvolvimento da paixão incestuosa entre os protagonistas pode ser considerado como uma tentativa de satisfazer as expectativas de erotismo de um público notoriamente lascivo como o da época da Restauração. O público aristocrático decadente da época precisava de constantes impactos e emoções novas para preservar seu interesse em relação ao teatro. Além disso, os escritores da época simplesmente preferiam dissimular o crime transformando o incesto em amor romântico e apaixonado. Finalmente, a mudança do tema preferido na elaboração das peças daquele tempo foi determinada por uma nova diretriz crítica, dirigida para o amor e a honra. Dryden, em seu *An Essay of Dramatic Poesy*, tinha defendido o tema do amor romântico utilizado no drama, e proclamava-o como a mais freqüente de todas as paixões. Dryden adiantou dois outros argumentos típicos da época para introduzir o tema do amor na tragédia. Segundo ele, o amor tinha de ser *heróico* e, portanto,



admirável. Além disso, afirmava que o amor é o melhor *chavão* para despertar a piedade.

De modo geral, a justificativa neoclássica para se introduzir o amor na tragédia tem como pilastra a necessidade psicológica de reforçar a emoção da piedade. Muito próximas, a *doce paixão* do amor facilmente suscita a emoção da piedade, sua ternura, temperando, segundo afirma Dryden, a paixão negra do medo e do terror.

Finalmente, não podemos negar que Dryden e Lee foram bem sucedidos na reinterpretação do mito clássico de Édipo, alcançando na sua época, pelo menos, um grande sucesso.

Se, em Sófocles ou Sêneca, Édipo pode ser considerado um símbolo do homem moderno enfrentando um dilema religioso ou filosófico, tal fato não ocorre na peça de Dryden. Nas duas peças clássicas, a fúria de Édipo pode ser simplesmente o resultado de uma paixão momentânea e não representa sua opinião quanto ao clero ou à religião. E Édipo não sofre seu terrível castigo por causa de sua culpa, mas sofre apesar de sua bondade.

Como afirma Bowra, Sófocles não permite dúvidas ou críticas em relação aos deuses. E o tema de sua tragédia é que através do sofrimento o homem passa a ser modesto perante eles.

Em Dryden, o tema é o amor sensual, a honra, não se preocupando ele com a parte religiosa ou filosófica. Além disso, um aspecto não menos importante, é que Dryden utiliza sua peça como instrumento político, valendo-se da caracterização de Édipo e de Creonte, por exemplo, para atingir personalidades políticas de seu tempo, principalmente quando era discutida a legitimidade ou ilegitimidade da ocupação do trono de Tebas (a Inglaterra daquela época), quando a luta pelo poder importava mais do que qualquer outra coisa.

Esta tragédia do poeta satírico inglês não é uma tradução inter-lingual nem uma imitação servil, mas sim uma tenta-

tiva de atualização da tragédia antiga. É, portanto, uma versão da tragédia de Édipo destinada a seus contemporâneos. Isso explica os compromissos do autor com o seu público, como, por exemplo, a inserção ou incorporação de elementos satíricos na tragédia, o que, aliás, não causa estranheza, pois a sátira foi o gênero que consagrou Dryden.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Dryden, Sêneca e Sófocles

DRYDEN, John. "A Defense of an Essay of Dramatic Poesie". In THE WORKS OF JOHN DRYDEN II, ed. Sir Walter Scott, Edinburgh: A. Constable, 1821. Pp. 265-289.

DRYDEN, John. *Oedipus*. In THE WORKS OF JOHN DRYDEN VI, ed. Sir Walter Scott. Edinburgh: A. Constable, 1821. Pp. 115-225.

SENECA, Lucius Annaeus. *Édipo*. Trad. José Perozim. Anexo à tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1977.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

2. Obras de referência, de teoria literária, sobre Dryden e a tragédia em geral

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BRERETON, Geoffrey. *Principles of Tragedy*. University of Miami Press, 1970.



BOWRA, C.M. *Ancient Greek Literature*. Oxford University Press, 1948.

BOWRA, C.M. *The Greek Experience*. New York: A Mentor Book, 1959.

BROOKS, Cleanth and HEILMAN, Robert B. *Understanding Drama*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

CONVERSI, Leonard W. "Tragedy", *The New Encyclopaedia Britannica* 18. The University of Chicago, 1974. Pp. 580-588.

CROISSET A. et CROISSET M. *Histoire de la Litterature Grecque III*. Paris: Librairie des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1901.

DAICHES, David. *A Critical History of English Literature I-II*. New York: The Ronald Press, 1970.

DUDLEY, Donald R. "Seneca", *The New Encyclopaedia Britannica* 16. The University of Chicago, 1974. Pp. 530-531.

ELSE, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard University Press, 1963.

FERGUSON, Francis. *The Idea of a Theater*. New York: Archer Books, 1953.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu Caché*. Paris: Librairie Gallimard, 1955.

GOLDMANN, Lucien. *Racine*. Paris: L'Arche, 1956.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths: I-II*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la Mitologia Griega y Romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Editorial Labor, 1965.

HARVEY, Sir Paul, ed. *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: At the Claredon Press, 1973.

HOUSE, Humphry. *Aristotle's Poetics*. London: Rupert Hard-Davis, 1966.

JAEGER, Werner. *Paideia*. Trad. Artur Parreira. São Paulo: Herder, 1969.

JOHNSON, Samuel. "From DRYDEN," *Rasselas, Poems and Selected Prose*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966. Pp. 472-489.

JONES, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. New York: The Norton Library, 1976.

JONES, John. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Oxford University Press, 1968.

KALLICH, Martin. "Oedipus: from Man to Archetype," *Comparative Literature Studies III* (1966), 1: 33-46.

KATT, Jan. *The Eating of the Gods*. New York: Random House, 1972.

KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega I-II*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armenio Amado, 1972.

KNOX, Bernard M.W. *Oedipus at Thebes*. New York: The Norton Library, 1971.

KRIEGER, Murray. *The Tragic Vision*. John Hopkins University Press, 1973.

LEGOUIS, Émile and CAZAMIAN, Louis and VERGNAS, Raymond Las. *A History of English Literature*. London: J.M.Dent and Sons, 1965.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Nacional, 1967.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J.Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1971.



SILVA, Vitor Manoel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

STYAN, J.L. *The Elements of Drama*. Cambridge University Press, 1973.

SUTHERLAND, James R. "John Dryden", *The New Encyclopaedia Britannica* 3. The University of Chicago, 1974. Pp. 1062-1065.

TOMACHEVSKI, Boris. "Temática", *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Trad. Ana Marisa Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

TUCKER, Martin. *The Critical Temper II*. New York: Frederick Ungar, 1969.

WELLECK, Renê and WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

WOODARD, Thomas M. "Sophocles", *The New Encyclopaedia Britannica* 17. The University of Chicago, 1974. Pp. 14-17.

ZAMONSKI, John A. *An Annotated Bibliography of John Dryden*. New York and London: Garland, 1975.



