

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**CONFLUÊNCIAS ENTRE MITO, LITERATURA E DIREITO EM
ÉDIPO REI, DE SÓFOCLES**

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, SP
2015**

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**CONFLUÊNCIAS ENTRE MITO, LITERATURA E DIREITO EM
ÉDIPO REI, DE SÓFOCLES**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre pelo Programa de Mestrado em Letras (Área de Concentração – Teoria Literária), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, SP
2015**

Pereira, André Luiz Gardesani.

Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo Rei, de Sófocles / André Luiz Gardesani Pereira. -- São José do Rio Preto, 2015
139 f.

Orientador: Gentil Luiz de Faria

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura grega - História e crítica. 2. Teatro grego (Tragédia) - História e crítica. 3. Sófocles - Édipo Rei - Crítica e interpretação. 4. Mito na literatura. 5. Direito e literatura. I. Faria, Gentil Luiz de. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 875-21So7

ANDRÉ LUIZ GARDESANI PEREIRA

**CONFLUÊNCIAS ENTRE MITO, LITERATURA E DIREITO EM
ÉDIPO REI, DE SÓFOCLES**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre pelo Programa de Mestrado em Letras (Área de Concentração – Teoria Literária), do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Titulares

Prof. Dr. Gentil de Faria
UNESP – Literatura inglesa e comparada

Prof. Dr. Daniel Rossi Nunes Lopes
USP – Língua e literatura grega

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos
UNESP – Língua e literatura grega

São José do Rio Preto
29 de maio de 2015

Spector, this machine, you see here wound up
to the full in such a way that the spring will
slowly unwind the whole length of a human
life, is one of the most perfect constructed by
the infernal gods for the mathematical
destruction of a mortal.

Jean Cocteau, *The Infernal Machine*

(...) até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!

Sófocles, *Édipo rei*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nelson e Cecília (*in memoriam*), pelo constante apoio material e orientação emocional e espiritual.

Aos meus irmãos, Alexandra e Augusto César, que sempre permaneceram ao meu lado, auxiliando na construção dos meus sonhos.

Ao tio Vicente (*in memoriam*), exemplo de cultura jurídica, pelo constante incentivo; e à tia Cida pelo apoio, confiança e amor incondicional.

Ao Professor Gentil de Faria por ter incutido em meu espírito o saber e o conhecimento, bem como pela constante dedicação e incentivo.

Aos Professores Cláudio Aquati e Luis Augusto Schmidt Totti pela participação no Exame de Qualificação e pela enriquecedora contribuição para o aprimoramento desta Dissertação.

Aos Professores Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Álvaro Luiz Hattnher, Marize M. Dall'Aglio-Hattnher e Maria Celeste Tommasello Ramos pelos preciosos ensinamentos e orientações que foram essenciais para o resultado final deste estudo.

À Procuradoria Geral do Estado de São Paulo por todo suporte necessário, notadamente pela autorização para frequentar o curso.

RESUMO

Este estudo aborda a intersecção entre mito, literatura e direito em *Édipo rei*, de Sófocles, e tem como objetivo identificar os fatores de conexão entre essas áreas do saber na tragédia grega, propondo reflexões em torno dessas disciplinas. Objetiva, ainda, demonstrar como a interpretação literária pode ser útil para identificar a temática jurídica em narrativas literárias, bem como realçar a função sociológica e psicológica do mito, aproximando-o das finalidades do direito, notadamente como modelo de conduta humana e forma de controle social. Adota como ponto de partida as contribuições fornecidas pela teoria dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann, da qual se originam os fundamentos basilares para justificar a comunicação entre diferentes nichos do saber e dos teóricos do *Law and Literature Movement*. A literatura comparada sob a vertente do dialogismo bakhtiniano também reforça a noção de comunicação entre discursos de naturezas diversas (antropológico, literário e jurídico). Os estudos de Frye, Mielietinski e Durand explicam a dupla relação que se estabelece entre o mito e a literatura e pensadores modernos como Nietzsche e Lévi-Strauss contribuem para demonstrar que os mitos continuam a ser valorizados e sobrevivem nos dias atuais. O denominado “prolegômeno de Campbell”, sobretudo sob a perspectiva da função sociológica e psicológica da narrativa mítica, e a tese de Eliade que encerra a ideia do caráter ritualístico do mito e a sua correspondência a um conjunto de códigos exemplares de conduta estreitam ainda mais as relações do mito com o direito. Na sequência, partindo das considerações teóricas, a pesquisa centra-se na questão da analogia entre o saber de Édipo, consubstanciado na solução do enigma da esfinge e na cura de Tebas, com os problemas da hermenêutica jurídica. Dessa forma, o trabalho se propõe a obter a ampliação e fusão dos horizontes de cada uma das áreas do conhecimento envolvidas, sobretudo sob o ponto de vista da identificação e compreensão do direito e dos seus fenômenos na tragédia grega, da fruição estética e da valorização e releitura do mito.

Palavras-chave: Sófocles; *Édipo rei*; direito e literatura; tragédia grega; mito.

ABSTRACT

This study focuses on the intersection between myth, literature and law in *Oedipus the King*, by Sophocles, and aims to identify the connections between these areas of knowledge in Greek tragedy. It also aims to demonstrate how literary interpretation can be useful to identify the legal issues in literary narratives, as well as enhance the psychological and sociological functions of the myth, approaching it from the law purposes, notably as model of human behavior and form of social control. It adopts as a starting point for the input provided by the autopoietic systems theory by Niklas Luhmann, from which originate the basic foundations to justify the communication between different niches of knowledge and theorists of the *Law and Literature Movement*. Comparative literature under Bakhtin's dialogism also reinforces the notion of communication between speeches of various kinds (anthropological, literary and legal). Studies of Frye, Mielietinski and Durand explain the dual relationship established between myth and literature, and modern thinkers such as Nietzsche and Lévi-Strauss show that the myths will continue to be valued and survive. The so-called "Campbell prolegomenon", especially from the perspective of sociological and psychological function of mythic narrative and Eliade's arguments that conveys the idea of ritualistic character of myth and its correspondence to a set of exemplary codes of conduct, even more the relation myth and Law. In sequence, starting from theoretical considerations, the research focuses on the issue of analogy between the wisdom of Oedipus, embodied in the solution of the riddle of the Sphinx and in the healing of Thebes, with legal interpretation issues. Thus, the thesis aims to achieve the expansion and fusion of horizons of each of one of the areas of knowledge involved, especially from the point of view of identification and understanding of the law and its resonance in Greek tragedy, and the aesthetic jouissance and appreciation and reinterpretation of the myth.

Keywords: Sophocles; Oedipus the King; Law and Literature; Greek Tragedy; Myth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LEVANTAMENTO DAS FONTES	16
Contexto histórico e sociocultural	16
Sófocles	21
Recriações	23
Traduções	26
A questão jurídica	30
2 QUESTÕES DE TEORIA	33
Realidade natural e realidade cultural	33
Arte e direito: a concepção de Luhmann	35
Aproximações entre literatura e direito	38
Interlocuções entre mito, literatura e direito	42
3 O MITO	47
Elementos constitutivos e funções	47
Crença e religião	50
Antecedentes mitológicos de <i>Édipo rei</i>	61
Fonte de inspiração literária	63
Dimensão coletiva e social	64
4 A LITERATURA	68
O trágico	69
Racionalização do trágico	73
O texto	74
Elementos trágicos	78

5 O DIREITO	93
Digressão histórica	93
Laicização do direito	96
As instituições judiciárias	98
Aspectos processuais	100
A tematização do jurídico na tragédia	102
O jurídico em <i>Édipo rei</i>	103
 PALAVRAS FINAIS	118
NOTAS	125
OBRAS CITADAS	134

INTRODUÇÃO

O interesse pelos estudos de Literatura Comparada e os diálogos entre o sistema artístico e o sistema jurídico entraram na minha trajetória acadêmica em 2010, quando iniciei um Curso de Extensão Universitária de “Inglês Jurídico”, ministrado pelo Professor Gentil de Faria, docente do Programa de Pós-Graduação. Logo surgiu um convite para assistir, na condição de aluno ouvinte, a algumas aulas por ele ministradas e, assim, conhecer os delineamentos teóricos desta instigante área dos estudos literários. Verbalizei o desejo de ingressar no Mestrado e, em contrapartida, recebi um acalorado incentivo. A admissão no programa não tardou a consumir-se.

Minha relação com o direito e com a tragédia grega é bem mais antiga. Graduei-me em direito em 2001 e, alguns anos mais tarde, ingressei nos quadros da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo. Ao perceber a possibilidade de construir uma ponte entre a minha área de atuação e a literatura, pude resgatar um fascínio que, desde jovem, mantinha pela cultura e pelo teatro antigos, especialmente o grego.

De todos os dramaturgos gregos, considero Sófocles não apenas o mais completo, mas também o responsável pelas tragédias mais bem acabadas da literatura clássica. Quando li *Édipo rei* pela primeira vez, confesso ter almejado que o herói adotasse a melhor decisão para resolver o mecanismo que havia sido desencadeado pelos deuses, pelo acaso ou por sua própria ação, conforme a interpretação que se dê ao drama. Isto, a toda evidência, parece ter despertado em mim um especial interesse pela obra. E foi com Nietzsche, tempos depois, que aprendi a perceber o conteúdo humano da tragédia, da qual Édipo é um dos símbolos, quer em sua grandeza, quer na sua miséria: verdadeiro amálgama dos estados apolíneo e dionisíaco; um homem sábio que se aborrece e cuja arrogância conduz à ruína. *Édipo rei* retrata, assim, o mais humano de todos os mitos: Édipo não é réu, nem acusador nem tampouco juiz; ele é Sófocles, ele sou eu e cada um de nós.

A tragédia é uma das peças mais encenadas da história do teatro grego. Vertida para diversos idiomas, é também a mais traduzida. Sempre constituiu um fecundo material de estudo para as mais diversas áreas do saber: foi estudada por monges que, durante a Idade Média, traduziram os manuscritos do grego para o latim; por diversos filósofos, que avaliaram questões morais, éticas, de costume e de cultura; por cientistas políticos, que analisaram a questão do jogo do poder; por antropólogos, que encararam o mito como uma forma de

melhor conhecer o homem e as normas, crenças e valores sociais; e por psicanalistas, que tentaram compreender o inconsciente por meio do arquétipo do herói trágico. Nenhuma outra interpretação, contudo, alcançou maior repercussão do que a promovida por Freud, que buscou, em *A interpretação dos sonhos*, compreender o inconsciente e as forças controladoras do desejo no mito de Édipo. A partir daí, avolumaram-se, de modo bastante sólido, as diversas interpretações do mito.

O drama edipiano foi amplamente debatido por teóricos da literatura, helenistas, historiadores, filósofos, antropólogos e psicanalistas. São tantos os pontos de vista da tragédia sofocliana que Trajano Vieira emprega a expressão “mosaico hermenêutico” para se referir aos incontáveis estudos existentes sobre a peça e o mito de Édipo (p. 163).

As discussões em torno das incertezas aflitivas do herói tebano são mesmo incalculáveis e os estudos estão longe de amainar. Constantemente surgem novas interpretações e releituras do mito. Abrolham, de igual maneira, leituras diferentes, que mantêm o núcleo do drama, mas apresentam acréscimos, modificações e contrariedades, sobretudo com o escopo de possibilitar o renascimento da tragédia grega nos mais variados tempos e contextos sociais. Como decorrência, a bibliografia sobre a tragédia é vastíssima e prolifera em larga escala.

Não se pode dizer, contudo, que alguma dessas exegeses seja conclusiva, definitiva. O drama ainda possibilita o surgimento de novas respostas e novas operações, sobretudo quando são promovidas interpenetrações entre campos conexos do conhecimento.

A complexidade e o caráter humano do texto favorecem estudos de natureza interdisciplinar, razão pela qual se multiplicam os trabalhos nesse sentido. No campo da antropologia, da literatura e do direito não poderia ser diferente. Contudo, apesar de existirem muitos estudos envolvendo a questão da inter-relação dessas searas do saber na tragédia, a maioria gravita em torno das formulações de três grandes teóricos: Bernard Knox, Lévi-Strauss e Foucault. O primeiro, numa publicação de 1957, intitulada *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*, enfatiza que o núcleo da tragédia não seria o parricídio, tampouco o incesto, mas a investigação promovida por Édipo para descobrir o assassino de Laio e, com isso, a sua própria identidade. O segundo, no último capítulo do livro *A oleira ciumenta*, defendeu a ideia de que a tragédia sofocliana encerra um verdadeiro “enigma policial”. Por fim, Foucault, em uma conferência proferida na PUC do Rio de Janeiro, no início da década de 70, atribuiu especial enfoque à questão da busca da verdade processual.¹

Além da vinculação hermenêutica, foi possível constatar a carência de leituras da peça que apresentassem uma efetiva interpenetração entre conceitos e abordagens literárias, jurídicas e mitológicas.

Como se vê, não é nova a iniciativa de analisar as relações entre mito, literatura e o direito em *Édipo rei*. O que se pretende, todavia, é identificar, com maior rigor teórico, os fatores que permitem essa conexão e propor reflexões entre as disciplinas envolvidas, de forma a verificar como a perspectiva das modernas correntes contextualistas da literatura e as definições aristotélicas podem ser úteis para identificar o substrato jurídico em *Édipo rei* e como o mito, na condição de matéria-prima da tragédia, pode funcionar como forma de controle social.

Por meio da articulação interdisciplinar e do estudo sistemático de *Édipo rei*, busca-se conjugar a áurea estética da literatura sofocliana, com o entorno técnico-jurídico do direito e o conjunto de códigos de conduta humana que compõe o mito. Dessa confluência derivam relevantes e prementes questões. Duas são eleitas aqui: quais os fatores e aparatos teóricos que permitem a formação de um elo entre antropologia (mito), literatura e direito e como esse entrelaçamento pode contribuir para o desenvolvimento de cada um desses sistemas.

Partindo do principal objetivo deste trabalho, que consiste na identificação dos fatores de conexão entre as searas do conhecimento acima referidas, busca-se verificar, de maneira mais específica, como essa conexão pode ser favorável para o estudo de cada uma dessas áreas do saber. A adoção de conceitos literários possibilita a identificação da temática jurídica, assim como as definições de natureza literária apresentadas por Aristóteles, na *Poética*, auxiliam a compreensão do direito e dos seus fenômenos na tragédia. Por outro lado, o mito, como modelo exemplar de conduta e por meio das suas funções sociológica e psicológica, aproxima-se das finalidades e ideais do direito, notadamente como modelo de conduta humana e forma de controle social.

Contribuições potenciais podem advir desta investigação interdisciplinar. A fusão dos horizontes das disciplinas envolvidas tem o condão de ressaltar a instrumentalidade da metodologia literária e ampliar o seu horizonte de aplicação, de modo a permitir a visualização, no contexto da tragédia grega, com maior clareza, das práticas jurídicas. O mito, em contrapartida, passará a ser visto de forma muito mais abrangente do que as interpretações de base freudianas, ou seja, não como forma de controle individual, mas social.

Quanto à estrutura, a presente Dissertação é constituída por cinco capítulos, precedidos por uma introdução. O Capítulo 1, além de delimitar o tema e sintetizar a abordagem teórica, antecipa alguns assuntos que, apesar de não estarem diretamente relacionados à proposta de estudo, são essenciais para compor o “saber prévio” do leitor. Refiro-me, pois, às questões historiográficas, de biografia, de recriação, de tradução e das fontes jurídicas. O Capítulo 2 contempla os fundamentos acadêmicos sobre os quais a Dissertação foi edificada, por meio de

uma revisão teórica e conceitual acerca dos diálogos entre mito, literatura e direito e os elementos que possibilitam imbricações entre essas disciplinas. O Capítulo 3 aborda aspectos relacionados ao mito, tais como definição, características e funções, com destaque para a função sociológica e psicológica, bem como para a noção de mito como “código exemplar de conduta”. O Capítulo 4 analisa a origem, os primórdios e a evolução da tragédia grega, assim como os elementos fundamentais do texto trágico, mediante a adoção das noções aristotélicas. Enfim, o Capítulo 5 apresenta a questão do direito em *Édipo rei*, revelando por meio da metodologia e dos conceitos literários e mitológicos analisados nos capítulos anteriores, o fenômeno jurídico na tragédia. Ao final serão enfatizados os resultados da pesquisa, notadamente com relação à ampliação e fusão dos horizontes de cada um dos saberes inter-relacionados.

O estudo volta-se num primeiro momento para a distinção entre a realidade cultural ou humana (“coisas do espírito”) e a realidade física ou natural, com o escopo de obter, por meio de abordagens de natureza geral, elementos fundadores da conjunção entre a literatura e outras disciplinas, como é o caso da antropologia (mito) e do direito.

Não há olvidar-se, por outro lado, que a complexidade da sociedade moderna, notadamente em função do incremento dos contextos e das relações sociais, fez com que a distinção entre os sistemas artístico e jurídico, bem como as possíveis relações de coexistência, coordenação, integração que estabelecem entre si, se tornasse necessária. Para tanto, optou-se pela adoção da “teoria dos sistemas autopoieticos” de Niklas Luhmann, cujo elemento crucial é a comunicação entre sistemas e subsistemas diferentes e entre esses e o seu ambiente. Apesar de ser uma teoria que tomou emprestadas algumas definições da biologia e que se desenvolveu no campo da sociologia, é a que melhor define a “comunicação” entre sistemas e subsistemas, razão pela qual passou a ser encampada por estudiosos de várias ciências humanas. A teoria luhmanniana possibilita a convivência entre o sistema artístico e o sistema jurídico.

Nessa linha de raciocínio, no início do século 20, nos Estados Unidos, surgiu o *Law and Literature Movement*, cujos estudos se fundamentam nos cruzamentos do direito e da literatura. Pretende-se recorrer aos escritos dos principais teóricos desta pesquisa, sem prejuízo de diversos especialistas que cuidam do tema na atualidade, no Brasil e no mundo. O recurso à bibliografia especializada na interdisciplinaridade entre direito e literatura também será útil para identificar os diversos modelos de organização do estudo entre essas duas áreas do conhecimento, conferindo especial enfoque para os três campos de concentração que reputei mais relevantes, ou seja, como o fenômeno jurídico é compreendido nas obras

literárias (direito *na* literatura); como a metódica de interpretação literária pode auxiliar na compreensão de textos normativos (direito *como* literatura); e como a literatura pode funcionar como instrumento de reformulação do Direito.

Esse arcabouço teórico demonstrará que o presente trabalho enquadra-se dentre os estudos que integram a primeira categoria (direito *na* literatura), na medida em que se destina a abordar elementos jurídicos insertos em uma obra literária (*Édipo rei*, de Sófocles), tendo por base a premissa de que, por vezes, as grandes obras da literatura fornecem ao operador do direito situações muito mais complexas do que a ciência jurídica, de modo a ampliar o seu horizonte de conhecimento.

Além dessas bases teóricas, merecem destaque os estudos de Northrop Frye (2000), Nietzsche (2007), Lévi-Strauss (2008), Joseph Campbell (2001 e 2008) e Mircea Eliade (1989) que contribuíram para a valorização do mito na modernidade, bem como para a formação daquilo que hoje se denomina de “mitologismo literário”.²

Entendo, ademais, que a leitura de *Édipo rei* apenas pelo foco das lentes da literatura e do direito parece ser insuficiente para a integral compreensão da tragédia sob o viés que ora se propõe, razão pela qual o mito, como parte dos estudos antropológicos deve ser acrescido a essas duas áreas. É que o mito constitui a matéria prima sobre a qual o escritor ou poeta produz o texto e dele exsurge um conjunto de códigos exemplares de conduta humana, estabelecidos com o escopo de manter a ordem social. O mito quando atrelado à literatura e principalmente ao direito faz com que a visão edipiana de Freud seja expandida, passando a ser considerado como instrumento de controle coletivo e social, finalidade última do direito. *Édipo rei* representaria, dessa forma, uma verdadeira osmose entre fenômeno literário, direito e mito.

Trata-se, como se pode notar, de um trabalho de literatura comparada, por envolver a comparação da literatura com outras esferas do conhecimento humano. Há tempos o pensamento da “escola francesa” de Literatura Comparada, representada por Paul van Tieghem, Jean-Marie Carré e Marius-François Guyard, tem prevalecido quanto aos limites do objeto dos estudos comparados, de forma a abranger não apenas a comparação de uma literatura com outra ou outras, mas também a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.³

O dialogismo de Bakhtin constitui uma das vertentes da literatura comparada e apresenta perfeita adequação ao campo do conhecimento literário e jurídico e à solução das questões que emergem deste estudo centrado nas perspectivas de aproximação e diálogo entre literaturas e outras disciplinas. O texto literário dialoga com outros textos, mesmo não

literários. O “diálogo” no sentido estrito do termo, segundo Bakhtin, constituiria uma das mais importantes formas de interação verbal. Entretanto, o termo pode ser compreendido num sentido muito mais amplo, ou seja, “não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (1992, p. 123). O livro, desse modo, constituiria igualmente um elemento de comunicação verbal, pois é “objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas da comunicação verbal”, tais como críticas e resenhas. Conclui Bakhtin que “o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc (1992, p. 123). O modelo teórico de bakhtiniano também se apresenta fundamental para estudos de natureza interdisciplinar, já que o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre a interação de textos diferentes nos processos discursivos. Reconhece, ademais, a necessidade de atenção da polissemia da linguagem e da multiplicidade de vozes do texto.

Comparatismo e dialogismo constituem as abordagens literárias que possibilitam o estudo e o entrelaçamento entre diferentes discursos do texto literário e regiões do conhecimento e demonstram como esse entroncamento pode contribuir para a formação de pontos de vistas variados e, ao mesmo tempo, benéficos a cada uma das áreas do saber envolvidas no presente estudo.

É a partir dessa perspectiva moderna de estudos comparados e interdisciplinares que a análise de *Édipo rei* será promovida, evocando-se outros textos literários e não-literários, aproximando-os e colocando-os em paralelo com a tragédia grega, buscando identificar as múltiplas inter-relações.

1 LEVANTAMENTO DAS FONTES

Contexto histórico e sociocultural

Compreender o teatro clássico e a tragédia grega demanda não apenas o conhecimento dos eventos e fatos históricos mais importantes da cultura helênica, como também dos valores políticos, religiosos e morais então vigentes.

A Grécia antiga não tinha fronteiras: era um conjunto de cidades com aspectos culturais, religiosos e linguísticos semelhantes, espalhado por três continentes (Europa, África e Ásia). Pode-se dizer que ela não tinha uma unidade política, mas apenas cultural.

A análise do contexto histórico e sociocultural se concentrará no período clássico⁴ da história da Grécia antiga (séculos V a.C. e IV a.C.), época em que Sófocles viveu e compôs sua obra, principalmente em Atenas, que, ao lado de Esparta⁵, constitui as duas principais cidades-estados⁶ do período.

Atenas situa-se na região da Ática, sul da Grécia, e foi inicialmente ocupada pelos aqueus e em seguida pelos eólios e jônios. Nos tempos mais remotos, era governada por um rei, que acumulava as funções de sacerdote da cidade, juiz e chefe militar. Com o tempo, a autoridade do rei transmitiu-se para a aristocracia dos eupátridas.

A expansão pelo Mediterrâneo fez com que a cidade passasse por profunda alteração na sua estrutura econômica e social, especialmente em razão do crescente comércio com as colônias conquistadas, que enriqueceu o grupo social dos *demiurgos*, o qual começou a questionar o monopólio político dos eupátridas (homens livres, nascidos na cidade-estado e que detinham o poder político).

Instaurou-se uma tensão social somente controlada por meio das propostas formuladas por dois legisladores: Drácon e Sólon. Drácon, por volta de 621 a.C., organizou e redigiu um conjunto de leis rigorosas, baseadas em preceitos religiosos, segundo os quais todo erro consistia numa ofensa às divindades. Eram leis muito severas, pois condenavam à morte aqueles que as desobedeciam. Conta-se que as suas leis ~~h~~aviam sido escritas com sangue e não com tinta” (Giordani, p. 113). Por outro lado, Sólon deu ao povo leis democráticas, liberou a propriedade imobiliária, aumentou o número de proprietários, baniu a escravidão por dívida e dividiu a sociedade de acordo com a renda⁷, possibilitando, com isso, a ascensão dos *demiurgos*. Foi ainda responsável pela criação das instituições políticas: a *Bulé* ou Conselho

dos Quatrocentos, que estudava e discutia os projetos de lei; a *Eclésia*, assembleia popular que aprovava ou rejeitava as leis elaboradas pela *Bulé* e o *Helieu*, uma espécie de tribunal popular de justiça que executava as decisões da Eclésia e da *Bulé*. As reformas propostas por Sólon, entretanto, agravaram ainda mais as tensões sociais, já que pouco agradavam a elite eupátrida. Dessa forma, a oligarquia evoluiu para a tirania⁸, sob o governo de Pisístrato e seus filhos, que permaneceram no poder entre 546 e 527 a.C.

A tirania acabou sendo superada pela democracia. Clístenes, estadista da importante família dos alcmeônidas, em 510 a.C., liderou a rebelião contra o último tirano, iniciando a implantação do regime democrático. Procurou, inicialmente, harmonizar a organização política por meio da reorganização dos cidadãos, a qual se baseava no *demo*, uma circunscrição territorial na qual todos os atenienses eram inscritos de acordo com o domicílio. Os *demos*, por sua vez, eram agrupados em *trítias*; e estas em 10 tribos. Assim, as tribos passaram a reunir atenienses de diversas origens e riquezas. Clístenes também criou o ostracismo, um mecanismo destinado a defender a democracia grega, por meio do exílio de todo aquele que representasse uma ameaça para o novo regime⁹.

É de verificar-se que embora reconhecessem a democracia, os atenienses não acreditavam na igualdade plena, pois pobres, estrangeiros, mulheres e escravos não votavam (Blainey, p. 70-71). Portanto, a democracia ateniense era limitada, pois privilegiava apenas e tão somente os seus cidadãos, ou seja, os homens livres, nascidos na *pólis* e filhos de pai e mãe atenienses, os quais eram agraciados com o direito de participar ativamente da assembleia popular e da magistratura.

O período clássico da história da Grécia antiga também foi marcado por conflitos externos dos gregos contra invasores, principalmente os persas. As guerras greco-persas ou médicas (490 a.C. a 479 a.C.) ocorreram devido a um conflito de interesses expansionistas e imperialistas entre os dois povos. Atenas se uniu a Esparta e a outras cidades e conseguiu derrotar os persas, liderados inicialmente por Dario I, depois sucedido por Xerxes, na batalha naval de Salamina.

Após a vitória nas guerras médicas, Atenas transformou-se em um poderoso império marítimo, alcançando a hegemonia política e cultural sobre as demais cidades-estados. A denominada *Liga de Delos*, sediada na ilha de Delos, serviu de importante instrumento de expansão marítima. A Liga surgiu como decorrência da união militar entre diversas cidades gregas contra os persas e foi assim denominada devido ao imposto pago para sustentar os exércitos conjuntos.

Durante o governo de Péricles (461-429 a.C.), a democracia atingiu seu pleno desenvolvimento. Os primeiros atos de sua carreira política consistiram na luta contra o partido aristocrático e seu líder Címon (512-449 a.C.), que acabou condenado ao ostracismo em razão de pretender auxiliar Esparta por ocasião da revolta dos hilotas. Após várias derrotas, os atenienses optaram pela volta de Címon que, daí por diante, passou novamente a dirigir a política externa, enquanto Péricles cuidava da interna.

A democracia não representou o avanço ateniense apenas no cenário político, pois também foi fundamental para o desenvolvimento artístico e cultural da cidade-estado, gerando uma civilização de brilho intelectual esplêndido. O próprio Estado, nesse sentido, incentivava e promovia festivais de música e de drama, para os quais Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram suas tragédias e Aristófanes, comédias (Jones, p. 77). Foi o momento áureo da cultura grega, quando viveram os principais teatrólogos, filósofos, arquitetos e artistas para a cidade-estado. Esse período de ouro ficou conhecido como —o século de Péricles”.¹⁰

A democracia também fomentava a educação, que objetivava a formação de cidadãos capazes de defender a cidade e de participar da coisa pública. Floresceram novas ideias, fazendo com que Atenas se tornasse o berço de importantes pensadores e filósofos, como Sócrates, Platão e Aristóteles. Formada no final do século V a.C., a Escola Socrática ocupou-se primordialmente do homem e sua ética, e a Escola de Atenas, fundada por Platão, preocupou-se com a realidade sensível e o mundo das ideias. À filosofia platônica, opunha-se Aristóteles, para quem não interessavam as ideias, mas o mundo material. Ainda, a lógica aristotélica foi crucial para a arte de raciocinar, notadamente por meio da silogística e da relação entre o particular e o universal.

O pensamento racional, na época clássica da história grega, fez com que o homem se tornasse o centro de todas as coisas, na medida em que as ideias surgiam da sua capacidade de pensamento. O denominado “racionalismo grego” decorreu da própria evolução material e cultural da cidade, notadamente por meio do surgimento de novas formas políticas e pelo estabelecimento de regras pelos próprios homens.

O homem era o centro de preocupações no período ático, não apenas na filosofia, mas também na arte, da qual se tornou a medida, o referencial. A pintura e a escultura gregas clássicas caracterizaram-se pelo equilíbrio, pela harmonia e pela ordem. Na literatura, a manifestação humanista e racionalista materializou-se no teatro, considerado a maior expressão literária, e na prosa. No início, o teatro grego consistia em um rito de natureza religiosa em homenagem ao deus Dionísio. Manifestava-se por meio da tragédia e da comédia. A tragédia desenvolveu-se principalmente por meio do trabalho de Ésquilo,

Sófocles e Eurípides, sobre tema histórico ou lendário; já a comédia por meio de Aristófanes. A prosa abarcava a história, a filosofia e a eloquência. Entretanto, ensina Dover que a oratória era o tipo mais importante de arte literária, pois adotada como forma padrão em relação a outros tipos de literatura. É que a ~~maioria~~ das comunidades gregas, fossem democracias ou limitassem o poder político a uma pequena camada de cidadãos, dependia, para seu funcionamento, da persuasão direta e imediata das assembleias” (p. 86). Assim, a oratória era uma prática originária da vida política e dos tribunais de justiça.

O racionalismo, contudo, não era incompatível com a religião. O próprio regime democrático admitia a harmônica convivência entre leis divinas e leis humanas.

A religião, na época clássica, era composta por uma complexa cosmologia e genealogia de divindades. Contudo, estabelecer um panorama completo e exaustivo a respeito, em poucas linhas, seria muito difícil. Por esse motivo, neste momento, é importante dizer que os gregos adotavam o politeísmo antropomórfico, ou seja, acreditavam em vários deuses que tinham formas semelhantes às dos homens, com as mesmas fraquezas, paixões e virtudes, distinguindo-se, contudo, pela imortalidade. O culto aos deuses podia ser público ou doméstico. Na Atenas clássica, conta Giordani que ~~n~~ninguém podia ser ateniense sem participar do culto de Atena. O amor dos atenienses por sua deusa tutelar, protetora não só de suas muralhas, mas também de suas consciências, aumenta cada vez mais, principalmente após as grandes vitórias sobre os persas.” (p. 477). Outro aspecto relevante da religião grega é que a consulta aos deuses ocorria por meio dos oráculos, que orientavam os homens sobre a vontade divina e os acontecimentos futuros.

Atenas, na época de Péricles, tinha cerca de 150 mil habitantes (Bowra, p. 113) e, em termos topográficos, era composta de uma parte alta, uma planície, uma muralha e uma parte rural. A Acrópole era o lugar mais alto da cidade, onde estavam localizados os lugares sagrados e cívicos, como os templos e o conselho de anciãos. Na parte alta, além da Acrópole e seu templo, estava o Parthenon, monumento em que se exaltavam os deuses e o patriotismo. Na parte baixa da cidade, chamada *ásty*, situavam-se os tribunais, o teatro, o mercado e uma grande praça, chamada Ágora, onde se realizavam os negócios e onde o povo costumava se reunir. Uma grande muralha protegia a zona urbana da cidade contra ameaças externas e, ao seu redor, estava a *khora*, o campo, onde ficavam as propriedades rurais e viviam os camponeses.

Bowra escreve sobre a simples rotina da vida quotidiana em Atenas, enfatizando que todos os dias, as pessoas se levantavam com o sol e começavam a trabalhar; os filósofos caminhavam pelas alamedas falando com os estudantes, sem dar atenção ao bulício do

comércio nas feiras e aos julgamentos nos tribunais vizinhos. O comércio na cidade de Atenas era muito movimentado e na praça do mercado de Atenas —o cheiro de perfumes raros se misturava com o da pesca do dia” e —as ruas eram cheias de pequenas lojas” (p. 95).

Distinguia-se a vida pública da privada: a primeira era considerada essencial, pois a cidade era o elemento central da sociedade e o cidadão (*politai*) era definido como aquele que vive na cidade (*pólis*), embora mulheres, crianças, estrangeiros e escravos não fizessem parte da vida pública. Por outra parte, a vida privada era caracterizada pela larga diferença existente entre a elite e a maioria da população, que vivia de forma bastante simples, em famílias nucleares (pai, mãe e filhos), que trabalhavam para garantir o sustento. Em contrapartida, os proprietários rurais e os cidadãos com maior capacidade econômica promoviam em suas casas grandes banquetes, com farta comida, vinho e discussões sobre política e filosofia.

Os casamentos, sobretudo nas elites, eram arranjados: os pais privilegiavam a força, a coragem e a posição social dos maridos, e estes, a perfeição física e a robustez das mulheres, antevendo bons partos. Nas famílias menos abastadas, tudo se passava de modo diferente, pois o casamento era uma forma de sobrevivência por meio do trabalho conjunto. Também havia entre os gregos, desde a sociedade homérica, o denominado —amor nobre”, ou seja, entre homens e baseado na afinidade de ideais, na relação de aprendizado entre adultos e meninos. Esse tipo de comportamento era ainda mais comum na elite grega.

A moral, entre os atenienses, também encontrava a sua origem no âmbito privado, especialmente no lar, tendo como ponto de partida a família e as crenças da religião doméstica, que deram origem aos primeiros deveres, e o sentimento de culpa. —Era gratificante ao homem dar ao lar a qualificação de casto, e acreditava-se que o lar preceituava aos homens a castidade” (Coulanges, p. 99). Quando a culpa pesasse sobre os ombros do homem, já não poderia mais aproximar-se do seu próprio lar, sobretudo quando houvesse derramado sangue de semelhante, ocasião em que, independentemente de ter agido voluntariamente ou não, nenhum perdão divino seria admitido.

A decadência de Atenas e da própria Grécia se deu no período final do governo de Péricles (431 a 429 a.C.), que enfrentou diversos ataques de seus adversários, que se uniram numa coligação. A situação se agravou com a eclosão da Guerra do Peloponeso, que colocou Atenas e Esparta frente a frente, na luta pela hegemonia do território grego, passando Péricles a ser responsabilizado pelas desgraças da cidade, cujos campos tinham sido devastados pelos espartanos, e a população dizimada por uma peste, que inclusive matou dois filhos seus. Péricles, assim, foi acusado de traição e condenado à perda de direitos civis.

Com a derrota de Atenas, Esparta impôs um governo aristocrático, o que acarretou o fim da democracia ateniense e o retorno do predomínio da oligarquia na Grécia, representada por trinta cidadãos que governaram como tiranos. Esse domínio, entretanto, durou pouco, pois Tebas logo derrotou Esparta na batalha de Leutras, em 371 a.C., e estabeleceu uma breve hegemonia. Foi a primeira vez que o exército espartano sucumbiu a uma batalha.

Os gregos, quer por rivalidade, quer por inveja, se autodestruíram impiedosamente. A Grécia acabou sendo conquistada por Filipe II, rei da Macedônia, na batalha de Queroneia. Dois anos depois, Filipe II foi assassinado e substituído por seu filho Alexandre, o Grande, considerado um dos maiores guerreiros da Antiguidade e que teve Aristóteles como tutor. Conquistou o império persa, a Fenícia, o Egito e parte da Índia. Assim, suas conquistas foram responsáveis pela fusão da cultura grega com a oriental, surgindo daí a *cultura helenística*.¹¹ A divisão do Império Macedônico, que se seguiu à morte de Alexandre, e as sucessivas lutas internas resultaram no seu enfraquecimento político, o que possibilitou a conquista romana nos séculos II a.C. e I a.C. Entretanto, mesmo conquistando a Grécia, Roma teve que se curvar ao esplendor da civilização grega, assimilando muitos dos seus valores culturais.

Sófocles

Muito pouco se pode afirmar, com alguma certeza, sobre a vida de Sófocles. Das muitas biografias escritas durante a Antiguidade, apenas um relato anônimo nos restou (Serra, p. 16). Sófocles nasceu em Colono, burgo ateniense, em 496 a.C. Pertencia a uma família abastada, sendo filho de Sófilos, um rico fabricante de armas. Por essa razão, recebeu educação tradicional e de elevada qualidade.

Contam os estudiosos que Sófocles, além de belo e afável, era bom músico, tendo regido, quando jovem, em 480 a.C., o coro executado em honra à vitória marítima dos gregos sobre os persas na batalha de Salamina.

Mais tarde, passou a se dedicar ao teatro e em 468 a.C., quando contava 28 anos, concorreu com Ésquilo num concurso trágico (*Dionísias Maiores*) e obteve sua primeira vitória, com *Triptólemo*. Desde então, passou a ser aclamado pelos atenienses como o maior de todos os poetas trágicos. Tornou-se, dessa forma, um dos mais importantes escritores de tragédia da Grécia antiga, ao lado de Eurípides e Ésquilo.

O dramaturgo trabalhou como ator em duas peças de sua autoria: *Nausícaa* e *Tamíris*. Também foi responsável pela inclusão de um terceiro ator às cenas (tritagonista), conferindo ainda mais dinamismo à tragédia, e pela invenção dos cenários pintados.

Sófocles viveu a época de apogeu de Atenas, ao tempo de Címon e de Péricles, dos quais era amigo. Foi amigo de Heródoto, considerado o “pai da história”, para quem dedicou uma ode. Mantinha, assim, estreito contato com a elite cultural ateniense e teve conhecimento dos problemas específicos da sua época. Ademais, participou ativamente da vida política de Atenas: foi tesoureiro da Liga de Delos, em 443 a.C., durante a ascensão política de Péricles e eleito estrategista¹², por duas vezes (441 e 428 a.C.).

Sófocles também viveu a decadência de Atenas, notadamente após a derrota na Sicília durante a Guerra do Peloponeso, para Esparta. Por isso, durante sua longa vida, vivenciou tanto o triunfo grego nas guerras Médicas, como o terrível derramamento de sangue na Guerra do Peloponeso.

Levou uma vida feliz e bastante tranquila. Casou-se com a ateniense Nicóstrata, com quem teve um filho chamado Iofonte, que, trilhando os caminhos do pai, tornou-se tragediógrafo. Sófocles teve um segundo filho, Ariston, com uma amante chamada Teorís. Era religioso: foi ordenado sacerdote do herói médico Alcon e de Asclépio, o deus da medicina. Também era extasiado pela cidade em que nascera, Colono, cujas belezas descreveu em *Édipo em Colono*:

Neste lugar de bons corcéis terás
o paradeiro mais belo, estrangeiro,
que existe na terra: Colono, a clara.
Aqui o rouxinol, constante hóspede,
Entoa sempre o canto harmonioso
No fundo destes vales muito verdes (Kury, v. 750-755).

Sófocles era ~~amável~~, brando, moderado; possuiu numerosos amigos. Mas, habituado ao bom êxito, era, provavelmente, um tanto altivo. No fim da vida, conforme testifica Aristófanes, amava muito o dinheiro” (Laurand, p. 107). Aristófanes resume seu caráter e personalidade da seguinte forma: ~~satisfeito~~ entre os vivos, satisfeito entre os mortos” (*apud* Harvey, p. 467).

Segundo Laurand (p. 107), apenas um fato causou tristeza a Sófocles: um de seus filhos quis tirar-lhe a administração de seus bens, sob o fundamento de ter perdido a razão. No dia do julgamento da causa, encantou os juízes com um coro da peça *Édipo em Colono*, que acabara de compor e venceu o processo.

Aos 83 anos, Sófocles integrou um conselho composto por dez notáveis atenienses, denominados *próbulos*, que tinham a atribuição de organizar a recuperação da cidade de Atenas, após a derrota na batalha de Siracusa, na Sicília, para os espartanos. Morreu em 406 a.C., aos 90 anos, e recebeu o culto reservado aos heróis.

Compôs aproximadamente 120 peças e obteve sempre o primeiro ou o segundo lugar nos concursos trágicos de que participou. Dessa vasta produção, apenas sete tragédias sobreviveram ao passar dos anos e chegaram aos nossos dias na íntegra: *Aias*, *Antígona*, *Édipo rei*, *Traquinianas*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. *Os Sabujos*, um drama satírico, sobreviveu de forma incompleta juntamente com muitos fragmentos de peças.

Édipo rei, a tragédia do amaldiçoado tirano que, sem saber mata o pai e casa-se com a mãe, teria presumivelmente sido escrita em 430 a.C.¹³, tendo sido representada em 425 a.C.¹⁴, obtendo o segundo lugar no concurso. Foi derrotada por um drama de Filocles, um tragediógrafo obscuro e pouco conhecido.

Recriações

Desde a primeira representação de *Édipo rei*, em Atenas, numerosas foram as recriações do mito.

As recriações de obras clássicas representam uma forma de aproximar o leitor dos textos consagrados, de modo a facilitar a sua recepção. A impossibilidade do ressurgimento da tragédia clássica em contextos posteriores à sua origem impõe a necessidade de promover a releitura do texto, para reatualizar os elementos contidos na tragédia.

A recriação de texto clássico pode ser considerada um ato de criação, pois por meio dela o reescritor interage com a obra em um campo aberto para o exercício da criatividade, de forma que o conceito de fidelidade com o texto-fonte modifica-se. Desse modo, a recriação apresenta um novo contexto para os personagens da obra e os temas são trabalhados sob perspectivas diferentes, com o escopo de vincular o texto antigo à realidade atual.

A respeito do tema, Souto destaca o caráter inovador da recriação, bem como a finalidade de projeção do passado no presente:

Para a Literatura Comparada que se pratica hoje, influenciada, especialmente, pelas inestimáveis contribuições de Bakhtin, Kristeva e Barthes, recriar é também criar, reproduzir é ainda produzir — e isso faz com que o recriador, em sua produção textual, inove numa crítica de duplo caráter. Ao mesmo tempo que revê o passado,

projeta o presente já de outra perspectiva; daí porque sua literatura passa a ser tanto significativa quanto expressão de seu tempo, ainda que se trate de reescritura (p. 199).

Lefevere, por outro lado, enfatiza a relevância do papel daqueles que recriam a literatura, ao salientar que são, no presente, –eo-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada.” (p.13).

Ainda, segundo Lefevere, a reescritura influencia a recepção das obras literárias e, até certo ponto, com finalidade ideológica, pois –reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época” (p. 23).

Dessa forma, o reescritor pode veicular a sua intencionalidade na reescrita, quer para dar continuidade, quer para modificar, quer, ainda, para subverter o texto antecessor. Nas palavras de Carvalhal, quando a reescrita acontece –sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa” (p. 54).

O drama de Édipo encontra recriações no teatro, no cinema e até em telenovelas. É, sem dúvida, a tragédia grega mais representada e adaptada de todos os tempos.

No contexto da Grécia antiga, Eurípides também escreveu um *Édipo*, posterior ao sofocliano, no qual tentou uma releitura do mito, em razão do sucesso da escrita de Sófocles. Na Antiguidade romana, uma das mais famosas versões de *Édipo rei* foi a peça *Édipo*, de Sêneca. Mas existiram outras: o líder militar e político romano Júlio César, por exemplo, em seus arrebatamentos literários, também compôs um *Édipo*, mas o texto desapareceu. O mundo bizantino, por sua vez, também deixou inúmeros manuscritos da peça. Em 1502, Aldo Manunzio publicou a primeira edição da obra de Sófocles, o que resultou na ampliação do número de adaptações.

A representação que inaugurou o *Édipo* na história da modernidade ocorreu em 1585, no Teatro Olímpico de Vicência, e baseava-se numa tradução de Orsatto Giustiniani. Dentre as reescrituras e adaptações ocorridas entre os séculos 17 e 18 destacam-se as de Corneille, em 1659; as de John Dryden e Nataniel Lee, em 1678; e a de Voltaire, em 1718.

Nos séculos 19 e 20 surgiram as primeiras paródias do mito, como a realizada em 1803 por Fredrich Von Schiller (*A noiva de Messina*) e 1808, por Heinrich Von Kleist (*A bilha quebrada*). *A máquina infernal*, de Jean Cocteau (1934) foi outra peça baseada no mito de Édipo, que, apesar de manter as personagens e o cenário originais, introduziu no mito um

toque moderno e o colocou fora de sua época, mediante referências a *night-clubs* e o emprego de gíria atual.

No cinema, existe a famosa adaptação de Pier Paolo Pasolini, que reatualiza a tragédia, por meio da linguagem fílmica da década de 1960. À semelhança de outras reescritas, o tempo e o espaço são deslocados. Verifica-se a inclusão de duas sequências, uma anterior ao prólogo e outra posterior ao epílogo do texto-fonte, que remetem o leitor à pequena cidade de Bolonha, na Itália, em dois períodos distintos: as primeiras cenas, por volta de 1940, e as demais, posteriores ao epílogo, duas décadas mais tarde. Woody Allen foi outro diretor que se apropriou de elementos do mito de Édipo para compor o roteiro do filme *Poderosa Afrodite* (1995) e discutir diversos temas dotados de valor para o homem contemporâneo, tais como adoção e prostituição.

No Brasil, a partir da década de 1960, pulverizou-se o número de peças teatrais cuja temática envolve tragédias gregas do século V a.C. Notadamente no que diz respeito a *Édipo rei*, durante o cinzeno período da ditadura militar no país, muitas das encenações da peça sofreram sérias restrições, sob a alegação da sua natureza subversiva. Conta-se até a ocorrência de um episódio pitoresco e bastante hilário, segundo o qual uma ordem de prisão teria sido expedida contra Sófocles, autor da tragédia.

Dentre as encenações brasileiras é importante citar a dirigida por Flávio Rangel, em 1967, que apesar da simplicidade da montagem, possuía um elenco com atores de renome, como Paulo Autran, Teresa Rachel e Cleide Yáconis. Na década de 1980, a peça *A verdadeira história de Édipo rei*, de Toninho Costa Neto, buscou reaproximar a tragédia da comédia para compor uma paródia do mito grego. Os personagens e as ações da trama foram preservados, mas a trajetória do herói clássico foi apresentada de forma cômica. Em 1983, duas companhias adaptaram a peça de Sófocles, uma em São Paulo e a outra no Rio de Janeiro. A peça de São Paulo, dirigida por Marco Aurélio, apresentou recursos visuais bem mais sofisticados do que o trabalho dirigido por Flávio Rangel. Marco Aurélio prezou pela fidelidade aos costumes e indumentárias da época, sem se esquecer de adaptar a temática aos tempos atuais. A montagem do Rio de Janeiro foi dirigida por Paulo Afonso de Lima, que procurou concentrar o foco do seu trabalho na questão da identidade e nos aspectos religiosos a que a busca pelo autoconhecimento encontra-se vinculada. Recentemente, *Édipo rei* voltou aos palcos brasileiros, por meio do trabalho do diretor Eduardo Wotzik, que se valeu de atores de diferentes gerações, tais como Gustavo Gasparini, Eliane Giardini e César Augusto, para a nova montagem do clássico, apresentado em linguagem clara e atual.

Além dessas adaptações e encenações o drama antigo influenciou a teledramaturgia brasileira. Em 1987, a Rede Globo de Televisão produziu, sob a direção de Ricardo Waddington e José Carlos Pieri, a novela *Mandala*, uma adaptação livre do texto de *Édipo rei*, escrita por Dias Gomes e Marcílio Moraes. Em suma, o enredo transporta o mito de Édipo para a cidade do Rio de Janeiro do século 20. Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto também produziram uma adaptação livre do mito de Édipo para a televisão, um verdadeiro exemplo de reescritura via recriação. A citada obra busca refletir problemas de ordem política, social e cultural concernentes ao seu tempo, revitalizando o mito grego.

Como se percebe, graças ao interesse dos tragediógrafos e dramaturgos o mito de Édipo continuou vivo através dos tempos e ingressou na modernidade, possibilitando o ressurgimento e atualização da tragédia grega.

Traduções

A tradução de textos literários antigos não é tarefa fácil. Se por um lado, as línguas clássicas exigem do tradutor o conhecimento do léxico e da gramática da língua¹⁵ traduzida, de outro, o afastamento temporal e espacial desses textos impõe o prévio conhecimento de cultura do passado grego, da história, da política e da mitologia, com o objetivo de preencher diversas lacunas.

André Lefevere discute o conceito de tradução como reescritura. Segundo ele, a tradução não opera apenas no nível das palavras ou do texto, mas da cultura e da história. O tradutor, assim, deve escolher o texto e tomar decisões interpretativas; isso tudo depende do contexto sociocultural. Com isso, a tradução seria um dos mais poderosos tipos de reescrita em razão de ser transcultural.

Dessa forma, a tradução de textos clássicos antigos não se limita à mera passagem de um sistema linguístico para outro, pois o tradutor deve conhecer a cultura da comunidade a que pertence a língua, devendo esta unidade cultural ser entendida como “conjunto de atividades e de instituições através das quais essa comunidade se manifesta” (Mounin, p. 214).

Além do conhecimento do sistema linguístico da língua clássica e da cultura antiga, outra dificuldade com que se deparam os tradutores de textos clássicos para fazer um trabalho de tradução confiável é o acesso aos textos-fontes originais. No caso de *Édipo rei*, sabe-se que a primeira apresentação ocorreu em Atenas, provavelmente em 425 a.C., nas Grandes

Dionísias. Com Aristóteles, *Édipo rei* ganhou uma posição de relevo no cenário da arte trágica, pois o filósofo a considerou em sua *Poética* como a “~~tr~~agédia das tragédias”, em razão do elevado número de referências feitas (salvo engano, são nove citações em seis passagens), em sua maioria, em termos elogiosos.

Sabe-se que quase toda a literatura grega clássica perdeu-se, sobretudo nos últimos séculos do Império Romano, com o fortalecimento da crença e da teologia cristã. Nenhum manuscrito próprio de Sófocles sobreviveu e como espirituosamente dizem Vernant e Vidal-Naquet “nenhum gravador registrou a apresentação de Atenas”, de forma que a partir do momento em que se iniciou a tradição do texto, os copistas começaram a copiar e transcrever os manuscritos, acarretando, a partir daí, o surgimento dos primeiros *desvios* (2008, p. 318). O ressurgimento da literatura grega ocorreu apenas no século 9, durante a Baixa Idade Média, quando as obras passaram a ser estudadas e compiladas pelos bizantinos.

Inúmeros são os manuscritos¹⁶ das peças de Sófocles. A principal e mais conhecida fonte da tragédia é o *Mediceus* (*Laurentianus* 32,9) da Biblioteca Laurenciana de Florença (c. 1000). Trata-se, como ensinam Vernant e Vidal-Naquet, de um exemplar de “~~tr~~ansliteração”, ou seja, uma cópia em minúsculas de um texto escrito em unciais, que permite o retorno ao *códex* do século 5, que representa uma interpretação de um filólogo da época do imperador Adriano (p. 318). Outra importante fonte de consulta frequentemente mencionada pelos tradutores clássicos é o *Parisinus* 2712, do século 13, da Biblioteca Nacional de Paris, feito por um copista desconhecido.

A primeira edição moderna do texto grego é de Brunck (Estrasburgo, 1786/1789), na qual se fundaram todas as edições subsequentes. Atualmente, as edições mais utilizadas são a de Alphonse Dain e Paul Mazon (Paris, 1958/1960) e a de Hugh Lloyd-Jones e Nigel Guy Wilson (Oxford, 1990).

A enorme variedade de manuscritos e as inúmeras variantes existentes entre eles evidenciam os percalços encontrados pelos tradutores para o desempenho de seu mister. Vernant e Vidal-Naquet ressaltam que o trabalho dos historiadores (o que a toda evidência se aplica ao trabalho dos tradutores) é similar a uma “~~tr~~empresa de decapagem”: “~~tr~~glosadores antigos e filólogos modernos acumularam em torno do texto toda uma série de camadas de interpretações e correções sucessivas que é preciso eliminar, como se descasca uma cebola, para atingir a nudez do texto de Sófocles” (p. 318).

Pode-se dizer que as diversas formulações e interpretações em torno das fontes primevas acarretam inúmeras divergências de tradução, a começar pelo título: ora a peça aparece traduzida como *Édipo rei* ora como *Édipo tirano*. Bignotto (p. 73) entende que a

tradução mais adequada seria “Édipo tirano”, não apenas por se tratar do título original (Οιδίποσς Τύραννος), mas também em razão do comportamento de Édipo ao longo da peça. Entendem da mesma forma Vernant e Vidal-Naquet que enfatizam que o *týrannos* de Sófocles não é um “rei”, como querem as traduções (p. 321). É que o tirano, ao contrário do rei que obtém o poder por hereditariedade, conquista-o em decorrência das suas virtudes e feitos extraordinários. A bem da verdade, *Oedipus rex* corresponde à adaptação romana para o grego Οιδίποσς Τύραννος, que os franceses traduziram como *Oedipe Roi* e os ingleses, *Oedipus the king*. No português também prevaleceu a tradução *Édipo rei*.

No Brasil existem duas vertentes de tradução dos textos gregos clássicos, segundo Barbosa (p. 89-90): uma que mantém toda a erudição da literatura antiga, sobretudo através da adoção de um léxico rico, com prejuízo do ritmo e da oralidade do texto teatral; e outra que manifesta a necessidade de adaptar o texto para uma plateia, ou seja, privilegia o ato de encenação, em detrimento da leitura, tornando-o mais popular.

Das traduções de *Édipo rei*, feitas diretamente do grego, destacam-se os trabalhos de Mário da Gama Kury, Ordep Serra, Domingos Paschoal Cegalla, Donaldo Schüller e Trajano Vieira, os quais se repartem entre as duas vertentes de tradução. Por meio da transcrição de uma pequena parte da fala de Tirésias é possível notar as diferenças entre as correntes de tradução e entre o trabalho dos mencionados tradutores.¹⁷

Kury fez a opção por uma tradução mais simples, sem preocupações de erudição, mas, apesar da clareza lexical, ele ressalta ter-se empenhado para seguir fielmente o texto grego, inclusive quanto às variações métricas.

Adotando a forma de poema, Kury traduziu a tragédia por meio de versos dodecassílabos. Manteve também as repetições, muito adotadas por Sófocles para enfatizar uma ideia ou pensamento. Segundo consta da introdução à sua tradução, adotou a edição do texto grego de A. C. Pearson na coleção “Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis”, Oxford, Clarendon Press, 1924 e das edições comentadas de Lewis Campbell (Oxford, 1879, segunda edição) e de R. C. Jebb (Cambridge University Press, várias datas).

Assim como Kury, Serra optou pela objetividade, simplicidade e precisão vocabular, o que faz com que a sua tradução seja facilmente declamada para uma plateia:

Que você, tendo a vista, não vê o próprio mal,
 Não enxerga onde mora, nem com quem.
 Sabe de quem procede? É inimigo inconsciente
 Dos seus – e tanto em cima como embaixo da terra!
 Praga de pai e mãe, praga de açoite duplo
 E de pés de terror, te enxotará daqui,
 Com a escuridão na vista que agora vê bem.

Segundo notas da tradução, Serra tentou uma versão brasileira da peça com “os movimentos, ritmos e timbres da língua que falamos – mas virada na direção de outra, bem diferente” (p. 31). Enfatizou que o teatro envolve o colóquio, razão pela qual motiva a adoção de uma estrutura coloquial no horizonte do mapa linguístico onde pretende que a sua tradução circule. Assim, substituiu os pronomes de tratamento em segunda pessoa, *tu* e *vós*, por *você* e *vocês*. Serra utilizou-se das famosas edições oxonianas de *Oidípous Týrannos* dos filólogos H. Lloyd Jones e N. G. Wilson, para realizar o trabalho, que também conta com introdução e comentários.

Cegalla, por sua vez, traduziu a tragédia em prosa e verso de forma alternada. Também primou pela austeridade e objetividade textual. Sua tradução ganhou o prêmio Jabuti em 2001:

Pois bem, ouve o que te digo: embora tenhas vista, não enxergas o abismo de tua desgraça, nem onde moras, nem aqueles com quem coabitas.

Acaso sabes de quem descendes? Sem que o saibas, és abominado por teus próprios progenitores, dos quais um ainda vive e o outro já é morto. O duplo e terrível golpe da maldição de teu pai e de tua mãe haverá de varrer-te desta terra um dia. Agora vês a luz, daqui a pouco teus olhos serão trevas.

Schüler adotou versos livres para a sua versão, que é acompanhada de um relevante estudo crítico denominado “Θ enigma de Édipo”. Ele não menciona o texto base que consultou para realizar o trabalho. Ele manteve a aura de erudição da literatura clássica, escolhendo léxico precioso:

embora vejas, não enxergas a profundidade do teu mal,
nem onde moras, nem com quem vives.
Sabes, acaso, de quem és filho? Ignoras que és odioso
aos teus, estejam enterrados ou pisem no solo,
duplo flagelo, de tua mãe e de teu pai a maldição
de pés terríveis vem para te banir desta terra,
vês corpos agora, em breve verás trevas (v. 413-419)

A tradução de Vieira também se enquadra na vertente erudita de tradução dos clássicos e é feita em metro variado, aproximando-se muito da forma original:

dotado de visão, não vês teu mal,
com quem moras, em que lugar habitas.
De onde vens? Sabes ser o horror dos teus,
desses que a terra encobre ou – sobre – vivem?
Terror nos pés, a maldição te expulsa
daqui, mater-paterna, açoite duplo.
E a ortovisão de agora então se entreva (v. 413-19).

O trabalho de Vieira traz, ainda, o texto grego original na íntegra, a tradução e dois estudos sobre a tragédia, um intitulado “Entre a razão e o daimon”, no qual apresenta sua interpretação sobre a peça e o outro “Mosaico Hermenêutico”, em que oferece ao leitor vinte e uma interpretações da tragédia sob o ponto de vista antropológico, filosófico, histórico, literário e psicanalítico. Vieira preserva grande variedade do vocábulo grego empregado por Sófocles, tais como *tekmairesthai*, que significa “formar um julgamento a partir das evidências”; *daimon* (“divino”); e *týkhe* (“acaso”). Também demonstra como o texto está repleto de trocadilhos, como, por exemplo, o nome Édipo, que quer ser senhor da razão com a palavra grega *oída*, que significa “saber”.

Dentre as citadas traduções, fiz a opção pelo trabalho de Kury, o que se justifica não apenas por ser traduzida diretamente do grego, mas pela clareza das respostas que as suas soluções de tradução proporcionam para a análise interdisciplinar da tragédia. Ademais, de todas as traduções citadas, é a única que apresenta notas com explicações de mitologia, literatura, sociedade grega e alusões históricas, tidas como fundamentais para o estabelecimento de um elo com a cultura do passado grego. Kury interpretou, por meio das notas, elementos histórico-culturais que permanecem distantes no tempo e no espaço, contribuindo, dessa forma, para o esclarecimento das lacunas e dissensões interpretativas do texto. Contudo, as traduções e os estudos críticos de Ordep Serra, Domingos Paschoal Cegalla, Donald Schüller e Trajano Vieira sobre a peça funcionarão como alternativa destinada a solucionar eventuais dúvidas de interpretação.

Em razão disso, todas as citações de *Édipo rei* (assim como das duas outras tragédias sofocianas que compõem a trilogia tebana, *Édipo em Colono* e *Antígona*) contidas nesta Dissertação foram extraídas da tradução de Kury.

A questão jurídica

Assim como a tradução de textos antigos, a reconstrução do direito grego antigo constitui atividade de elevada complexidade. O direito, assim como a literatura, resulta da produção humana e encontra-se vinculado ao tempo histórico em que a sociedade que o instituiu está inserida. Os direitos dos povos atendem, assim, às necessidades da época em que foram criados e se explicam em seu tempo.

Por isso, para a compreensão do direito e das instituições judiciárias de um determinado período é fundamental que se conheça o contexto sociocultural da sociedade a que ele pertence. Entender o direito grego antigo, portanto, demanda o conhecimento acerca da sociedade grega.

O estudo de *Édipo rei*, mormente no que tange à temática jurídica, demandou uma revisita às tradições básicas do antigo direito grego. Sófocles viveu no período clássico, durante o apogeu de Atenas, e era um profundo conhecedor das instituições jurídicas e políticas da cidade. Foi tesoureiro da Liga de Delos e estrategista, por duas vezes. Viveu, ainda, a decadência de Atenas, sobretudo com a derrota para Esparta durante a Guerra do Peloponeso. Sófocles, portanto, conheceu os problemas específicos do seu tempo e teve que lidar com todos eles. Por essa razão, o recurso às fontes do direito vigente na época é de crucial relevância para o desenvolvimento deste estudo.

A Grécia antiga possuía muitas formas de organização estatal e variadas instituições e pensamentos jurídicos, o que ocasiona diferenças marcantes entre as suas cidades-estados, já que cada uma das dezenas de *pólis* era dotada de um sistema jurídico próprio. Gilessen explica:

Não há propriamente que se falar de direito grego, mas de uma multidão de direitos gregos, porque, com exceção do curto período de Alexandre o Grande, não houve nunca unidade política e jurídica na Grécia Antiga. Cada cidade tinha o seu próprio direito, tanto público como privado, e tendo caracteres específicos e evolução própria. Nunca houve leis aplicáveis a todos os gregos; no máximo, alguns costumes em comum (p. 73).

Dentre os muitos “direitos” gregos, procurei centrar no de Atenas, sobretudo o vigente no final do período arcaico e clássico (séc. VIII a.C. ao IV a.C.), não apenas por ser o mais tradicional e sobre o qual se debruçaram todos os filósofos, mas também em virtude de Sófocles ter vivido na época de ouro dessa cidade. Ademais, o direito grego influenciou a formação do direito romano e, conseqüentemente, o de toda a civilização ocidental.

A maior dificuldade para a promoção do estudo do contexto jurídico e sociocultural de produção da tragédia é, sem dúvida, o problema das fontes históricas. Com relação ao direito antigo, Arnautoglou faz menção a duas espécies de fontes: as fontes literárias e as fontes epigráficas. As primeiras abrangem os discursos pronunciados por oradores nos tribunais, textos dos grandes filósofos e escritores; ao passo que as segundas englobam todas as leis escritas em pedra, bronze, madeira ou outra superfície (p. 19-20).

Ocorre que os gregos antigos não se preocupavam em sistematizar as regras do direito, o que causa grande dificuldade para o ato de reminiscência, diante da carência de fontes

documentais. Some-se a isso o fato de que o direito, entre os gregos, era raro na sua forma escrita, pois decorria da própria noção de justiça (*diké*), a qual fazia parte da consciência coletiva do povo.

Considerando, ainda, que imperava entre os atenienses a liberdade individual, de forma que os cidadãos podiam dispor livremente sobre sua pessoa e bens, poucas normas de direito privado foram redigidas. O direito público, por outro lado, era mais desenvolvido, sobretudo o processual, que regulava a atuação dos tribunais e dos litigantes.

Por conseguinte, os achados históricos envolvendo o direito grego antigo são raros ou apresentam-se na forma de fragmentos esparsos, o que dificulta sobremaneira o seu conhecimento, desencadeando o surgimento de inúmeras lacunas históricas.

Assim, procedi como os historiadores do direito, que recorrem às fontes não jurídicas, como é o caso dos escritos filosóficos, históricos e literários, com o escopo de reconstruir o direito e colmatar a lacuna histórica. É bem verdade que as leis faziam parte da educação do cidadão grego, de forma que as fontes não jurídicas são de grande relevo para a reconstituição do direito antigo, como menciona Lopes:

Havia, porém, o costume de aprender de cor (recitando em forma poética) alguns textos jurídicos, assim como os poemas de Homero. As leis de Sólon eram ensinadas como poemas, de modo que todo ateniense bem educado terminava por conhecer sua tradição político-jurídica comum. A literatura “jurídica” era fonte de instrução e prazer. Em geral no tempo da filosofia socrática sabia-se ler. As técnicas propriamente jurídicas eram próprias do logógrafo, o redator de discursos forenses: pedidos, defesas, etc. O direito, presumia-se, devia ser aprendido vivenciando-o (2000, p. 34).

Ressalte-se, por fim, que mesmo diante de todo este aparato extrajurídico, ainda é possível que exista certa dificuldade em relação ao conhecimento do direito, principalmente o formado nos séculos anteriores aos referidos filósofos e escritores, já que os textos legislativos antigos, no mais das vezes, apresentam-se incompletos e deteriorados pela ação do tempo, além de serem redigidos em linguagem complexa e obscura.

2 QUESTÕES DE TEORIA

Realidade natural e realidade cultural

As relações de coexistência, coordenação, integração ou repelência entre as áreas que compõem o conhecimento humano se encontram subordinadas ao enquadramento em uma, de duas espécies de realidades, a *realidade natural* e a *realidade cultural*.

A realidade natural é regida pelas leis da Física, o que significa dizer que o homem não pode, por ato de vontade, alterar as suas consequências, pois elas decorrem da natureza das coisas. Esta realidade é constituída por objetos caracterizados pela neutralidade de valor, pois exprimem apenas *o que é*, o que efetivamente ocorre.

A explicação dos fenômenos físicos, dessa forma, decorre da observação e da formulação de hipóteses. Caso a hipótese, submetida à experimentação, se confirmar, o pesquisador terá concluído o seu trabalho enunciando uma lei. É o caso, por exemplo, da lei da ação e da reação formulada por Isaac Newton, segundo a qual, toda ação representa uma reação oposta e de igual intensidade. O cientista da natureza, por meio de experimentos, faz com que o corpo *A* exerça uma força sobre o corpo *B*, este simultaneamente reagirá com uma força de igual magnitude sobre o corpo *A*, porém em sentido oposto. O resultado é uma lei que rege a realidade natural, caracterizada por uma constante no fenômeno observado, que não está sujeita a qualquer análise valorativa. A hipótese de não haver na natureza força que seja solitária e de que toda força tenha a sua contraparte, não admite contestação; é uma verdade objetiva e neutra que independe da concepção do cientista.

A realidade cultural, também chamada de *coisas do espírito*¹⁸, permite ao homem conectar a um antecedente a consequência que melhor lhe aprouver. Ao contrário das leis que regem a realidade natural, a realidade cultural está sujeita a juízos valorativos e exprime apenas o *dever ser*. É por isso que no campo da realidade cultural a divergência é possível, na medida em que as hipóteses não têm a objetividade dos fatos naturais. Elas, na verdade, se vinculam diretamente à concepção do sujeito, mais que à natureza do objeto (Lyra, p. 12).

O universo físico, segundo Lyra, é empiricamente observável e –está sujeito a leis que, pelo menos até aqui, têm se mantido constantes, o universo social é radicalmente diverso: alguns de seus setores não são empiricamente observáveis e não estão sujeitos a leis rígidas como as do universo físico.” (p. 12).

Dentre as diversas áreas do conhecimento que integram a realidade cultural estão a antropologia, a literatura e o direito. Na área da antropologia, os costumes, as crenças, os mitos e os hábitos do homem divergem conforme o povo ou a comunidade que integra; na seara literária, um escritor pode dar o desfecho que desejar ao seu romance, assim como o próprio conceito acerca do que é literatura pode variar como decorrência da vontade humana; de igual maneira, no campo do direito, todo aquele que, por ação ou omissão, culposa ou voluntária, violar direito e causar dano a outrem, estará sujeito às penas cominadas na legislação, porque o legislador quis assim.

As hipóteses levantadas no campo das ciências da natureza decorrem de verdades objetivas. Por outro lado, as conclusões da realidade cultural devem ser demonstradas por meio do desenvolvimento da reflexão, da exploração do poder de argumentação e da persuasão sobre o leitor.

O raciocínio aqui desenvolvido guarda perfeita correspondência com a *teoria da cultura* formulada por Miguel Reale com base no pensamento de Dilthey, Simmel, Max Weber e Spranger. A partir da distinção entre “explicar” e “compreender”, Reale concebe a existência de dois mundos fundamentais, que chama de “mundo da natureza” e “mundo da cultura”. Para o jusfilósofo, *explicamos* um fenômeno quando “buscamos os nexos necessários de antecedente e consequente, assim como os de interdependência, capazes de nos esclarecer sobre a natureza ou a estrutura dos fatos” e o *compreendemos* quando “envolvemos na totalidade de seus fins, em suas conexões de sentido” (p. 220).

A compreensão, desse modo, é um fenômeno afeto às *leis culturais*, pois estas se encontram inseridas numa trama congruente e coerente de enlaces ou conexões que não se desdobram gradualmente. Em contrapartida, a explicação é inerente às *leis naturais*, compostas por elementos fáticos presos uns aos outros, de maneira geral e constante.

Reale, nesse sentido, enfatiza que o fenômeno explicativo associa-se à realidade cultural e o compreensivo à realidade natural ou física:

Bem diversa é a *síntese* realizada pelo cultor das ciências humanas em geral, quando enuncia uma *lei sociológica* ou uma *norma jurídica*: estas traduzem sempre, além da relação causal ou funcional peculiar ao suporte fático, a *conexão de sentido* ou, por outras palavras, a diretriz axiológica de desenvolvimento ou de obrigatoriedade resultante da “tomada de posição” inerente a todo acontecimento social e histórico. Ao invés, pois, das *sínteses explicativas*, próprias das ciências naturais, temos *sínteses compreensivas*, no domínio das ciências culturais, a cada tipo de leis correspondendo critérios de enunciação lógicos e de rigor no tocante à sua verificabilidade (p. 223-224).

Como se pode perceber, a interpretação da realidade cultural constitui um trabalho axiológico, na medida em que pressupõe a interferência do elemento valorativo, consistente na tomada de posição do homem diante do fato. Em outras palavras, a passagem do fato à lei cultural ocorre por meio de filtros de valor. Já a realidade natural constitui um trabalho puramente lógico, pois a passagem do fato para a lei ocorre de maneira direta, independentemente de juízos de valor.

Como realidade cultural, as ciências humanas, ou seja, aquelas que tratam do homem como indivíduo e ser social, caso da antropologia, da literatura e do direito, não se regem pela causalidade e pelo determinismo, sendo marcadas pela temporalidade e pela historicidade essencial ao próprio homem.

Em suma, o que se pretende dizer é que o mito, como objeto de estudo pertencente à cadeira da antropologia, a literatura e o direito, ao contrário das leis físicas ou naturais, podem sofrer modificações de acordo com a vontade do homem, com o tempo e com o espaço, o que lhes permite ter sempre interpretações renovadas, em razão da época vivenciada pelo intérprete ou de acordo com o seu conhecimento sobre o objeto de estudo. Ademais, as coisas do espírito são dotadas de um caráter histórico, adaptável, assim, a qualquer contexto cultural e social.

Portanto, a imbricação entre mito, literatura e direito decorre inicialmente, do fato de que todas essas áreas do conhecimento fazerem parte de uma mesma realidade cultural, não se confundindo, por essa razão, com os objetos que integram o campo da realidade natural ou da ciência.

Arte e direito: a concepção de Luhmann

A interlocução entre dois sistemas, como é o caso do sistema artístico e jurídico, é algo constante e dinâmico, que sofre inegável influência da história e do pensamento social. Foi com o advento da modernidade que esses dois produtos culturais passaram a estreitar e solidificar as suas relações, quando se cindiram o *modelo unificado de sociedade* e o *modelo de sociedade descentralizada*, fazendo com que as relações sociais se tornassem mais complexas, em virtude do processo de diferenciação funcional da sociedade e da fusão de sistemas sociais.

O direito também sofreu as consequências advindas do incremento dos contextos e das relações sociais. Passou-se a questionar se o sistema jurídico, isoladamente considerado,

corresponderia a uma fonte de significado ou se seria necessário recorrer a outras áreas do conhecimento humano na busca de sua constituição. A tradição positivista do direito, baseada no estudo da norma posta pela autoridade soberana, com exclusão de elementos extrajurídicos, começou a ruir.

A complexidade das relações sociais passou a exigir, no campo jurídico, o afastamento da ~~teoria~~ “teoria pura do direito” formulada pelo jurista e filósofo austríaco Hans Kelsen, segundo a qual devemos eliminar do conceito de direito positivo todo e qualquer elemento que não seja jurídico. O pós-positivismo impõe o abandono da citada teoria e a adoção de uma outra em substituição, muito mais afeta ao estudo que ora se propõe. Trata-se da ~~teoria~~ “teoria dos sistemas autopoieticos” do sociólogo alemão Niklas Luhmann (2009), cujo elemento crucial é a *comunicação* havida entre subsistemas diferentes e entre esses subsistemas e o seu ambiente.

Luhmann (1927-1998) interpretou a sociedade como um sistema autopoietico.¹⁹ O ponto de partida da mencionada teoria reside na distinção entre ~~–sistema”~~ e ~~–ambiente”~~. Deve-se entender por sistema um conjunto de elementos interdependentes que se relacionam e tem o seu limite definido pela fronteira existente entre ele e o meio ambiente, não se admitindo atuação do sistema para além de suas fronteiras. O ambiente, por outro lado, não é apenas uma categoria residual, pois é elemento constitutivo do sistema, quando com ele mantém relação.

A ~~–comunicação”~~ surge como outro elemento fundamental para a compreensão do pensamento de Luhmann e deve ser entendida como um fenômeno que apenas ocorre no interior do sistema e como forma de selecionar e processar os dados disponíveis no mundo exterior, conferindo-lhe sentido. Segundo Luhmann, a comunicação ocorre por meio da síntese de três diferentes seleções: 1) a seleção da informação; 2) a seleção do ato de comunicar; e 3) a seleção realizada no ato de entender (ou não entender) a informação e o ato de comunicar (2009, p. 294).

No interior do sistema, os subsistemas diferenciam-se, basicamente, através da adoção de uma forma específica de comunicação, composta por ~~–códigos binários”~~, isto é, códigos que miscigenam a positividade com a negatividade. Tal fato demonstra que cada sistema não é apenas uma unidade, mas também diferença. O sistema é, na verdade, resultante da diferença entre os sistemas e entre o sistema e o ambiente, ou como ensina Luhmann, ~~–a~~ Teoria dos Sistemas não começa sua fundamentação com uma unidade, ou com uma cosmologia que represente essa unidade, ou ainda com a categoria de ser, mas sim com a diferença” (2009, p. 81).

Aplicando-se a teoria de Luhmann às relações entre arte e direito, pode-se dizer que ambos, assim entendidos como subsistemas autônomos, operam mediante códigos binários próprios. Assim, o subsistema jurídico opera com um código binário que distingue “direito” e “não direito” e, por sua vez, no sistema social da arte, o código binário distingue “belo” e “feio” (Luhmann, 2000, p. 191), o que é plenamente aplicável à seara literária, como ensina Schwartz:

A distinção utilizada para distinguir o sistema da Arte do entorno e dos demais subsistemas sociais é, logicamente, aplicável à Literatura. O código belo/feio é o que permite tanto a comunicação entre sistemas como a cláusula do sistema artístico, elemento necessário para sua autoconstrução e consequente autonomia (p. 40).

Essa desigualdade de códigos faz com que os dois subsistemas causem perturbações ou irritações recíprocas, as quais podem gerar importantes contribuições para a evolução desses sistemas. A informação desigual conduz ao estado de mudança, de transformação do sistema. Como ensina Luhmann, o “fundamental é que a informação tenha realizado uma diferença: *a difference that makes a difference*” (2009, p. 84).

Schwartz, tenaz defensor da aplicação da teoria luhmanniana para fundamentar a encruzilhada entre arte e direito, ensina que “a conexão entre o sistema social artístico, onde se encontra a Literatura, e o sistema social do Direito, é um espaço de mútua irritação capaz de produzir novas respostas e novas operações para cada um dos referidos sistemas e a contribuição principal da teoria autopoietica para a co-relação Direito/Literatura” (p. 39).

Lyra, por sua vez, ensina que arte tem como finalidade imediata a produção mista de prazer estético e conhecimento, na medida em que toda obra de arte parte de uma emoção ou de uma ideia. A arte, pela exploração das emoções, define como “um objeto lúdico, fonte de prazer; pelo desenvolvimento da ideia, define-se como um objeto gnosiológico, fonte de conhecimento” (p. 18).

Essa dualidade de esteticismo e conhecimento é fundamental para o sistema jurídico, que pode amearhar estes dois aspectos: os dados geradores (a emoção e a ideia) que se refletem em qualquer drama humano; e os dados finalistas (o prazer e o conhecimento) que promovem a humanização do universo, pois o prazer apura a sensibilidade das pessoas, ensejando um trato humano mais cordial (Lyra, p. 18).

Como ensina o próprio Luhmann a arte “oferece frequentemente sinais de antecipação da evolução social, passíveis de serem lidos, retrospectivamente como prognósticos” (1996, p. 255).

Eis, portanto, uma das maiores virtudes da construção teórica de Luhmann para efeito do presente estudo: a distinção funcional entre o sistema jurídico e o sistema artístico, bem como as bases teóricas para a convivência entre os citados sistemas e o surgimento de novas áreas do saber, como é o caso do “direito e literatura”, decorrente da conexão do sistema social em que se situa o direito com o sistema social da arte.

Aproximações entre literatura e direito

A conexão entre literatura e direito começou a ser estabelecida no início do século 20, nos Estados Unidos. Em 1908, John Wigmore, em seu trabalho *A List of Legal Novels*, lançou o primeiro foco de luz sobre esse estudo interdisciplinar, ao catalogar e classificar, inúmeros romances jurídicos, que deveriam ser lidos pelos operadores do direito, com o objetivo de expandir conhecimentos e cultura normativa.

Em 1925, Benjamin Cardozo, juiz da Suprema Corte americana (1932-1938), no artigo “Law and Literature”, examinou a qualidade literária do direito, propondo a leitura de sentenças judiciais como exemplo de literatura. Outro grande precursor foi James Boyd White que, no livro *The Legal Imagination*, defendeu a tese de que a imaginação e a criatividade literária integram a racionalidade jurídica. Além disso, White analisou neste livro o conteúdo jurídico de diversas obras literárias, dentre as quais se situam as de Ésquilo, Austen, Shakespeare, Milton, Molière, Orwell, Proust e Tolstói.

Esses estudos foram difundidos e aprofundados especialmente na Europa, nas décadas de 40 e 50, notadamente com os estudos de Ferruccio Pergolesi, na Itália; Juan Ossorio Morales, na Espanha; e Hans Fehr, na Alemanha. Na década de 70, nos Estados Unidos, renasceu o *Law and Literature Movement*, por meio de uma intensa produção de textos acadêmicos fundados nos estudos de Wigmore e Cardozo. O crescimento da investigação culminou, na década de 80, com a inserção da disciplina no âmbito acadêmico. Segundo Eliane Botelho Junqueira, em 1987, entre as 175 Faculdades de Direito dos Estados Unidos, 38 ofereciam cursos relativos ao estudo interdisciplinar entre literatura e direito (p. 21), incluindo as tradicionais Harvard, Yale e Columbia. Nos dias de hoje, provavelmente esse número seja bem maior.

No Brasil, esse estudo interdisciplinar ainda não possui tanta difusão no âmbito acadêmico. No entanto, já é possível constatar a existência de relevantes textos científicos, como os elaborados por Eliane Botelho Junqueira (*Literatura & Direito: uma outra leitura do*

mundo das leis); Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy (*Direito e Literatura: ensaio de síntese teórica*); e a coletânea de textos organizada por André Karan Trindade, Roberta Magalhães Gubert e Alfredo Copetti Neto (*Direito & Literatura*). Assinale-se, ainda, a existência de universidades que incluíram a disciplina “Direito e Literatura” na grade curricular²⁰, bem como instituíram cursos de extensão, seminários e grupos de estudo formados por pesquisadores pertencentes às duas áreas.²¹

A literatura é de grande importância para o direito, na medida em que os poetas e escritores são capazes de criar situações muito mais complexas do que aquelas que são vivenciadas pela ciência jurídica, ampliando-se, destarte, o horizonte de conhecimento do operador do direito. Essa é, aliás, uma das grandes virtudes dos estudos interdisciplinares: a formação de um conhecimento global, sem fronteiras disciplinares.

Segundo Schwartz, a relação entre literatura e direito é evidente, pois a primeira sempre retratou os conflitos advindos das relações processuais e das violações a direitos, com suas consequentes cargas de justiça/injustiça. Ademais, a literatura reflete a percepção da sociedade sobre a atuação e a postura dos profissionais do direito. O tratamento literário do direito, para o mencionado autor, seria uma constante, tendo-se em vista que este é um sistema social e a literatura postula refletir acerca dos fenômenos sociais (p. 18-19).

Ainda sobre a relevância dos estudos literários para o direito, Trindade e Gubert ressaltam que “a obra de arte produz, mediante a imaginação, um deslocamento no olhar, cuja maior virtude está na ampliação e fusão dos horizontes, de modo que tudo se passa como se, através dela, o real possibilitasse o surgimento de mundos e situações até então não pensados.” (p. 13).

Thomas Morawtz, no artigo “Law and Literature”, apresenta sete formas de se organizar esse estudo: 1) o direito na literatura; 2) o direito como literatura; 3) a literatura como instrumento de reforma do direito; 4) direito e ficção; 5) hermenêutica; 6) direito da literatura; e 7) direito como narrativa. Por outro lado, Binder e Weisberg conferem destaque a três campos: direito na literatura, direito como literatura, e direito como atividade literária e cultural. Richard Weisberg e Jean-Pierre Barricelli, baseados nas ideias de Wigmore, dividem o estudo do direito na literatura (*law in literature*) em quatro categorias de obras, a saber: obras que retratam um julgamento, incluindo-se passagens de interrogatórios; obras em que a personagem central é um advogado, juiz ou promotor; obras que descrevem órgãos específicos de aplicação da lei ou sistemas de procedimentos; obras marcadas por temas jurídicos que afetam a vida das personagens (p. 151).

Entendo que a organização dos modos de articulação entre direito e literatura pode perfeitamente concentrar-se em três campos de concentração, ou seja, como o fenômeno jurídico é compreendido nas obras literárias (direito *na* literatura); como a interpretação literária pode auxiliar na compreensão de textos normativos (direito *como* literatura); e como a literatura pode funcionar no papel de instrumento de reformulação do Direito.

O direito na literatura (*law in literature*) tem como objeto o estudo da temática jurídica nos textos literários e funda-se na ideia de que os poetas e romancistas têm muito a ensinar aos juristas sobre a condição humana e as relações sociais estabelecidas entre os homens. A literatura vale-se de temas pertencentes à seara jurídica, tais como a moral, a norma, a justiça, a igualdade, a liberdade, a vingança, a fidelidade, o crime, o processo e a aplicação da pena, atividades dos profissionais do direito, e questões jurídicas das mais diversas, às quais se encontram vinculados os personagens, de modo a estimular o pensamento crítico dos juristas. Assim, por exemplo, *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, possibilita o estudo do abuso do direito, da legitimidade das cláusulas contratuais e da eficácia dos direitos fundamentais entre particulares; *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévsk, permite o estudo do erro judiciário; e *Os miseráveis*, de Victor Hugo, a necessidade de humanização do sistema penal.

Dentre os expoentes de maior notoriedade do direito na literatura, merecem destaque Wigmore, Weisberg, Ward e West. O professor norte-americano Wigmore é considerado um dos fundadores dos estudos envolvendo direito e literatura e o seu pensamento é no sentido de que o jurista deve recorrer à literatura para aprender o direito, pois as obras literárias são dotadas de um efeito pedagógico. Weisberg considera a literatura uma excelente forma de conhecer o fenômeno jurídico, pois estimula o senso crítico dos operadores do direito, na medida em que aborda as instituições do direito sob dimensões diversas dos métodos jurídicos tradicionais. Ward defende a ideia de que a literatura alarga, de sobremaneira, a investigação jurídica, principalmente a literatura infantil, na medida em que se uma criança consegue retirar dela determinadas lições, um adulto, com muito mais razão, poderá de igual forma fazê-lo. West entende que a literatura proporciona uma melhor compreensão da condição humana, tornando, assim, os seres humanos mais morais e civilizados. A sua orientação ideológica, portanto, é no sentido de que a literatura pode ser considerada uma forma de reconstituição política, comunitária e ética.

O Direito como Literatura (*law as literature*) propõe a aplicação dos instrumentos literários aos textos legais, com o escopo de promover uma melhor interpretação e compreensão da lei, bem como às decisões judiciais, com vistas a torná-las mais claras e eficazes. Esta vertente entende que o direito é considerado literatura, contrariando a origem

contextual da obra jurídica e da obra literária: enquanto o direito emerge dos fatos a literatura deriva da ficção. Os seus defensores partem do princípio de que o conceito de literatura é construído por um processo que é, ao mesmo tempo, histórico e social, pois passa por diversas mutações conforme o tempo e a visão de mundo vigente em uma sociedade. Modernamente, os defensores da vertente “direito como literatura” recorrem aos ensinamentos de Eagleton sobre o conceito de literatura: “a definição de literatura depende da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.” Para o crítico literário britânico “não existe uma ‘essência’ da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido ‘não-pragmaticamente’, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito pode ser lido ‘poeticamente’. Se examino o horário dos trens não para descobrir uma conexão, mas para estimular minhas reflexões reais sobre a velocidade e a complexidade da vida moderna então poder-se-ia dizer que o estou lendo como literatura.” (p. 12 e 14).

Cardozo, Dworkin, Fish e Fiss são os principais defensores do Direito como Literatura. Cardozo entende que o direito nada mais é do que literatura, produzida pelo juiz quando exerce a atividade jurisdicional, proferindo decisões. Trata-se, segundo ele, de uma atividade criativa, semelhante à do escritor ou poeta. Sustenta, ainda, que o estilo e a forma não podem ser separados da substância. Numa nítida contraposição à tradição positivista, Dworkin compara a interpretação jurídica à interpretação literária, de modo que a literatura poderia ser utilizada como forma de tornar o ato interpretativo menos objetivo. O significado dos textos legais, como de qualquer outro gênero literário, somente pode ser desvendado por meio da interpretação literária. Fish, na mesma linha de Dworkin, propõe uma teoria da interpretação de natureza subjetiva, transferindo ao exegeta a responsabilidade pela criação do sentido e do significado do texto. Fiss, em contrapartida, sustenta uma interpretação objetiva, negando a liberdade absoluta do intérprete, que deve estar vinculada ao texto constitucional.

Enfim, a literatura como instrumento de reforma do direito abarca o conjunto de influências exercidas por ela nos movimentos destinados a reformar e aperfeiçoar a legislação, por meio da função sócio-legal das obras literárias. Um texto muito citado pelos estudiosos desta vertente é *O caso dos exploradores da caverna*, de Fuller, que estimula a discussão em torno do embate entre o direito positivo e o direito natural a partir de um caso concreto, do qual serão extraídas as regras do direito.

Interlocuções entre mito, literatura e direito

O mito deve ser entendido como uma narrativa, de caráter sagrado ou religioso, passada de geração a geração, que procura explicar as grandes indagações da existência, ou seja, a origem do universo, do homem e das coisas naturais (*mitos cosmológicos*), bem como o destino último do mundo e de toda a humanidade (*mitos escatológicos*).²² O conjunto dessas narrativas recebe a denominação de mitologia. Assim, a mitologia pode ser definida como “uma pré-ciência psicológica, enquanto sistema simbólico institucionalizado, conduta verbal codificada, que organiza e estrutura, num todo coeso, os mitos de uma determinada sociedade” (Diel, p. 37).

Diante da ausência de explicações científicas para grande parte dos fenômenos da natureza ou para os acontecimentos históricos, as sociedades antigas, principalmente a grega, criaram uma série de histórias que passaram a ser transmitidas pela tradição oral. Esse conjunto de narrativas míticas não tinha sentido meramente imaginativo ou profano, mas representava uma história verdadeira, de caráter sagrado e primordial, conforme expõe Eliade:

O mito proclama a aparição de uma nova “situação” cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma “criação”: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a *ser*. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente (2012, p. 85).

Além de revelar a sacralidade da obra dos deuses, demonstrando como a realidade passou a existir, o mito implica o *uso da palavra*, que assume, sobretudo nos mitos cosmológicos (de criação), um caráter em tudo equiparado ao poder dos deuses. É nesse sentido que Cassirer acena para um possível elo entre a *consciência mítica* e a *consciência linguística*, na medida em que ambas se assentam sobre uma mesma forma de concepção mental consistente no pensar por meio de metáforas, o que justificaria a íntima relação entre mito e a palavra:

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (1985, p. 106).

Lévi-Strauss também considera que o mito decorre do discurso, aproximando-o da linguística. Entende que se realmente quisermos dar conta de todas as características específicas do mito, devemos estabelecer que o mito está ao mesmo tempo, na linguagem e além dela (p. 224).

O mito, por ser constituído pela linguagem, encontra-se intimamente relacionado com a literatura. Sobre esse entrelaçamento, afirma Schlegel que a mitologia e a poesia formam uma unidade inseparável (*apud* Ruthven, p. 72). Essa unidade e inseparabilidade devem-se a uma relação de duas vias que se estabelece entre o mito e a literatura. Num primeiro momento, é graças às obras literárias que o mito sobrevive na atualidade. O mito caracteriza-se por ser narrativo, descrevendo fatos, pessoas e símbolos. Nos primórdios, os mitos eram transmitidos, de geração para geração, por meio da tradição oral.²³ Mais tarde, foram objeto de escrita e, transportados para o campo da literatura, nele permaneceram fossilizados. Por meio do trabalho dos poetas e escritores, a narrativa mitológica ganha continuidade e readaptação ao espaço e ao momento vivido.

As narrativas da mitologia grega somente chegaram até nós em razão dos textos escritos²⁴, fazendo com que o mito se aproxime da Literatura. Os enredos mitológicos funcionam como verdadeira matéria prima nas mãos dos escritores e poetas, que, como verdadeiros artesãos, moldam as suas obras literárias.

É certo que, desde o advento da razão e do aprimoramento dos conceitos filosóficos, que acarretaram a transformação da filosofia em área do saber, a explicação do mundo tornou-se teórica e o mito deixou de exercer as mesmas funções de outrora, passando a desempenhar uma função totalmente diversa, muitas vezes relegado à condição de simples palavra escrita, desprovido de qualquer utilização prática. Por outro lado, não menos certo é o fato de que os estudos de diversos pensadores modernos, tais como Nietzsche²⁵ e Levi-Strauss²⁶, contribuíram para a valorização do mito, conferindo-lhe uma utilidade prática: facilitar a compreensão e a explicação da realidade humana.

Na seara literária, o ressurgimento do mito se dá por força dessa dupla relação que se estabelece entre ele e a literatura, originando-se as expressões “~~re~~mitologização da literatura”, “~~mi~~mitologismo literário” ou “~~pr~~processo de mitologização”, cunhadas por Mielietinski, em sua obra *A poética do mito* (1987).

Os mentores teóricos desse estudo são Frye, para o qual o mito é a gênese da literatura (2000, p. 28) e Durand, que, em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), promove a distinção entre a *mitocrítica* (análise de texto literários segundo os mitos) e *mitoanálise* (análise dos mitos nos contextos sociais).

Em *A poética do mito*, Mielietinsky afirma que a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia (p. 329). Por outro lado, Frye entende que o princípio genético da poesia é o mito, visto que “~~o~~ interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido inegável desde a época de Homero” (2000, p. 28).

Dentre os escritores, destacam-se os romancistas do século 20, mediante a transformação do romance clássico, em razão do abandono de recursos históricos e sociais, em favor do simbolismo. Um bom exemplo é o romance *Ulisses*, de James Joyce, cujo enredo apresenta uma espécie de “reinvenção” do personagem mítico da *Odisseia*, de Homero.

A linguagem também serve para justificar as relações do mito com o direito, pois a palavra também constitui a matéria-prima da ciência jurídica. Dito de outro modo, o mundo das Leis compõe-se antes de palavras que de Leis. As leis precedem os verbos, as construções sintáticas, a morfologia e a semântica que permitirá entender o que se pretende comunicar. Às Leis precede o texto.” (Schwartz, p. 63).

Além do uso da palavra, outras características do pensamento mítico servem para auxiliar na formação de um elo com o direito: a condição humana, o estabelecimento de um conjunto de códigos exemplares de conduta e as funções sociológica e psicológica.

O mito aponta a própria condição do homem no mundo, na medida em que pode ser visto como uma projeção da própria vida humana, em suas mais variadas dimensões. É muito mais importante para o leitor debruçar sobre o fenômeno humano constituído na narrativa mítica do que sobre a veracidade do seu conteúdo (Batista, p. 39). Dessa forma, o mito deve ser visto não como significado de falsidade, mas num sentido muito mais profundo, consistente no imaginário a partir do qual extraímos o verdadeiro sentido da vida (Watts, p. 16).

Notadamente entre os gregos, os deuses, como principais personagens do mito, distinguiam-se dos homens apenas pela imortalidade, decorrente do manjar do qual se nutriam: a ambrosia. No mais, as divindades adquiriam não só a forma humana, mas também os sentimentos, as paixões, os defeitos e até os vícios dos homens; o mundo divino apresenta, portanto, uma imagem engrandecida, mas não depurada da humanidade” (Jardé, p. 125). Maldade, bondade, egoísmo, compaixão, fraqueza e força eram algumas das características que também se faziam presentes nos deuses. Os deuses, como bem pontificou Brandão “amam, odeiam, protegem, perseguem, discutem, lutam, ferem e são feridos, aconselham, traem e mentem... Já se disse, com certa ironia, que em Homero há três classes de homens: povo, heróis e deuses. O que estaria bem próximo da verdade, se os deuses não fossem imortais” (p. 132). As divindades, portanto, possuíam uma elevada carga humanista, mesclando traços divinos e humanos, os quais eram reproduzidos pelo homem, já que o homem somente se reconhece verdadeiramente como tal quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos (Eliade, 2012, p. 88).

Eliade revela que o mito expressa *modelos exemplares de conduta*, pois nas sociedades primitivas, permitiam a ~~abertura~~ para um mundo sobre-humano, um mundo de valores transcendentais, que foram revelados por Entes Divinos. Esses valores absolutos serviriam de modelo para todas as atividades humanas, pois seriam reconfirmados por meio dos rituais. A imitação dos eventos que ocorreram no tempo primordial ajudaria o homem ~~primitivo~~ a descobrir a verdade e o mundo real. Assim, considerando que os mitos fazem menção a um passado glorioso, repleto de feitos grandiosos, a sua imitação pelo homem traria ao mesmo um aspecto positivo, no sentido de tornar o ~~sagrado~~ acessível à sua experiência (1972, p. 123-124).

A função sociológica do mito, segundo Campbell, decorre da previsão de um conjunto de códigos exemplares de conduta humana, estabelecidos com o escopo de manter a ordem social. Em contrapartida, a função psicológica, faz com que o homem esteja preparado para conviver em sociedade fazendo com que obedeça aos códigos de conduta impostos pela função sociológica (2001, p. 139-144).

Assim como a função sociológica do mito, o direito regula a vida social, permitindo a coexistência pacífica entre os homens. O direito decorre do fato de o homem viver em sociedade, de manter relações das mais diversas naturezas com os seus semelhantes e do reconhecimento da fatalidade dessas relações:

O homem vive em sociedade e só pode assim viver; a sociedade mantém-se apenas pela solidariedade que une seus indivíduos. Assim uma regra de conduta impõe-se ao homem social pelas próprias contingências contextuais, e esta regra pode formular-se do seguinte modo: não praticar nada que possa atentar contra a solidariedade social sob qualquer das suas formas e, a par com isso, realizar toda atividade propícia a desenvolvê-la organicamente. (...) A regra de direito é social pelo seu fundamento, no sentido de que só existe porque os homens vivem em sociedade. (Duguit, p. 25-26)

O direito também é tido como norma de conduta coativamente imposta. A coação do direito também tem a sua faceta psicológica, pois a certeza de que as infrações a suas normas serão realmente punidas colabora para que as regras jurídicas sejam respeitadas.

Cumprir observar ainda que, no mito, podemos encontrar diversos temas jurídicos, tais como a vingança e a punição, presentes entre os deuses e os homens, como bem exemplifica o mito de Prometeu e o roubo do fogo; a traição e o problema da legitimidade do amor, presente nos adultérios perpetrados por Zeus; a questão da homoafetividade existente no mito de Apolo e Jacinto; a luta pelo reconhecimento de direitos presente nos mitos de Faetonte, Dédalo e Ícaro; e a transgressão às regras do direito, que permanece evidenciada nas estórias do deus Dionísio.

Além de todos estes fatores de enlace, é importante resgatar a ideia de que mito, literatura e direito são objetos de uma mesma realidade cultural, não se confundindo, por essa razão, com os objetos pertencentes ao campo da realidade natural ou física. Assim sendo, ao contrário das leis físicas, impostas pela natureza, mito, literatura e direito tendem a sofrer modificações de significado, na medida em que são condicionados a valores sociais variáveis em função de critérios temporais, espaciais e territoriais. Tal fato contribui para que sofram interpretações renovadas, de acordo com o momento histórico vivido pelo intérprete.

Esse último aspecto de confluência nos interessa muito mais do que todos os outros antes apresentados, pois faz com que o mito seja dotado de um *caráter histórico*, adaptável, assim, a qualquer contexto cultural e social. A compreensão do mito sob esta perspectiva dinâmica remonta aos estudos formulados por Lévi-Strauss, que por meio de sua *“antropologia estrutural”* (1970), compreendeu o mito como duas estruturas: uma, *sincrônica* ou *não histórica*, relativa a um determinado momento e, outra, *diacrônica* ou *histórica*, condizente à sua permanência no tempo.

3 O MITO

Elementos constitutivos e funções

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa. Segundo Eliade, pode ser abordado e interpretado sob múltiplas e complementares perspectivas: “conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos” e por relatar aquilo que realmente aconteceu deve ser considerado como “uma história verdadeira” (1989, p. 12).

Uma vez que o mito é contado, consolida-se como verdade absoluta, cujo significado não deve ser reduzido à mera fabulação ou inverdade. Ensina Watts que ao mito não devemos atribuir um significado de falsidade, mas uma acepção muito mais profunda, da qual extraímos o verdadeiro sentido da vida (p. 16). Campbell, entretanto, costuma relativizar a definição de mito, ao afirmar que ele “é a religião dos outros” (2008, p. 49). Assim, o mito somente fundaria verdade de natureza absoluta para a comunidade no qual foi proclamado.

O mito contém uma narrativa de caráter sagrado e religioso, ou seja, revela um mistério que o homem não poderia conhecer caso a história não lhe fosse revelada. Nas palavras de Eliade, o mito é “a história do que se passou *ab illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo” (2012, p. 84-85). Portanto, tudo aquilo que pertence à esfera do profano não é fundado ontologicamente com o mito.

Ao tratar da estrutura do mito, Siqueira Batista (p. 52) expõe duas características essenciais: 1) trata-se de uma narrativa que dá conta de um vir a ser, de como algo se põe no manifesto de forma plena; 2) há possibilidade de incursão do Sagrado no mundo, ou seja, a interferência de uma ordem sobrenatural, a qual estabelece um estatuto de confiabilidade que realmente fundamenta o mundo, tornando-o o que é hoje.

Os mitos que contam o “tempo primordial” e as origens do universo e de todos os seres são denominados mitos cosmogônicos ou mitos de origem. Em regra, os mitos dessa natureza fazem menção a Entes Sobrenaturais, que em um tempo fabuloso e primordial, criam o mundo, assim como todas as coisas nele existentes.

As cosmogonias, por se referirem à realidade, constituem histórias absolutamente verdadeiras dos Entes Sobrenaturais e das suas obras. Nas palavras de Eliade, o “mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ pois a existência do Mundo está aí para prová-lo” (1972, p. 12).

A relevância dos mitos de origem decorre não apenas do fato de que somente em razão do ato primordial de criação é que decorrem todos os demais mitos de uma cultura, mas também de que conhecendo a origem, o homem é capaz de repetir o ato criador e, assim, manter-se no sagrado e, conseqüentemente, na esfera da realidade.

Entre os gregos antigos, acreditava-se que, no início, o que primeiro existiu foi um vazio, um abismo escuro, onde nada se poderia distinguir, denominado Caos. Do seio do Caos, surgiu a Terra, chamada Gaia. Depois surgiu a escuridão, denominada Tártaro, e o amor primordial, que os gregos chamavam de Eros.²⁷

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irrevelável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade (Hesíodo, 1991, p. 88).

O arquétipo do mito cosmogônico se aplica a toda e qualquer espécie de ato de criação – tanto para a procriação de um filho, como para o restabelecimento de uma situação militar comprometida ou para um equilíbrio psíquico ameaçado pela melancolia e desespero.” (Eliade, 1972, p. 33). O mito inaugural estabelece modelos exemplares para toda espécie de criação e é exatamente nesse sentido que o mito encontra-se ligado à palavra como arquipotência criadora²⁸, como expõe Cassirer:

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (p. 106).

Os mitos também podem explicar o destino último do mundo, do homem e de todas as coisas. Trata-se dos mitos escatológicos, ou seja, aqueles que ~~de~~ dão conta de um mundo decrépito – o qual deverá ser aniquilado – como pressuposto para a emergência de um novo *cosmo*, perfeito como na origem – em verdade, trata-se de um novo começo, um *re-começo* ‘da *ordem* a partir do *caos*’” (Batista, p. 71).

O mito do dilúvio é bastante recorrente em diversos povos: uma terrível inundação cobre a terra e propicia a recriação do mundo. A mitologia grega relata que Zeus, em razão dos vícios dos homens da Idade do Ferro²⁹ enviou, por meio de Poseidon, um grande dilúvio com o objetivo de extirpar a existência humana. Apenas Deucalião e sua mulher, Pirra, foram poupados. Deucalião, seguindo o conselho de seu pai Prometeu, construiu uma espécie de

arca, um baú, no qual se alojaram e por ali permaneceram durante nove dias e nove noites, flutuando nas águas do dilúvio e atracaram nas montanhas da Tessália.³⁰

Por meio desta breve análise dos elementos do mito, é possível estabelecer as seguintes características comuns: 1) o mito é uma narrativa, passada de geração a geração, nos primórdios, por meio da linguagem oral; 2) dotado de caráter sagrado ou religioso; 3) que conta uma história do que realmente aconteceu; e 4) que procura explicar a origem do universo, do homem e de todas as coisas naturais (*mitos cosmológicos*), assim como o destino último do mundo e de toda a humanidade (*mitos escatológicos*).

As narrativas míticas nas sociedades primitivas tinham como função primeira explicar a origem do mundo e de tudo que nele existe. Em segundo lugar, o mito também revelava a condição humana, de forma a fazer com que o homem reflita sobre o comportamento e relações em sociedade. Em outras palavras, o mito coloca o homem em contato com a própria realidade na qual se encontra inserido.

Dessa forma, o mito não tinha apenas a função de oferecer respostas às indagações que frequentemente floresciam na mente do homem a respeito da existência humana e do significado do mundo, mas também de atender às necessidades religiosas, aspirações morais e até mesmo exigências práticas.

Como ensina Siqueira Batista, a narrativa mítica consistiria num instrumento destinado a transmitir o “significado do real, sendo mister que este esteja ajustado ao ‘pano de fundo’ cultural de cada sociedade, uma vez que ele próprio, o mito, é um manancial para a perene construção deste estofo” (p. 44)

Uma lição bastante difundida no meio acadêmico e que muito bem explica as funções do mito é a exposta por Campbell, a qual aponta quatro funções para as mitologias tradicionais: função mística, função cosmológica, função sociológica e função psicológica. Essa teoria sobre as funções do mito ficou conhecida como “~~o~~legômeno de Campbell”.³¹

A função mística ou metafísica do mito destina-se a harmonizar o homem com a realidade, pois diante da efemeridade das coisas, necessário se faz que ele busque alguma resposta ao drama da existência. Esta primeira função reconcilia a consciência com as condições próprias da existência. A função cosmológica constitui e transmite uma imagem do mundo em todos os seus aspectos e mistérios. A terceira destas quatro funções, a função sociológica, torna o mito capaz de preservar a ordem social, por meio de um código moral de condutas. Enfim, a função psicológica da narrativa mítica faz com que o homem seja moldado e preparado para conviver em sociedade (2001, p. 139-14).

As funções do mito variaram muito com o passar do tempo e, sobretudo com o advento da razão e do aprimoramento dos conceitos filosóficos, com a consequente transformação da filosofia em área do saber, deixaram de ter o mesmo vigor de outrora. A criação do mundo, por exemplo, deixou de estar relacionada ao mistério e à sacralidade, passando a ser científica. Nessas condições, o mito foi relegado à condição de simples palavra escrita, desprovida de qualquer utilização prática.

Esse quadro, contudo, veio a se modificar com os estudos de diversos pensadores modernos, como Freud, Nietzsche e Lévi-Strauss. Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1987), buscou compreender o inconsciente através de personagens mitológicos, como é o caso de Édipo; Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (2007), apresentou a noção do trágico como arte, resultante da união entre dois estados contrários, mas, ao mesmo tempo, complementares: o estado apolíneo e o estado dionisíaco; e Lévi-Strauss em seu livro *Antropologia estrutural* (2008), compreende o mito como duas estruturas: uma, sincrônica ou não-histórica, relativa a um determinado momento e, outra, diacrônica ou histórica, condizente à sua permanência no tempo. Fugindo dos estudos tradicionais, Lévi-Strauss formulou uma nova maneira de pensar o mito, compreendendo-o em sua relação com outros mitos, buscando aspectos homogêneos entre eles, com o objetivo de encontrar o verdadeiro significado das narrativas mitológicas. Além disso, ao considerar que o mito decorre do discurso, aproximou-o da linguística. Também contribuíram para a valorização e aplicação do pensamento mítico na modernidade renomados helenistas e mitólogos, tais como Campbell, com os seus estudos sobre o desenvolvimento histórico dos mitos, suas funções e relações do mito com as artes e com a filosofia na vida moderna; Eliade por meio de estudos sobre as origens e a estrutura dos mitos, descrições comparadas entre religiões arcaicas e modernas e reatualização da mitologia; e Vernant que estudou o mito numa espiral de outros temas como filosofia, arte, história, antropologia, política e linguística.

Um novo caminho se projetou no sentido de valorizar o mito, conferindo-lhe uma utilidade prática: facilitar a compreensão de nós mesmos e a explicação da realidade.

Crença e religião

Em razão da inexistência de explicações científicas para grande parte dos fenômenos da natureza ou para os acontecimentos históricos, os gregos criaram uma série de histórias, de origem imaginativa, que eram transmitidas, principalmente, através da tradição oral. Esse

conjunto de histórias, que hoje conhecemos como “mitologia”, compunha a religião da antiga civilização grega.

A religião, durante o período clássico da história da Grécia antiga, tinha como antecedentes as crenças dos primeiros invasores indo-europeus, além de elementos pré-helênicos, notadamente creto-micênicos e orientais.

A religião primitiva era tão rudimentar como a dos povos selvagens, pois adoravam-se ídolos, animais sagrados e coisas da natureza. No entanto, como bem observa Giordani, não se tratava de totemismo, pois os animais, objeto de veneração, não eram considerados como antepassados, pois o que “os invasores tinham em mira, no culto, era a força divina simbolizada ou contida nas pedras, nas árvores e nos animais” (p. 471). Os primitivos procuravam apaziguar por meio das suas crenças as forças invisíveis do mundo recorrendo a cerimônias mágicas.

Durante o período clássico da história grega, os mitos que relatavam as histórias das origens e dos deuses passaram a ser dotados de certa organização em termos religiosos. Mas a crença primitiva nunca desapareceu totalmente, pois deixou muitos resquícios, como é o caso da representação dos deuses sob a forma humana, originando o *politeísmo antropomórfico*, ou seja, a crença em vários deuses que tinham formas semelhantes às dos homens, com as mesmas fraquezas, paixões e virtudes. Como já foi dito, os deuses adquiriram não só a forma humana, mas também os mesmos sentimentos, paixões e defeitos dos homens. Tal fato tornava o mundo dos deuses muito mais próximo ao dos homens. Na Arcádia, por exemplo, sobreviveu durante muito tempo o culto de deuses com cabeças de animais, como a de Deméter, com cabeça de jumenta.

Segundo Bowra (p. 17), os gregos sentiam a presença dos deuses em toda a parte, especialmente nas horas difíceis, como por exemplo em batalhas, e em ocasiões festivas, e a veneração era regulamentada pelo Estado, tendo-se em vista o interesse coletivo envolvido. Às festas religiosas era atribuído um aspecto político, e cidadãos de méritos extraordinários eram agraciados com honrarias. Em razão destes procedimentos, a religião perdeu seu caráter pessoal e íntimo e transformou-se num espetáculo destinado ao público (Harvey, p. 430).

Três obras são importantes para o estudo e compreensão do sistema religioso grego. As duas primeiras são representadas pelos poemas épicos *Iliada* e *Odisseia*³², escritas por Homero (século VIII a.C.), as quais retratam a organização divina governada por Zeus e a frequente influência dos deuses no destino humano. Homero descreve os deuses do Olimpo e os heróis como portadores de uma extraordinária beleza e esplendor. A terceira obra é a

Teogonia, escrita pelo poeta Hesíodo. Nela é possível conhecer os mitos de criação, a genealogia completa das divindades gregas e como Zeus ascendeu ao poder.

Hesíodo explica como os gregos compreendiam a origem do universo: no começo havia o Caos, ou Vazio, do qual saíram Urano (Céu) e Gaia (Terra) e desta união nasceram os Titãs e as Titanesas. Os titãs eram os ancestrais dos deuses, assim como dos próprios mortais.

Zeus assumiu o poder à custa de muitas lutas, inclusive contra o seu pai Crono, que devorava os filhos assim que nasciam para evitar a maldição rogada por Gaia, no sentido de que um de seus filhos tomaria o seu trono. Os deuses habitavam o topo do Monte Olimpo, principal montanha da Grécia Antiga, donde comandavam o destino da humanidade. Os deuses, apesar de possuírem características de seres humanos, eram imortais, o que decorria, como já mencionado, do fato de se nutrirem de um manjar chamado ambrosia. Os heróis gregos, também chamados de semideuses, eram os filhos dos deuses com os mortais.

Na Atenas clássica, o culto aos deuses poderia ser público ou doméstico. O culto público ocorria em bosques sagrados, templos e nos cumes das montanhas. Antes da prece procedia-se à purificação lançando água nas mãos. Rezava-se de pé, com a cabeça descoberta e as mãos levantadas para cima (se a oração fosse dirigida aos deuses celestes) ou abaixadas (se fosse dirigida às divindades infernais). O sacrifício era considerado um ato essencial do culto e a cada divindade era atribuída uma espécie de animal, o qual era ornamentado com guirlandas, galhardetes etc. Como ensina Giordani, as vítimas destinadas aos deuses subterrâneos “eram colocadas de tal forma que o sangue corresse para a terra e, em geral, eram completamente queimadas em holocausto”, e as vítimas oferecidas aos deuses celestes “deviam ser degoladas de modo que o sangue fosse lançado em jato para o alto.” (p. 486). O sacrifício humano, admitido entre os primitivos, foi abolido durante o período clássico, sendo admitido apenas de forma excepcional, como ocorreu antes da batalha de Salamina, quando foram imolados prisioneiros persas (Giordani, p. 486). Além dos sacrifícios, os gregos faziam às divindades libações (derramamento de vinho ou água com mel) e oblações de bolos (de mel, de papas de leite com farinha de cevada) e de frutas.

Os cultos domésticos eram variados e desenvolviam-se com maior liberdade. Os gregos pediam aos deuses proteção, bens materiais e sucesso nas atividades da vida. Para agradar estes deuses, costumavam fazer oferendas, orar e sacrificar animais. Eram bastante comuns as festas realizadas nos templos em homenagem ao deus protetor da cidade.

O quadro religioso dos gregos é muito vasto e composto por uma infinidade de mitos, deuses com múltiplos nomes e práticas não sistematizadas.³³ De todo esse conjunto merecem destaque quatro aspectos que reputo como essenciais para uma melhor compreensão dos

antecedentes mitológicos da tragédia sofocliana e do texto em si. Ei-los: 1) os oráculos; 2) a hospitalidade; 3) o culto a Dionísio; 4) a cólera divina e o destino.

Oráculos

A prática da adivinhação era uníssona entre os gregos antigos, assim como em todas as religiões da Antiguidade. Os gregos tinham costume de consultar os oráculos, sob a crença de que neste local sagrado, os deuses respondiam questões a respeito da vida cotidiana, de acontecimentos futuros ou mesmo revelavam as suas vontades. Durante a época clássica, os atenienses, acreditando profundamente nos presságios oraculares, condicionavam as suas ações à prévia consulta dos deuses, como ensina Coulanges:

Atenas tem as suas coleções de antigos oráculos, do mesmo modo que Roma possui os seus livros sibilinos; sustenta, no pritaneu, homens para vaticinarem sobre o futuro. Nas suas ruas, a cada passo, se encontram sacerdotes, adivinhos e intérpretes de sonhos. O ateniense acredita nos presságios; e o espírito ou o zunido nos ouvidos são suficientes para o afastarem de um empreendimento. Nunca embarca sem haver consultado os auspícios. Antes de se casar, o ateniense não deixa de consultar o voo das aves. Acredita em palavras mágicas e, quando doente, coloca amuletos no pescoço. A assembleia do povo dispersa-se quando alguém afirma ter aparecido no céu qualquer sinal nefasto. Se o sacrifício se perturbou pelo anúncio de má nova, tem que se repetir (p. 234).

Existiam muitos santuários oraculares³⁴, sendo os mais importantes e consultados, durante o período clássico, o de Zeus em Dodona e o de Apolo em Delfos. O oráculo Delfico é o que mais nos interessa devido à sua relação com a tragédia estudada. Conta-se que Apolo matou a serpente Piton com as suas flechas e, com isso, herdou do antigo deus local o dom oracular. Zaidman imagina o santuário como ~~um~~ “um verdadeiro museu, cheio dos presentes e oferendas das cidades e dos particulares, acumulados no decorrer dos séculos” (p. 92).

No desempenho da atividade oracular, Apolo possuía uma intermediária, a Pítia, que se assentava sobre um tripé, colocado em cima de uma fenda do solo, no centro do templo do deus (Jardé, p. 157). A consulta obedecia a um rígido ritual: os consulentes geralmente ofereciam sacrifícios, pagavam uma taxa de consulta (*pelanos*) e formulavam as suas indagações oralmente ou por escrito. A Pítia, sacerdotisa de Pito (antigo nome de Delfos) era tida como o indispensável instrumento de comunicação com o deus do oráculo e era escolhida entre as delfianas, primeiro entre as virgens e depois entre as mulheres mais velhas (Zaidman, p. 94). Sob influência dos vapores emanados do solo, a Pítia caía em êxtase e pronunciava palavras incoerentes, que eram recolhidas, redigidas e interpretadas pelos sacerdotes (Jardé, p. 159).

Os oráculos geralmente situavam-se em cavernas, florestas ou encostas montanhosas e de difícil acesso, o que inspirava medo e respeito. O oráculo de Delfos era acessível tanto por terra como pelo mar. Era frequente a chegada de navios vindos do Egeu ou das cidades ocidentais (Zaidman, p. 91). Os consulentes que vinham por terra, de Corinto, percorriam uma estrada que desembocava em uma encruzilhada com a estrada de Daulis.³⁵

No frontispício do templo de Apolo encontram-se as inscrições “~~re~~conhece-te a ti mesmo” e “~~n~~ada em excesso”, o que demonstra que o deus exigia dos seus seguidores autoconhecimento e comedimento, de modo que o conhecimento de si, o retorno às origens vitais e a prudência eram as chaves para se chegar à luz da razão.

Hospitalidade

A prática de hospitalidade representa o acolhimento de um forasteiro em sua casa. “Ela consiste em receber na *oikos*, por um tempo determinado, um hóspede conhecido ou desconhecido, com quem se estabelecerão laços duráveis se ele possuir condição equivalente à do anfitrião” (Zaidman, p. 33). Fundamenta-se no dever de proteção necessária em um mundo onde o estrangeiro está exposto às contingências e aos riscos dos encontros, além de constituir um meio de se estabelecer laços de reciprocidade (Zaidman, p. 33). Homero fez menção às práticas hospitaleiras na *Odisseia*, por meio das palavras de Telêmaco, filho de Ulisses, dirigidas aos pretendentes à mão de Penélope, que se instalavam no palácio em Ítaca:

Salve, estrangeiro! Entre nós hás de ter agasalho condigno.
Pós o apetite acalmares, dirás o que necessitas (Canto I, v. 121-122).

O mito grego de Báucis e Filêmon também retrata a prática da hospitalidade: certa vez, Zeus, sob a forma humana e Mercúrio, com o objetivo de conhecer o espírito de hospitalidade dos homens, apresentaram-se como viajantes fatigados numa região não muito longe da Frígia. Bateram em muitas portas e não obtiveram sucesso, até que depois de muito insistirem, uma moradia humilde os acolheu. Era a morada de uma piedosa velha chamada Báucis e seu marido Filêmon. Zeus e Mercúrio foram muito bem acolhidos, alimentaram-se de uma sopa fumegante, tomaram vinho e, por sobremesa, tiveram maçãs e mel silvestre. Os idosos ofereceram, por fim, a própria cama para que os forasteiros pudessem descansar. A inospitalidade da aldeia gerou a fúria de Zeus que a inundou, deixando de pé apenas a velha choupana do casal de velhos, que se transformou em um templo. Báucis e Filêmon permaneceram como sacerdotes e guardiões do templo e quando se tornaram muito velhos se metamorfosearam em árvores.

Ensina Boff que esse mito demonstra que a hospitalidade está relacionada aos mínimos cuidados humanos: abrigo, comida, bebida e descanso, sem os quais ninguém sobrevive. Complementa que a acolhida traz luz à estrutura básica do ser humano. Existimos porque fomos acolhidos sem reservas pela Mãe Terra da qual somos filhos e filhas... pela natureza... pelos parentes e amigos... pela sociedade. Existimos porque, de uma forma ou de outra, fomos acolhidos” (2005, p. 97).

Segundo Zaidman (p. 33), a hospitalidade instaura um laço social que demanda reciprocidade, ocorrendo essa prática sob o signo de Zeus Xênios, Zeus ‘Hospitaleiro’, responsável pelos compromissos assumidos por ambos os lados. Por esse motivo, todo aquele que não respeita o direito de hospitalidade seria castigado pelo Zeus Xênios.

Foi graças à prática da hospitalidade que Atenas acolheu diversos estrangeiros durante os séculos V e IV a.C., o que veio a torná-la uma cidade cosmopolita, com favorecimento ao diálogo entre a cultura e a filosofia nacional e a estrangeira.

O culto a Dionísio

Dionísio, entre os gregos, era o deus das festas, da dança, do vinho e do seu poder embriagador, sendo também um deus “errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar”, representava, pois, a “figura do outro, do que é diferente, desnorante, desconcertante, anômico” (Vernant, p. 144). Filho de Zeus e de Sêmele, era o único deus filho de uma mortal. Sêmele foi instigada por Hera, esposa de Zeus, a pedir ao deus que aparecesse com todo o seu esplendor, no que foi atendida. Sêmele foi então consumida pelos relâmpagos de Zeus, que conseguiu salvar das cinzas o seu filho, implantando-o em uma de suas coxas, da qual nasceu Dionísio. O recém-nascido foi entregue em segredo a Ino, irmã de Sêmele, que o criou com a ajuda das ninfas, bem como de Sileno, que se tornou o seu pai adotivo. Sileno orientou Dionísio a colher cachos de uva nas encostas do monte Nisa e espremer a fruta em jarros. Encantado com o aroma, com as cores e com o sabor embriagador da bebida, Dionísio passou a abençoar todo aquele que a produzisse e passou a ser adorado como o deus do vinho. Sempre que Dionísio aparece em algum lugar onde é desconhecido, impõe o seu culto, que rapidamente se espalha. Foi assim que o deus conseguiu expandir o seu culto até muito longe na Ásia.

O culto a Dionísio aparece ligado não apenas à religião grega, mas também à própria *pólis*. Os rituais dionisíacos buscavam, por meio da dança, do vinho e de outros elementos, como comer animais e beber o seu sangue, alcançar a transcendência, o esquecimento do

corpo e o desligamento da consciência, permitindo o contato com o divino. O culto a Dionísio propõe, assim, a ligação entre corpo, prazer e o divino.

A peça *As bacantes*, escrita em 405 a.C., por Eurípides, retrata os primeiros marcos do culto do deus Dionísio na Grécia consubstanciando no embate entre a deidade adventícia que pretende fazer-se conhecida e celebrada em uma nova terra e o governo reinante. A tragédia representa uma das mais completas fontes de informação sobre o culto do deus. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet afirmam que a tragédia de Eurípides pode ser considerada “um documento incomparável para explicitar o que deve ter sido, nos seus traços singulares, a experiência religiosa dos fiéis do deus” (2008, p. 335).

As bacantes demonstra com riqueza de detalhes o culto praticado pelo conjunto de seguidoras do deus, denominadas “*bacantes*”, que, vestidas com roupas de linho com peles de animais sobre os ombros e carregando o tirso³⁶, fugiam da artificialidade da cidade de Tebas e seguiam em cotejo para as montanhas, no seio da vida selvagem:

Coroa-te de hera,
ó Tebas, ama Sémele!
Faz brotar, faz brotar
o verde alegre-campo de lindas bagas,
e celebra as bacanaís com ramos
de carvalho ou de abeto!
Bordai as vestes de gamo mosqueado
Com anéis de branca pelagem.
Usai, piedosas, o nártex fogoso.
Em breve, toda a terra dançará
- quem quer que conduza o tíasos, é outro Brómio -
A caminho, a caminho da montanha
onde aguarda a multidão feminina
afastada do tear e lançadeira
pelo aguilhão dionisíaco (v. 105-119).

A tragédia demonstra todos os atos do culto ao deus, que se constituía de danças frenéticas (v. 129-131; 147-149). Os participantes entravam em êxtase e experimentavam a catarse violenta das emoções; matavam e dilaceravam animais e os comiam crus em homenagem ao deus (v. 138-139).

Sobre o culto dionisíaco, Lesky ensina que ao deus não bastam orações e sacrifícios, pois “o homem não está com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo.” Em seu culto orgiástico, “a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova” (p. 74). Nietzsche, por

sua vez, enfatizou que o centro das festas “consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e duas venerandas convenções” (p. 30).

No início, o culto a Dionísio era clandestino, pois o Estado opressor recusava-se a aceitar o culto de um deus forasteiro, que incentivava a embriaguez, a quebra das regras da civilização e tudo aquilo que era oposto aos ideais de beleza. Contudo, em razão de personificar a liberdade, Dionísio conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos, notadamente a população que vivia e trabalhava no campo. O culto somente foi oficializado por meio das reformas promovidas por Pisístrato (600 – 527 a.C.), por volta de 535 a.C., que edificou um templo em homenagem ao deus aos pés da Acrópole e instituiu em sua honra as *Dionísias rurais* nos demos e as *Grandes Dionísias* ou *Dionísias Urbanas* na cidade.³⁷

Nas Dionísias rurais, que ocorriam no inverno (dezembro/janeiro), havia uma procissão, na qual uma ou várias canéforas (pessoa encarregada de carregar o cesto que contém os instrumentos e objetos necessários ao sacrifício), eram escolhidas entre os membros de importantes famílias e representava as jovens da cidade (Zaidman, p. 59). Também faziam parte das procissões o *phallos*, órgão sexual masculino, constituindo parte das oferendas obrigatórias ao deus (Zaidman, p. 60). Já as Grandes Dionísias ocorriam no início da primavera, entre os meses de março e abril, e estava dentre as grandes festas da cidade, cuja importância acarretava até mesmo a suspensão das atividades políticas da *pólis* (Zaidman, p. 61).

O culto de Dionísio, como se pode notar, representou um importante aspecto da religião grega e da vida da *pólis*. Dele também se originou a tragédia grega, pois no seu período mais remoto, o teatro grego consistia em um rito de natureza religiosa realizado em homenagem ao deus.

A origem da tragédia no culto a Dionísio, entretanto, não é matéria pacífica entre os estudiosos. Aristóteles, no Capítulo IV da *Poética* enfatiza que a tragédia nasceu de um princípio improvisado: os solistas do ditirambo (Cap. IV, 20).

Lesky discute o valor documental e histórico dos ensinamentos de Aristóteles, sob o argumento de que a *Poética* representa uma série de anotações para conferências, com afirmações de caráter inacabado e salteado, razão pela qual entende que precisamos de testemunhos complementares: o testemunho dos poetas gregos Píndaro e Baquilides, cujas obras demonstram de modo bem mais verossímil a influência do drama satírico sobre o ditirambo. Dessa forma, a tragédia encontraria a sua origem no culto ao deus Dionísio, vinculado à música ditirâmbica. O ditirambo seria “um canto religioso dionisíaco que imaginamos cantado por um coro com entoadores.” (p. 64).

Alguns especialistas encontraram como forma de harmonizar estes dois posicionamentos sobre o nascimento da tragédia, a origem etimológica da palavra ~~tr~~agédia”, afirmando que deriva da somatória das locuções *tragos*, que significa ~~tr~~bode” e *ôidê*, que equivale a ~~tr~~ode” ou ~~tr~~eanção”, de modo que a tragédia estaria associada ao canto a Dionísio³⁸, cuja execução se dava por meio do ditirambo, acompanhado por um coro, composto por cinquenta coreutas, que usavam máscaras de sátiros.

Nietzsche, por sua vez, defende a origem mítica da tragédia, que é composta por dois universos simultâneos e complementares: o universo dionisíaco e o apolíneo. Para ele o próprio coro de sátiros apresentava-se como uma verdadeira experiência dionisíaca consistente no reencontro do homem com a unidade da natureza selvática. O canto dedicado ao deus incitava a plateia à ~~tr~~máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza” (p. 31-32). O coro, para Nietzsche, está no coração da tragédia, sendo a encarnação da consciência dionisíaca. Fazendo-se uso de suas próprias palavras ~~tr~~a tragédia grega surgiu do coro trágico” (p. 49). Ao se sentar no teatro o homem poderia imaginar-se como um dos refrãos e assim entrava no mundo da consciência primitiva de Dionísio. O coro ditirâmico excitava o ânimo dos ouvintes até alcançar o grau dionisíaco fazendo com que o herói trágico, quando entrasse no palco, não fosse visto como um homem mascarado, mas como uma figura nascida da visão extasiada deles próprios. Em contrapartida, Nietzsche caracteriza Apolo como ~~tr~~a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da *aparência*, juntamente com sua beleza” (p. 27). A dualidade entre Apolo e Dionísio originaria a tragédia grega.

Jaeger, apesar de admitir que o êxtase dos atores trágicos se inspirava em elementos do culto a Dionísio e exercia forte influência na plateia, entende que a tragédia derivou da epopeia, tanto em virtude do seu conteúdo mítico como do seu espírito moral e educador. Segundo o autor, o ~~tr~~impulso dionisíaco convinha mais aos dramas cômicos, satíricos e burlescos” (p. 294), de modo que ~~tr~~só a epopeia iguala a tragédia quanto à riqueza do conteúdo, à força estruturadora e amplitude do seu espírito criador” (p. 287). Romilly, por sua vez, apresenta duas matrizes cuja combinação foi essencial para o nascimento da tragédia: a religião grega e o incentivo do Estado (p. 13-17).

Vernant e Vidal-Naquet, enfim, entendem que a tragédia derivou de um fato humano único, que na história aparece em três faces: como realidade social, mediante a instituição de concursos trágicos; como criação estética, com o advento de um novo gênero literário; e,

enfim, como mutação psicológica, com o surgimento de uma consciência e de um homem trágico (2008, p. XXIII). Aduzem, ainda, que a tragédia assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis, sob o fundamento de que os valores heroicos ligam-se a linhagens reais, nobres o que representa para a cidade justamente aquilo que ela teve que rejeitar. A tragédia nasce, segundo os autores, quando se abre no coração da experiência social, uma distância bastante grande entre o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heroicas. Tal situação marcaria o advento do direito no quadro da cidade.

Concordo em parte com esta última corrente de pensamento. A tragédia grega encontra-se geminada com a religião e com a visão que os gregos possuíam dos deuses e do universo. Não há como imaginar a tragédia desvinculada do mito. Como bem afirma Lesky, o mito, ao lado do culto a Dionísio, é um dos elementos que conferiu à tragédia grega seu cunho essencial, pois o mito em que se inspirou o poeta trágico era ~~um~~ bem comum de seu povo, história sagrada da máxima realidade” (p. 80).

E, mesmo quando o gênero trágico alcança o seu momento mais significativo, com o advento do pensamento racional e da democracia política, o racionalismo também mantinha diálogos com o pensamento mítico. Mitos e razão constituem duas categorias que vão se digladiar nos palcos do teatro grego, exprimindo o embate entre o passado mitológico e o presente racional. Nem mesmo ao florescimento do direito sucumbem os mitos. Ao reverso, eles se amoldam por meio do seu aspecto reflexivo e educativo, pelo conjunto de seus valores éticos, às normas que passam a reger a cidade, sobretudo atribuindo deveres aos homens, que passam a responder por seus atos. Mito e direito não são, assim, realidades indissociáveis.

Cólera divina e destino

A mitologia grega está repleta de episódios de manifestação colérica dos deuses, geralmente causados por equívocos humanos, gerando nefastas consequências ao culpado. O desprezo ao culto, o esquecimento dos deuses ou o comportamento incrédulo do homem era considerado uma mácula que, enquanto não fosse purificada, poderia ser comunicada a outras pessoas ligadas ao culpado e até mesmo a toda cidade que o abrigasse.

A cólera divina também poderia estender-se a toda a linhagem de sangue do culpado, de forma que a sua ascendência e descendência, independentemente da existência de culpa, deveriam ser expurgadas da face da terra. Como ensina Coulanges, um ~~Deus~~ tão severo não admite nenhum tipo de perdão, nem distingue entre o assassinio involuntário e o crime premeditado” (p. 99).

O homem, diante da fúria divina, tenta de toda forma escapar das suas terríveis consequências. Não raro, para aplacá-la, recorre a consultas oraculares, na ânsia de obter respostas práticas destinadas a repelir a desonra ou apaziguar o poder divino.

A vingança divina era personificada por meio das Erínias, em número de três (Tisífone, Mêgaira e Alectó), representadas como mulheres aladas e rodeadas por serpentes, as quais eram encarregadas de punir os mortais por suas faltas, especialmente os delitos de sangue. Como ensinam Assis, Kümpel e Spaolonzi, as Erínias perseguiram o matador até a punição da falta e a purificação de todo o mal:

Para os antigos a prática do homicídio ou de crimes de sangue despertava as Erínias. Essas terríveis deusas caçavam o criminoso, infringindo-lhe loucura e terror até que os parentes do morto vingassem a sua morte. Considerava-se que o crime de sangue poluía a cidade inteira até que o assassino expirasse o seu crime (p. 77).

Durante os primórdios da história grega, essa crença religiosa fez com que o Estado submetesse a julgamento não apenas homens, mas também animais e objetos inanimados responsáveis acidentalmente pela morte de alguém, pois se acreditava que poderiam estar marcados pela mácula contaminadora.

Ao lado da vontade e da ira divina, o destino poderia agir para reequilibrar a ordem cósmica, sempre que desestabelecida. Assim, o destino, no contexto da Grécia antiga, não era um deus e não se subordinava a nada, mas, apesar disso, era considerado pelos gregos como forma de melhor compreender a punição divina.

A *moira*, assim entendida como o destino individual de cada um e a projeção de uma lei que nem mesmo Zeus poderia transgredir sem colocar em perigo a ordem do cosmo, constituía um elemento essencial no contexto religioso da Grécia antiga.³⁹ As Moiras eram consideradas pelos gregos antigos como as deusas do destino, tanto dos deuses como dos homens. Eram representadas por três mulheres idosas fiando incessantemente, cada uma com uma função específica: Clotó segurava a roca, Láquesis desviava o fio e Atropos cortava-o.⁴⁰ Imaginava-se que elas apareciam na terceira noite após o nascimento para decidir o curso da vida de uma criança (Harvey, p. 379). Eram consideradas as “fiandeiras do destino”: uma verdadeira norma que se situava acima de tudo e de todos.

Antecedentes mitológicos de *Édipo rei*

O conhecimento dos aspectos da religião e da crença grega apresentados no tópico anterior nos permite prosseguir com a análise dos antecedentes mitológicos da tragédia escrita

por Sófocles. Pode-se dizer que os referidos antecedentes encontram-se vinculados com a própria origem da cidade de Tebas, que teria sido fundada por Cadmo, o qual, segundo o mito, após ter consultado o oráculo de Delfos a respeito do paradeiro de sua irmã Europa, que havia sido raptada por Zeus, foi aconselhado a seguir uma vaca e fundar uma cidade onde ela caísse de cansaço. Antes, contudo, para obter água, teve que matar a pedradas um dragão que guardava um bosque sagrado onde havia uma fonte. Seguindo o conselho de Atenas, semeou os dentes do dragão morto, dos quais nasceram os primeiros habitantes de Tebas.

Cadmo casou-se com a deusa Harmonia e encabeçou a linhagem dos Labdácidas (Polidoro, Lábdaco, Laio e Édipo), ou seja, da casa dinástica que fundou e governou a cidade de Tebas, segundo a mitologia grega.

Laio é filho de Lábdaco e bisneto de Cadmo. Com a morte do pai não pôde assumir o governo, pois era menor, razão pela qual Lico⁴¹ assumiu a regência e morreu assassinado pelos seus sobrinhos. Aterrorizado, Laio fugiu e procurou asilo na corte de Pélope⁴², pai de Crísipo, que lhe concedeu *hospitalidade*. Laio se apaixona por Crísipo⁴³, chegando a raptar o jovem, o que ofendeu de sobremaneira Hera, deusa protetora da família. Crísipo, envergonhado, suicida-se. Assim, Hera amaldiçoou Laio.

Laio casa-se com Jocasta e torna-se rei de Tebas. Ele consulta o oráculo para saber sobre a fertilidade do seu casamento e o oráculo lhe anuncia, como castigo pela relação amorosa mantida com o jovem Crísipo e pela quebra do dever de hospitalidade, que o seu filho com Jocasta o mataria. Não obstante a predição oracular, Laio gera um filho e, para fugir ao prenúncio, manda Jocasta entregar o recém-nascido a um pastor de rebanhos, que perfura o calcanhar do infante, passando uma correia no orifício e a leva nas costas, como na época se conduzia caça miúda (Vernant, 2000, p. 165). A ordem de Laio era no sentido de que a criança fosse abandonada no cume do monte Citerón, a fim de que morresse naquela região deserta e inóspita. Piedosamente o pastor de rebanhos não abandona o infante e resolve entregá-lo a um companheiro de profissão que trabalhava para Pôlibo, rei de Corinto. Como ele e sua esposa Mérope não tinham filhos e desejavam ter um, resolvem adotar o menino que recebe o nome de Édipo.⁴⁴

Quando Édipo chegou à adolescência todos o admiravam, sobretudo pela coragem e inteligência. Certo dia foi insultado por um bêbado que o chama de filho adotivo. Édipo, assim, consulta o oráculo de Apolo, em Delfos, sobre a sua origem. Então, ele recebe como resposta que um dia mataria seu pai e se casaria com a sua mãe.

Dessa forma, supondo que Pôlibo fosse seu pai e Mérope sua mãe, dirige-se de Delfos para Tebas. No caminho da fuga, em uma *–encruzilhada de três caminhos*”, Édipo encontra o

Rei Laio, que fazia o caminho inverso, ou seja, deixava Tebas em direção a Delfos, com o objetivo de consultar o oráculo sobre um terrível monstro que ameaçava a cidade. Ocorre que nesta encruzilhada não era possível passar dois carros lado a lado. Laio entende que o seu cotejo real tem prioridade e, por outro lado, Édipo se considera um príncipe, filho do rei. A arrogância de um e de outro gerou um conflito e Édipo, sem saber que Laio era o seu pai, o mata.

Chegando a Tebas, Édipo encontra a cidade ameaçada pela esfinge, um monstro fantástico com cabeça e busto de mulher e o resto do corpo de leoa, que devorava as pessoas que não conseguiam resolver os seus enigmas. Creonte, rei de Tebas, oferece a coroa e a sua irmã em casamento àquele que decifrasse o enigma da esfinge. Édipo se candidata a interpretar o canto do terrível monstro, que propõe o seguinte enigma a Édipo:

Na Terra vive uma criatura que anda sobre quatro membros, depois apenas dois e, em seguida, sobre três membros, embora tenha apenas uma voz. Pela postura, é diferente das criaturas que andam pela terra, das que voam pelos céus e das que nadam no mar. Quando anda sobre os quatro membros, é muito mais frágil (Willige *apud* Dethlefsen, p. 5).

Dípous, trípous, tetrápous. Édipo inicia um processo de reflexão; uma reflexão que talvez seja bem mais fácil para um homem que se chama Édipo, *Oi-dípous, -bípede*” (Vernant, 2000, p. 168). A solução apresentada para o enigma é a seguinte:

Ouve, mesmo que não queiras, Musa esvoaçante e maldosa dos mortos, as minhas palavras. Por direito, agora a tua luta chega ao fim! É o homem, que, quando pequeno, engatinha sobre os quatro membros; quando adulto, usa as duas pernas, mas na velhice caminha apoiado a uma bengala, pois suporta o peso dos anos (Willige *apud* Dethlefsen, p. 7).

A esfinge derrotada nessa *“prova do saber”* se lança do alto do rochedo e morre.⁴⁵ Édipo salva Tebas deste terrível flagelo, tornando-se rei da cidade e casa-se com Jocasta, viúva de Laio. Deste casamento resultaram duas filhas (Antígona e Ismene) e dois filhos (Polínicos e Etéocles). Estavam assim cumpridas as duas predições feitas pelo oráculo.

Ocorre que os deuses, em razão da desobediência ao oráculo, fazem recair sobre Tebas uma peste. O oráculo é novamente consultado por Creonte e responde que a praga somente seria rompida se o assassino de Laio fosse descoberto.

Estes, enfim, constituem os antecedentes míticos da tragédia *Édipo rei* de Sófocles, que se concentra nos atos praticados por Édipo em busca da verdade sobre o assassino de Laio e sobre a sua própria identidade.

Na tragédia e nos seus antecedentes nota-se a presença de *práticas oraculares* (consulta de Cadmo a respeito do paradeiro de sua irmã; consulta de Laio sobre a fecundidade de seu

casamento; consulta de Édipo sobre a sua origem; e consulta de Creonte a respeito da causa da peste que assola Tebas) e *hospitales* (Pélops concedeu a Laio hospedagem em sua corte, a qual foi violada com o rapto de Crísipo), a forte presença da *vontade divina* (Hera, protetora dos “amores naturais” impingiu, por meio de Pélops, a desgraça a toda a descendência de Laio), do *destino* (impotente diante do destino, Édipo torna-se vítima da sua própria luta) e da *maldição* (que recaiu sobre a família dos Labdácidas, atingindo Laio, Jocasta, Édipo e todos os seus filhos).⁴⁶

Além disso, *elementos dionisiacos* também implementam a narrativa mítica. Dionísio era parente colateral de Édipo (filho de Sêmele e neto de Cadmo e da deusa Harmonia, os quais eram trisavós de Édipo) e ambos guardavam entre si algumas semelhanças: Dionísio foi entregue a terceiros quando recém-nascido assim como Édipo; conta-se que Dionísio, gestado na coxa do pai, andava torto e Édipo possuía o pé inchado. Vieira também observa que Édipo foi concebido por Laio à noite, em estado de embriaguês. Acrescenta que a montanha do Citerón, onde Édipo foi abandonado, também se constitui num “espaço dionisiaco” e que foi um ébrio, num festim, que chamou o herói tebano de filho putativo (p. 180). Vernant ressalta que ao receber o vaticínio oracular, no sentido de que um dia mataria o seu pai e desposaria a sua mãe, Édipo vai embora de Corinto e, assim como Dionísio, torna-se um errante (2000, p. 167)

Fonte de inspiração literária

As narrativas envolvendo deuses e heróis sobejavam entre os escritores e poetas gregos, que encontravam na tradição mítica inspiração para compor as suas narrativas e poemas. Os escritores não criavam o mito, mas resgatavam as ideias que haviam sido formuladas pelo conjunto de histórias do passado mítico e as reescreviam.

O mito, como expressão da própria realidade, funciona como referente para os poetas e escritores na composição das suas narrativas. Em outras palavras, os mitos são as fontes básicas a partir das quais os textos culturais eram originados.

De todo o repertório mítico existente, nenhum mito foi tão explorado pelos poetas e escritores gregos como o de Édipo. Desde o século VIII a.C., Homero já havia dedicado breves passagens de sua obra para a figura do herói tebano. Na *Ilíada* faz referência a Édipo (Cap. XXIII, v. 679-80; e na *Odisseia* enfatiza o castigo da família de Édipo e o suicídio de

Jocasta (Cap. XI, v 271-80). Homero não faz menção à consulta ao oráculo nem ao cegamento de Édipo.

Após a épica de Homero, as vicissitudes de Édipo e da sua descendência foram retratadas por dramaturgos. Ésquilo compôs uma trilogia sobre os Labdácias, composta por *Laio*, *Édipo* e *Sete contra Tebas*, além de um drama satírico denominado *Esfinge*. De todas, somente restou na íntegra *Sete contra Tebas*, que narra o mútuo assassinato dos filhos de Édipo, Polínices e Etéocles. Os esparsos fragmentos que remanesceram das demais obras permitem constatar que o tragediógrafo fez menção à sedução de Crísipo por Laio, a qual constitui a causa da maldição da família de Édipo, bem como a automutilação do herói narrada em *Édipo*. Ésquilo era um poeta crente e buscou o equilíbrio religioso em todos os seus escritos, nos quais encontramos papéis de deuses e titãs ao lado de heróis.

Eurípides, por sua vez, escreveu *As Fenínias*, onde propôs uma versão alternativa ao fim de Jocasta, que sobrevive e tenta reconciliar os dois filhos que disputam o trono da cidade.

A família dos Labdácidas também se fez presente na trilogia tebana escrita por Sófocles, composta de *Édipo rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Sófocles ao compor o seu trabalho recorreu a vários elementos de uma tradição mítica e religiosa bem anterior a ele: as desventuras dos Labdácidas, especialmente de Édipo; a poluição contaminadora do mal ao mundo físico; as práticas delficas, dentre outras. Ao contrário de Ésquilo, em Sófocles os titãs e deuses aparecem em segundo plano, sendo citados com bastante frequência, mas raramente intervêm no destino das personagens. Apesar disso, “qualquer violação da ordem cósmica gera sofrimento, mas o sofrimento pode redimir e exaltar” (Bowra, p. 109).

Dimensão coletiva e social

Freud talvez tenha sido o pensador que mais colaborou para o ressurgimento e reatualização do mito na modernidade. Na obra *A interpretação dos sonhos* vincula o mito à sua teoria, a partir do universo onírico e de casos clínicos. O destino de Édipo corresponderia de certa forma, ao destino da infância de todo homem, no sentido de eliminar o igual (pai) e nutrir atração pelo oposto (mãe):

Deve haver em nosso íntimo uma voz preparada para admitir o poder arrebatador do destino de Édipo... E há, de fato, um motivo na história de Édipo que explica o veredicto dessa voz interior. Seu destino nos emociona tão somente porque poderia

ter sido o nosso próprio, porque o oráculo nos fez, ao nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele (Freud, p. 257-258).

A teoria freudiana, em síntese, se refere à manifestação do fenômeno edipiano sob o ponto de vista psicanalítico, ilustrando de que maneira o mito funciona como forma de controlar o desejo e orientar as condutas no âmbito individual e familiar. Foi nesse sentido que a teoria psicanalítica consolidou amplamente o mito de Édipo como representativa do amor da criança por um de seus pais e no ódio pelo outro e de aplicação restrita ao âmbito doméstico.

No entanto, é necessário conferir maior amplitude ao mito de Édipo, a fim de que funcione como verdadeira norma de controle coletivo e social.

Ressalte-se, todavia, que a perspectiva de ordem freudiana não deve ser rechaçada ou até mesmo massacrada por ser tida como um “equivoco psicanalítico” na interpretação do mito, como fizeram Vernant e Vidal-Naquet, ao enfatizar que uma obra literária do século V a.C. e um mito muito mais antigo não poderiam embasar as observações clínicas de um médico do começo do século 20:

Mas em que medida uma obra literária que pertence à cultura da Atenas do século V a.C., e que transpõe de maneira muito livre uma lenda tebana muito mais antiga, anterior ao regime da cidade, pode confirmar as observações de um médico do começo do século XX sobre a clientela de doentes que frequentavam seu consultório? Na perspectiva de Freud, a pergunta não exige resposta, porque nem deveria ser feita (2008, p. 53).

Na verdade, o mito de Édipo admite leituras das mais diversas e sobre diversos prismas. Nele existe uma infinidade de temas e variáveis, de modo que a exegese de base freudiana representa apenas uma delas. Além do mais, os mitos são históricos e não valem apenas e tão somente para o seu contexto sociocultural de produção.

Lévi-Strauss, em *A oleira ciumenta*, fala das variadas perspectivas em que o caráter próprio do pensamento mítico pode ser visto, sendo que algumas delas podem reivindicar um domínio de aplicação muito mais vasto. Enfatiza que isso é “inerente aos procedimentos do espírito sempre que tenta aprofundar o sentido” e decorre da distinção das dimensões das unidades semânticas sobre as quais se trabalha (p. 253).

Em contrapartida, também pode-se dizer que o mito não precisaria ser “desconstruído” para alcançar a pretendida vastidão, como de resto fizeram Deleuze e Guatarri em seu *Anti-Édipo*, no qual procuraram desconstruir o “e-complexo de Édipo”. Respectivamente, o filósofo e o médico psiquiatra e psicanalista francês dinamitaram as categorias em que a psicanálise e a psicologia enquadravam o mito edipiano. O inconsciente para os citados autores não é teatro, mas usina; também não é povoado por atores simbólicos, mas por máquinas desejantes.

O triângulo edípiano bloquearia o desejo fazendo-o permanecer aprisionado no interior da família. Assim, Édipo seria uma forma de coação imposta pela psicanálise ao desejo e ao inconsciente individual.

Retomo neste momento o já comentado “prolegômeno de Campbell”, especialmente a função sociológica e a função psicológica da narrativa mítica. Por meio da *função sociológica*, como visto, o mito revela um conjunto de códigos exemplares de conduta humana, estabelecidos com o objetivo de manter a ordem coletiva e social. Campbell defende a ideia segundo a qual o mito tem a função de “validar e manter alguma ordem social específica, endossando seu código moral como uma construção além da crítica ou emenda humana.” Cita como exemplos de situações em que o homem não é livre para estabelecer os objetivos sociais de sua vida, a criação da Tábua dos Mandamentos por Deus na Bíblia e a ordem em castas como decorrente da natureza na Índia. Nessas circunstâncias, a ordem moral “é fixa para sempre, e se os tempos mudaram (como de fato ocorreu nestes últimos seiscentos anos) a ponto de ser impossível viver de acordo com a antiga lei e crer segundo a antiga fé, tanto pior para esses tempos.” (2001, p. 140). O mito, entre os gregos, servia para ensinar como os cidadãos deveriam comportar-se e lidar com as mais diversas questões da vida na *pólis*. Nos dizeres de Campbell, as mitologias da humanidade servem para “guiar os jovens além de seu terreno na natureza e, simultaneamente, apoiar os velhos de volta à natureza até a penumbra do último portal” (2001, p. 144). Eliade, por seu turno, entende que a revelação de “modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (2012, p. 87) é uma das principais funções do mito. E esse conjunto de “códigos morais de condutas” ou “modelos exemplares” é obedecido pelo homem como decorrência da *função psicológica* da narrativa mítica que tem por papel mostrar “como a vida deve ser vivida” (Batista, p. 48).

Outro aspecto a ser mencionado é que o mito baseia-se no rito. A religião grega, como já foi dito, era uma religião ritualística e o rito, como ato genérico e global, impõe o funcionamento dos grupos. Segundo Zaidman: “os laços que unem o indivíduo grego a seus deuses se constroem por meio do conjunto das relações que o definem no interior da comunidade na qual ele se reconhece, e a dimensão emocional e sentimental também faz parte desse processo, independentemente da sua visibilidade para nós” (p. 19).

Segundo Eliade, o mito é periodicamente reconfirmado por meio dos rituais e é graças à sua rememoração e reatualização que um evento primordial e glorioso irá revelar-se como fixo e duradouro no fluxo universal. Sobre o aspecto ritualístico do mito, ensina Eliade:

A rememoração e a realização do evento primordial ajudam o homem ‘primitivo’ a distinguir e reter o real. Graças à repetição continua seu gesto paradigmático, algo se

revela como fixo e duradouro no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo *existe de uma maneira absoluta* (1972, p. 124).

Em *Mito e Realidade*, Eliade trata da religião arcaica, primitiva e diz que ela permite a “abertura” para um mundo sobre-humano, um mundo de valores transcendentais, que foram revelados por Entes Divinos. Esses valores absolutos serviriam de modelo para todas as atividades humanas, pois seriam reconfirmados por meio dos rituais. Assim, considerando que os mitos fazem menção a um passado glorioso, a sua imitação pelo homem traria a ele um aspecto positivo, no sentido de tornar o “sagrado” acessível à sua experiência. O mito eleva o homem e faz com que a sua vivência seja mais segura, de acordo com as façanhas que os deuses e heróis executaram nos primórdios:

O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito, e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o Herói mítico já a enfrentou num Tempo fabuloso? Basta seguir o seu exemplo (p. 125).

O ritual, segundo Eliade, faz com que o homem recupere o Tempo sagrado do mito, tornando-o contemporâneo das façanhas que os deuses efetuaram no tempo primordial. Dessa forma, a origem corresponderia ao modelo a ser imitado.

As funções sociológicas e psicológicas do mito, assim como o seu caráter ritualístico, revelam-se como um instrumental para ampliar o domínio do mito de Édipo, que atende, dessa forma, a anseios coletivos e sociais: proibição de crimes de sangue, incestos e vinganças baseadas nas leis patriarcais ou familiares. É a transformação das estruturas da sociedade, da família e da própria *pólis*, que, segundo Vernant, obriga a cidade e o tribunal a regulamentar a vingança (2001, p. 365), fazendo com que prepondere o interesse coletivo sobre o individual. E a religião grega (mito) segue esta onda de reestruturação, como aliada do Estado na repressão de condutas que comprometam a convivência coletiva e social.

Assim, afastamo-nos da visão psicanalítica que se consolidou na modernidade, limitando o mito à vida individual e familiar, não por entendê-la equivocada, mas por acreditar que o mito deve abarcar todas as facetas da vida social e coletiva, ou seja, a família, as instituições privadas e públicas, a política e a própria justiça.

4 A LITERATURA

Édipo rei é a primeira peça da denominada “Trilogia Tebana”⁴⁷, que também é composta por *Édipo em Colono* e *Antígona*. O estilo e a linguagem adotados por Sófocles para compor a tragédia são próprios da arte e literatura grega clássica. A beleza do seu teatro caracteriza-se pelo emprego do lirismo, em determinadas passagens, com o objetivo de conferir ênfase a estados de espírito; noutras passagens, reinam a impetuosidade e a violência. O dramaturgo utilizou linguagem ornamentada, sendo comuns os episódios influenciados pela retórica arcaica. Segundo Lloyd-Jones (p. 100), o drama tem princípio, meio e fim bem definidos e um movimento ininterrupto, que ganha intensidade à medida que se aproxima do desfecho.

Lesky refere-se a *Édipo rei* em tons elogiosos enfatizando que a própria peça nos oferece a “análise trágica” (p. 161). As sensações de compaixão e de terror provocados pelos incidentes vivenciados por Édipo, a inevitabilidade dos acontecimentos, a constante mudança de destino do herói, a descoberta que vem no final do enredo e a presença das figuras do adivinho e do mensageiro, levam a tragédia a evidenciar os elementos fundamentais de qualquer texto trágico.

A fruição do espetáculo cênico pode ser influenciada por uma série de fatores, desde as condições do espaço de representação até a competência dos atores e diretores. Ademais, a encenação teatral constitui experiência coletiva, de modo que a reação de um espectador pode repercutir e influenciar outro. É por isso que Barthes (p. 166) enfatizava que a teatralidade consiste numa *polifonia informacional*: com o espetáculo o espectador recebe seis ou sete informações – cenário, vestimentas, iluminação, lugar dos atores, gestos, músicas, palavras. Essa espessura de signos difere da monodia literária.

O ato de leitura do texto destinado à representação teatral é semelhante a qualquer outro gênero literário, com a ressalva de inexistir uma instância narrativa. Como ensina Faria, a literatura dramática possui autonomia em relação à encenação e, assim, “uma peça pode ser lida, apreciada e estudada em sua forma original” (p. 10). Dessa forma, enquanto não encenado, o texto teatral pertence ao campo da literatura e como tal será analisado.⁴⁸

A análise da tragédia grega pressupõe, como ponto de partida, o conhecimento de elementos míticos e religiosos, razão pela qual resgato diversos conceitos e noções já apresentadas sobre o mito e que remontam aos primórdios da tragédia. Ela buscava inspiração na temática mítica. Os dramaturgos gregos, quando compunham as suas peças, valiam-se dos

relatos míticos oriundos das tradições orais em suas mais diversas variantes. Por esse motivo Zaidman (p. 18) afirma que as epopeias, tragédias e poemas transmitem e transformam as crenças, alimentando, assim, a vida dos mitos e dos deuses a que se referem. O crescente interesse pela religião grega, juntamente com o surgimento do pensamento racional, sobretudo aquele de base sofística⁴⁹, concentrado no *logos* e na capacidade de argumentação, constituem uma rica matéria-prima para os tragediógrafos e têm o condão de promover a imersão do estudioso da tragédia numa espiral de temas interligados.

A *Poética*, de Aristóteles, servirá de respaldo para o estudo de muitos dos elementos fundamentais do texto dramático em *Édipo Rei*, tais como fábula, personagens, ação, diálogo, conflito dramático, espaço e tempo e o papel do coro. Aristóteles, neste conjunto de escritos, analisou e sistematizou, pela primeira vez, o formato e a estética de dois importantes gêneros literários gregos: a tragédia e a epopeia.⁵⁰ Muitas destas anotações esquemáticas eram destinadas à transmissão oral aos seus alunos no Liceu.⁵¹ Em razão de não ser destinada à leitura, mas à exposição aos alunos, a *Poética* é dotada de um caráter inacabado e, não raro, lacunoso e incoerente. Entretanto, considerando o fato de ter sido escrita no final da vida de Aristóteles, entre os anos 335 e 323 a.C., não se deve desprezar a importância crítica desta obra para a análise de *Édipo rei*, sobretudo em razão da sua proximidade temporal, de modo a evitar sentidos anacrônicos.

A teoria de Aristóteles se assenta, basicamente, sobre três pilares, que acabam por compor a doutrina aristotélica sobre a arte épica e trágica: 1) *Mimesis* ou imitação: segundo o filósofo grego, poesia é a arte da mimética, de cópia ou imitação da realidade. Todo artista imita, cria, fantasia e mente baseado em fatores do mundo real. A comédia imita homens piores (ridículos) e a epopeia e a tragédia homens melhores do que eles originariamente são. 2) *Verossimilhança*: consiste na semelhança com a realidade. 3) *Catarse*: liberação da emoção causada pela apreciação de um objeto artístico. Nenhum outro conceito aristotélico será mais útil do que os de *hybris*, *harmatia* e *katharsis*, não apenas em termos estritamente literários, como também no sentido de auxiliar a compreensão do direito e dos seus fenômenos na tragédia.

O trágico

As primeiras tragédias gregas, como visto, surgiram na segunda metade do século VI, durante os rituais religiosos realizados em honra ao deus Dionísio, quando se tornou tradicional a representação de uma encenação trágica. A evolução do gênero passou pelas

transformações instituídas por Téspis, que criou o primeiro ator ou respondedor do coro/corifeu e por Ésquilo que mais tarde introduziu o segundo ator (deuteragonista) e Sófocles o terceiro (tritagonista), conforme atesta Aristóteles na *Poética*:

Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes preferimos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum (Cap. IV, 20).

O crescimento das produções teatrais gerou a instituição dos concursos que ocorriam principalmente nas Grandes Dionísias. A representação teatral era uma cerimônia religiosa oficial, presidida pelo sacerdote de Dioniso, que se assentava na primeira fileira e dela participava a cidade inteira (Jardé, p. 150).

Com o tempo, o teatro passou a ser considerado como uma representação dramática que constituía parte da educação de todo cidadão grego. Era tão importante que durante os festivais dramáticos que todas as atividades comerciais eram suspensas e os tribunais fechavam as portas; até mesmo as mulheres, impedidas de frequentar grande parte dos eventos públicos eram aceitas no teatro. Conta Romilly que todo o povo era convidado a ir ao espetáculo, cuja entrada era cobrada, exceto para aqueles que não pudessem pagar, por quem o Estado arcava com as despesas e até concedia um pequeno abono (p. 15). Os espetáculos iniciavam-se ao amanhecer e geralmente os cidadãos assistiam a três tragédias e a um drama satírico (tragicomédia grotesca em que os atores vestiam caudas e orelhas de cavalo). Essa tetralogia poderia englobar peças interligadas por afinidade de temas ou não.

Um grupo de homens compunha o coro nas encenações teatrais, cuja finalidade, no início, era alegrar o espetáculo, cantando e dançando em unidade. Com o passar do tempo, o coro foi dividido em duas seções, cada uma das quais perguntava e respondia à outra alternadamente. O cabeça do coro recebia o nome de *corifeu* e tinha a responsabilidade de coordenar esse diálogo, enunciando partes isoladas do texto.

Durante a época clássica foram construídos diversos teatros ao ar livre. No centro do teatro situava-se um círculo denominado *orkhestra* (~~lugar~~ de dançar”), onde se erguia um altar em honra a Dionísio (*thymele*). Ao redor da *orkhestra*, numa espécie de meia-lua

localizava-se o *thêatron* (“lugar de ver”), que geralmente ficava próximo a montanhas e colinas que serviam de suporte para as arquibancadas. Atrás da *orkhestra* situava-se a *skene*, onde os atores encenavam. Muitas vezes, eram montados cenários bem decorados para dar maior realismo à encenação.

Os concursos trágicos, durante o século V, eram realizados entre os poetas cujas peças pareciam mais dignas de serem apresentadas, as quais eram escolhidas pelo arconte⁵², que lhes concedia um coro (*chóron didónai*), o que equivaleria à autorização de mostrar a sua peça à custa de um patrocinador, o corego (*choregós*). Cada poeta concorria com uma tetralogia. Com a introdução da comédia no concurso, deixou de existir a exigência de apresentar a tetralogia.

O prêmio, no início, era outorgado pelo voto de todos os assistentes e, mais tarde, passou a ser conferido por um júri sorteado (Jardé, p. 150-151), que funcionava como um verdadeiro tribunal ateniense. Na época dos clássicos a recompensa era uma coroa de hera ou uma tripela de bronze. Contudo, tradicionalmente, para a tragédia era um bode e para a comédia uma cesta de figos (Magne *apud* Giordani, p. 256). Era usual entre os dramaturgos dedicarem o prêmio a Dionísio (Jardé, p. 151).

A atmosfera heroica influenciava tenazmente a vestimenta dos atores. Os deuses eram representados com seus atributos simbólicos. “As cores mais vistosas serviam para assinalar os personagens magníficos e prósperos; as cores mais sóbrias eram reservadas para os humildes e infelizes, o negro indicava os enlutados e aflitos” (Giordani, p. 258).

Quanto à temática, os tragediógrafos inspiravam-se nas histórias dos heróis míticos e, nesse sentido, é importante dizer que não há nenhuma contradição entre a tragédia como parte do culto dionisíaco e o seu conteúdo não dionisíaco, centrado na figura do herói, pois o deus deve ser considerado apenas “uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte”, ao passo que, quanto ao conteúdo, “a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis” (Lesky, p. 78).

Para Lesky, um dos requisitos mais importantes da tragédia, desde a fase primitiva, foi a máscara, principalmente a dionisíaca, que instalada no espaço ritual da arte teatral também animou as *personae*⁵³ do mito trágico:

Entretanto, onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus que fazia parte a tragédia, no de Dionísio. Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscara, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas (p. 59).

O elemento básico da religião dionisíaca era a transformação, o que coloca Dionísio num patamar diferenciado em relação a outros deuses: ele é o deus-máscara, o que *transforma*. É por esse motivo que Lesky entende ser a transformação o elemento fundamental da religião dionisíaca, pois o “homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano”, assim como da arte dramática, por constituir “algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e diferente de uma representação mágico-ritual de demônios” (p. 74).

Aristóteles define a tragédia ática como a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, produzida em linguagem ornamentada, cuja imitação não ocorre por meio de narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Cap. VI, 27). A imitação, na tragédia, deveria referir-se a homens representados de forma mais perfeita do que realmente são, ou seja, deveria imitar homens de grande valor e caráter (*ethos*).⁵⁴

Ao tratar da estrutura do mito trágico, Aristóteles ensina que a tragédia é a “imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza” (Cap. VII, 45) e considera *todo* o que tem princípio, meio e fim e que a extensão não pode ser algo excessivamente pequena, nem desmedidamente grande. Assim, afirma que para que algo seja considerado belo, deve não só apresentar ordem em suas partes, como também comportar certas dimensões. Sob essa ótica, um ser vivo muito grande ou muito pequeno não poderia ser belo. Conclui que o limite suficiente de uma tragédia “é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conforme à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.” (Cap. VII, 45). A imitação não deveria ocorrer por meio da narrativa, pois neste caso teríamos epopeia e não tragédia, mas através das vozes e ações dos personagens.

O objetivo da tragédia, segundo Aristóteles, seria a produção do efeito catártico, ou seja, a obtenção, por meio de compaixão ou temor, de uma força emotiva, causada pela proximidade com a realidade (*mimesis*) no público.

Racionalização do trágico

A tragédia ganhou o seu apogeu no período clássico (séculos V a.C e IV a.C.), quando a democracia atingiu o seu mais importante momento. Nessa época, os gregos também vivenciavam a transição do mito para o *logos*⁵⁵ e o pensamento racional e antropocêntrico fez

com que uma nova dimensão do homem, fundada na capacidade de pensamento, nascesse. O denominado “racionalismo grego”⁵⁶ projetou o homem como o centro de preocupações, não apenas na filosofia, mas também na arte, da qual se tornou a medida, o referencial: todo o conhecimento dependia do indivíduo.⁵⁷ O pensamento racional emergiu em todos os domínios: na filosofia com Sócrates, na medicina com Hipócrates, na historiografia com Herótodo e Tucídides, na arte com Fídias, na tragédia com Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O advento da razão na Grécia de Péricles fez com que o sistema mítico tradicional passasse a conviver com o sistema racional. O racionalismo grego também influenciou a arte trágica, que na sua concepção tradicional, não conferia ao ser humano nenhuma autonomia, por conta dos caprichos e da vontade dos deuses e da influência do destino. Ao tempo dos grandes trágicos, a tragédia buscava inspiração no passado mítico, mas questionava o seu tempo de forma racional, valorizando a intenção do agente.

A tragédia continuou a retratar temas mitológicos, mas sob o prisma do contexto histórico-social vigente. Compartilhava, desse modo, duas espécies de realidades: uma mítica, relativa a uma história que se passou em um tempo primordial e remoto, e outra atual, carregada de valores então vigentes na Grécia clássica. Termos relativos às mais diversas áreas da vida social passam a integrar o vocabulário adotado pelos tragediógrafos, como forma de exteriorizar as questões vivenciadas pelos cidadãos.

Os majestosos heróis de Homero deram lugar a heróis humanizados, que retratavam o autoconhecimento humano. De igual forma, a temática deixou de estar atrelada ao horizonte de perspectiva dos deuses e heróis, passando a estar relacionada a fatos cotidianos, integrantes do contexto social, político e jurídico vigente.

Os cidadãos gregos passaram a frequentar o teatro não apenas para conhecer o mito, mas para aprender a resolver os problemas da vida cotidiana. A tragédia, dessa forma, ganhou *status* de ritual cívico e passou a integrar os eventos da vida pública dos cidadãos. Vernant e Vidal-Naquet, no prefácio de *Mito e tragédia na Grécia antiga*, enfatizam que no conflito trágico, o herói, o rei e o tirano “aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (p. XXI).

O Estado, neste contexto, passou a manter importante relação com as representações trágicas, patrocinando os eventos, assim como ocorria com a política e com a prática dos tribunais atenienses. O Estado promovia festivais teatrais, para os quais Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os mais importantes teatrólogos da época, escreviam suas tragédias.⁵⁸

As tragédias gregas encontram-se atravessadas por ~~pré~~-conceitos, pré-supostos que, para a civilização de que elas são uma das expressões, formam como que os quadros da vivência cotidiana” (Vernant e Vidal-Naquet, p. XXII). De todas as tragédias gregas, nenhuma outra é tão farta em diálogos interdisciplinares e intertextuais como *Édipo rei*. Por ser uma das muitas versões de uma tradição bem anterior ao autor, a tradição do mito de Édipo, permite verificar o elevado espírito de sacralidade inserto no mito, notadamente por meio das lutas psíquicas de seus personagens no cumprimento de deveres e responsabilidades. Revela, ainda, a condição humana, de forma a fazer com que o homem reflita sobre o comportamento e relações em sociedade. A sombra do pensamento racional também fez com que Sófocles, sem abalar a crença helênica nos deuses, conferisse grande importância à vontade e à inteligência humana para compor a tragédia. O Édipo de Sófocles é profundamente humano: a um só tempo, íntegro e violento.

A embriaguez dionisiaca também exerce relevante papel para a racionalização do trágico sofoclano, por ser libertadora de todas as amarras divinas e do destino. É por essa razão que o dramaturgo projeta personagens com liberdade de ação, minimizando a importância dos deuses e do próprio destino, que se apresenta apenas por meio das práticas Delficas e adivinhatórias. O próprio Sófocles costumava dizer: ~~p~~into os homens quais devem ser” (Laurand, p. 111). E isso ocorre em virtude do dramaturgo viver ~~n~~uma época em que o prestígio dos homens cresce em detrimento dos deuses” (Schüler, p. 15).

O texto

A tragédia *Édipo rei* tem início numa praça em frente ao palácio real em Tebas, onde numerosos cidadãos tebanos suplicam ajoelhados nos degraus dos altares ali existentes. Édipo, na condição de soberano, dirige-se ao povo em tom paternal:

Meus filhos, nova geração do antigo Cadmo
por que permaneceis aí ajoelhados
portando os ramos rituais de suplicantes?
Ao mesmo tempo enche-se Tebas da fumaça
de incenso e enche-se também de hinos tristes
e de gemidos. Não reputo justo ouvir
de estranhas bocas, filhos meus, as ocorrências,
e aqui estou, eu mesmo, o renomado Édipo (v. 1-8).

Um ancião, sacerdote de Zeus, anuncia a peste que assola a cidade, que se encontra ~~t~~otalmente transtornada” e nem consegue erguer-se do ~~a~~bismo ingente de ondas sanguinolentas”. A cidade ~~s~~e extingue nos germes antes fecundos da terra, morre nos

rebanhos antes múltiplos e nos abortos das mulheres, tudo estéril” (v. 30-35). O sacerdote, então, realçando os feitos heroicos de Édipo, sobretudo a salvação das garras da terrível esfinge, pede o auxílio e a intervenção do rei (v. 47-52).

As consequências da peste eram realmente nefastas: os frutos não mais brotavam, as mulheres grávidas não ficavam aliviadas das dores do parto, as aves precipitavam do céu e os habitantes sucumbiam aos montes:

Não crescem mais os frutos bons da terra;
mulheres grávidas não dão à luz,
aliviando-se de suas dores;
sem pausa, como pássaros velozes,
mais rápidas que o fogo impetuoso
as vítimas se precipitam céleres
rumo à mansão do deus crepuscular.
Tebas perece com seus habitantes
E sem cuidados, sem serem chorados,
Ficam no chão, aos montes, os cadáveres (v. 211-225).

Édipo, após dizer que a sua própria alma chorava pela cidade e por si mesmo (v. 80-81), numa evidente demonstração da ironia trágica, logo apresenta uma solução que é imediatamente colocada em prática: mandar Creonte, filho de Menelau, irmão de Jocasta, ao templo de Apolo, em Delfos, a fim de consultar o oráculo sobre como deveria proceder para salvar Tebas. Ao retornar, Creonte revela o que ouviu do deus:

Ordena-nos Apolo com total clareza
que libertemos Tebas de uma execração
oculta agora em seu benevolente seio,
antes que seja tarde para erradicá-la (v. 118-122).
(...)
Teremos de banir daqui um ser impuro
ou expiar morte com morte, pois há sangue
causando enormes males à nossa cidade (v. 124-126).

A profecia enviada era bastante clara: Tebas abrigava o assassino de Laio, o qual deveria ser punido, fosse quem fosse. Somente assim a peste seria afastada. Édipo, mais uma vez, demonstra em seu diálogo a ironia trágica: “quem matou antes um rei bem poderá querer com suas próprias mãos matar-me a mim também” (v. 170-142).⁵⁹ Édipo dá início a uma verdadeira investigação, anunciando castigo do assassino de Laio:

Quem se denunciar não deverá ter medo;
não correrá outro perigo além do exílio;
a vida lhe será poupada (v. 267-269).

Aconselhado por Creonte, Édipo manda buscar Tirésias⁶⁰, o profeta mais próximo de Apolo, a fim de que lhe diga quem cometeu o crime. Tirésias, idoso e cego, é conduzido

perante o rei por um menino. Édipo pede a Tirésias que revele os fatos, recorrendo a todos os seus recursos divinatórios, inclusive a ~~re~~“revelação dos pássaros”⁶¹ (v. 369). De início, Tirésias se recusa a responder as indagações do rei, mas acaba por fazer a revelação que consistiria no primeiro passo rumo à perdição do herói: ~~“Pois~~ ouve bem: és o assassino que procuras!” (v. 431).

Depois de alguns instantes de reflexão, Édipo chega a suspeitar de um conluio entre Tirésias e Creonte para destituí-lo do poder: ~~“São~~ tuas estas invenções, ou de Creonte?” (v. 454). Tirésias faz diversas premonições e antecipa a perda do poder e o final dramático do rei:

Pois ouve: os olhos teus são bons e todavia
 não vês os males todos que te envolvem,
 nem onde moras, nem com que mulher te deitas.
 Sabes de quem nasceste? És odioso aos teus,
 aos mortos como aos vivos, e o açoite duplo
 da maldição de tua mãe e de teu pai
 há de expulsar-te um dia em vergonhosa fuga
 de nossa terra, a ti, que agora tudo vês
 mas brevemente enxergarás somente sombras! (v. 498-506).

Noutra passagem deste mesmo diálogo, Tirésias recorre a enigmas (~~verás~~ num mesmo dia teu princípio e fim”, v. 528) e à ironia (~~Não~~ és tão hábil para decifrar enigmas?, v. 530). Como se percebe, Tirésias incutiu muitas dúvidas na mente de Édipo, mas foi o primeiro a iluminar de forma mais contundente a verdade aos olhos do rei. Édipo, supondo que Creonte cobiça o poder, dirige-se a ele:

Ainda ousas chegar a mim, tu que seguramente queres tirar-me a vida e despojar-se do poder abertamente? (v. 629-632).

Dize, pelos deuses: não é conduta de demente cobiçar,
 Sem bens sem amigos, o poder sem par
 Que vem do povo numeroso e da riqueza? (v. 637-640).

Creonte contesta as acusações de Édipo com fundamento no fato de que já possuía muita influência na cidade, sendo festejado por toda a população e que, por isso, não desprezaria o que já tem para obter o trono. Ainda, desafiou Édipo a ir até Delfos obter, ele mesmo, informações sobre a veracidade da predileção relatada (v. 681-706). Diante da exaltação de ânimos, Jocasta intervém, na tentativa de acalmar a situação:

Por que vos enfrentais nessa disputa estéril
 Desventurados? Não pensais? E não corais,
 De pejo por alimentar vossas querelas
 Em meio a tais calamidades para Tebas?
 Entra, Édipo, e tu, Creonte, volta ao lar.
 Não deve uma frivolidade transformar-se
 Em causa de aflição mais grave para vós (v. 744-750).

O corifeu também alerta para a injustiça das acusações de Édipo, no sentido de que ninguém deve acolher rumores vagos e não provados para fazer acusações ao amigo (v. 774-775): —A injustiça, bem sabes, ofende” (v. 816).

As afirmações de Jocasta, lançadas com o objetivo de demonstrar que Tirésias não tinha o dom divinatório, pois não teria ele sido deferido aos mortais, antecipa a descoberta acerca da autoria do crime. Jocasta faz menção ao vaticínio proferido no passado no sentido de que um filho seu com Laio o assassinaria, o que não veio a confirmar-se, pois Laio foi morto em uma encruzilhada. —Θ filho único de Laio não se tornou o matador do próprio pai; não se concretizaram as apreensões do rei que tanto receava terminar seus dias golpeado pelo ser que lhe deu a vida. Falharam os oráculos (...)” (v. 863-868).

Édipo começa a convencer-se de que lançou contra si mesmo terríveis maldições e passou a temer que Tirésias, mesmo cego, havia enxergado o que ele não viu. Contudo, o rei ainda necessitava de mais um depoimento para esclarecer-se: um escravo da comitiva de Laio que se salvou, regressando a Tebas.

Entretanto, antes da oitiva do escravo, um mensageiro, vindo de Corinto, apresenta a Jocasta a notícia de que os habitantes da cidade queriam fazer de Édipo o seu rei, em razão da morte do rei Pôlibo. Com a chegada de Édipo, Jocasta lhe anuncia que o seu pai já não existe. Mas o mensageiro anuncia a Édipo:

Não é Pôlibo o teu sangue! (v. 1204).

O rei te recebeu, senhor, recém-nascido
- escuta bem -, de minhas mãos como um presente (v. 1210-1211).

A revelação do mensageiro de Corinto, no sentido de que Édipo não era filho de Pôlibo e de Mérope, precipita, ainda mais, a descoberta da identidade de Édipo e o assassino de Laio. Jocasta tenta desencorajar Édipo da busca da verdade, mas ele entende ser inadmissível que, com tantos indícios, não trouxesse à luz a sua origem.

O escravo da comitiva de Laio é convocado para depor. A princípio, quer calar-se a respeito dos fatos, mas Édipo extrai-lhe a verdade. O seu depoimento coincide com o do mensageiro de Corinto, no sentido de que um dia, entregou uma criança para o emissário, a fim de que tratasse como filho e que havia recebido o recém-nascido de Jocasta. Transtornado, Édipo chega à verdade, descobrindo em si mesmo o réu que procurava:

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja
a derradeira vez que te contemplo! Hoje
tornou-se claro a todos que eu não poderia

nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo
e, mais ainda, assassinei quem não devia! (v. 1387-1392)

Diante do desvendamento da verdade, Jocasta se mata e Édipo fura os olhos, perde o poder e a prosperidade. O drama do famoso decifrador de enígmata termina com o seguinte ensinamento:

(...) até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconsciente
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento! (v. 1807-1810).

O destino humano é dotado de um caráter aberto, pois antes da morte, o homem sempre estará sujeito à tragédia do acaso. Enquanto vivo, não poderá ser considerado feliz, ainda que tenha percorrido a vida num estado de bem-aventurança, sendo, pois, preciso cruzar as fronteiras da vida inconsciente. Édipo cerrou os olhos antes do advento do dia fatal.

Elementos trágicos

Fábula ou *mythos*

A fábula, segundo Pavis (p. 157), constitui-se no material anterior à composição da peça, ou seja, é a lenda ou o mito que inspira o dramaturgo. Em Aristóteles (Cap. VI, 30) a fábula corresponde ao termo *mythos*, isto é, a composição dos atos. Já em Tomachevski (p. 173), a fábula refere-se aos fatos da narrativa ordenados logicamente, ou seja, a história e a trama diz respeito ao modo de construção do texto, a forma como é contada.

Os gregos, como demonstrado, tinham interesse pela representação cênica dos mitos, que constituíam a matéria prima sobre a qual trabalhavam os dramaturgos. Muito embora os mitos se nutrissem de transgressões que compunham os dramas, como o incesto, o parricídio, o matricídio e o ato de devorar os filhos, a tragédia não pode ser considerada como um elemento intrínseco ao mito, na medida em que é o poeta que atribui ao mito o caráter trágico (Vernant e Vidal-Naquet, 2008, p. 271).

No caso de *Édipo rei*, o objeto (modelo) que inspirou Sófocles foi o mito dos Labdácidas, síntese da visão grega da miséria e da tragédia humana. Contudo, o dramaturgo extraiu do mito o que considerava mais peculiar e interessante para a sua composição,

concentrando-se na figura de Édipo. Assim, selecionou, excluiu e até mesmo acrescentou elementos estranhos ao mito tradicionalmente contado.

É possível, nesse sentido, notar certas diferenças entre o Édipo de Homero e o Édipo de Sófocles. Enquanto, em Homero, Édipo morre no trono de Tebas, Sófocles fez dele um cego voluntário e um exilado (Vernant e Vidal-Naquet, 2008, p. 271). Homero também não menciona o cegamento do herói, a consulta dos oráculos e nem a peste que assolou a cidade de Tebas. Tais elementos foram inseridos na tragédia, mais tarde, por Sófocles.⁶² Acrescente-se a isso, o fato de que, segundo a tradição mítica, Édipo comete dois atos terríveis: parricídio e incesto. A falta trágica, porém, não é facilmente identificada, o que reforça os sentimentos de piedade e de compaixão no leitor. Dessa forma, o mito está para os dramaturgos, assim como o barro está para os oleiros: prestes a ser moldado de acordo com o seu bel prazer e talento.

O efeito trágico

Lesky apresenta os requisitos necessários para o aparecimento do efeito trágico. Em primeiro lugar, faz menção à *dignidade da queda*, assim considerada como toda “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça inelutável” (p. 33). O segundo requisito a que faz menção refere-se à *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*, pois os acontecimentos encenados devem interessar, afetar e comover o espectador. O espectador deve, portanto, se identificar com o herói trágico. Um terceiro e último requisito do efeito trágico, segundo o autor, seria o *conflito indissolúvel a que se encontra vinculado o sujeito trágico*, devendo ter alçado à sua consciência todo o sofrimento (p. 33-34).

Como se pode verificar, a tragédia apresenta como característica essencial a tensão entre um mundo feliz e seguro e um mundo de incontroláveis forças obscuras; entre a luta humana e o governo dos deuses; entre a vontade do herói e o seu destino; entre o “eu” e o “mundo”. Portanto, não basta que o herói transgrida uma lei para se tornar trágico⁶³, sendo necessário que a sua atuação se direcione a um conflito que se abate sobre ele.

O sentido trágico decorre da combinação de três elementos colhidos da teoria de Aristóteles sobre o trágico: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe.

O primeiro deles, a peripécia (*peripeteia*), consiste na situação que acarreta o inverso do que a personagem esperava. Em outras palavras, é a mudança da ação em sentido diverso ao que foi inicialmente indicado. Como ensina Aristóteles, a peripécia em *Édipo rei* ocorre quando o mensageiro anuncia a Édipo que Pôlibo não é o seu pai:

Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (Cap. XI, 60).

O segundo elemento que compõe o sentido trágico é a descoberta ou reconhecimento (*anagnorisis*), o qual consiste no elemento que faz passar do estado de ignorância para o conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio. É, pois, a descoberta de algo que era desconhecido previamente. Aristóteles aponta como espécies de reconhecimento: 1) Sinais adquiridos (cicatrizes, tatuagens, marcas) e congênitos; 2) Sinais forjados pelo poeta; 3) Despertar de memória; 4) Silogismo (juízos que precedem a conclusão); e 5) Paralogismo (raciocínio falaz). Segundo o filósofo o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevêm no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*:

O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo (Cap. XII, 61).

Portanto, pode-se afirmar que se encontram presentes em Édipo rei tanto a peripécia como o reconhecimento: a primeira, decorrente da inversão da situação do herói e o segundo da descoberta da sua própria identidade.⁶⁴

A tensão trágica conduz, inexoravelmente, à catástrofe (acontecimento patético), terceiro elemento apontado por Aristóteles como integrante de um enredo trágico. A catástrofe ocorre devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos. Em *Édipo rei*, a catástrofe é representada pelo suicídio de Jocasta e pela ação de Édipo que fura os próprios olhos.

Aristóteles expõe as condições para um bom enredo e ensina que a “composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e, além disso, deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade” (Cap. XIII, 69). Indica diversos modos de se produzir o terror e a compaixão:

É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre, sem conhecimento do que há de malvez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles (p. 253)

É importante observar que a tensão no drama trágico acaba por gerar a economia de personagens e a unidade de ação, tempo e lugar.

Diálogo e ação

A composição dramática em *Édipo rei* é apresentada na forma de diálogo e o sujeito dramático é constituído por suas ações e falas. Assim, ação, ao lado do diálogo, constitui elemento essencial no texto trágico.

Aristóteles trata da *unidade da ação* e afirma que, ao contrário do que se pode pensar, o que confere unidade à fábula não é a personagem principal, mas a unidade do objeto, de forma que a fábula encene uma só ação, com princípio, meio e fim. Em *Édipo rei*, a ação revela-se concentrada no essencial, ou seja, na solução de um crime.

A tragédia, na concepção aristotélica é ação, sem qualquer intermediação de um narrador. Aristóteles teoriza que o teatro prescinde de uma instância narrativa, na medida em que existem atores que agem diretamente. A figura do autor e do narrador são apagadas pelo diálogo entre as personagens. O objeto de imitação é a ação de homens de caráter elevado. Portanto, o que vai revelar a personalidade dos personagens e os seus traços essenciais são as suas ações e falas. Segundo Ball, a ação “resulta daquilo que uma personagem faz para conseguir o que (...) quer (motivação), a despeito dos obstáculos” (p. 89).

As tragédias sofocianas têm por característica o encurtamento dos coros, os quais permanecem ligados à ação. Com isso, temos uma ação muito mais dinâmica, diferenciando-se do trabalho de Ésquilo e de Eurípides.

Em *Édipo rei*, a ação decorre de um rígido desencadeamento de causa e efeito. É a conexão das ações que permite a progressão da peça. A análise do episódio inicial de *Édipo rei* denota esse mecanismo. De fato, a situação inicial da peça e que origina toda a ação é a súplica do povo de Tebas, que clama pelo auxílio do tirano para que a peste que toma a cidade seja afastada.

A revelação que origina a próxima ação, ou seja, o envio de Creonte ao templo de Apolo, a fim de consultar o oráculo sobre como deveria proceder para salvar Tebas, e daí por diante, demonstra que uma ação futura é dependente da anterior. A ação de Édipo é impulsionada pelo dever de encontrar o assassino de Laio e livrar Tebas da peste.

Em virtude da adoção do modo dramático, a caracterização da personagem decorre de suas próprias ações. Por isso, o estudo das ações dos personagens é um elemento crucial para se descortinar a personagem dramática.

O diálogo é outro elemento que contribui para a dinâmica da ação. Na tragédia clássica verifica-se a alternância entre falas extensas e expositivas, sem uma réplica imediata; e sequências dinâmicas de falas curtas e diretas entre os personagens em embate. Um bom

exemplo é o duelo verbal entre Édipo e Creonte (v. 629-680), do qual se transcreve o seguinte trecho:

ÉDIPO
És hábil em palavras; sinto-me inclinado
a ouvir-te, embora sejas inimigo pérfido.

CREONTE
Primeiro, quero refutar essas palavras.

ÉDIPO
Primeiro, não me digas que não és culpado!

CREONTE
Se crês que a intransigência cega é um bem, enganas-te.

ÉDIPO
Se crês que a ofensa não será punida, iludes-te.

CREONTE
Concordo com tuas palavras, mas revela-me
o grande mal que em tua opinião te fiz! (v. 644-651).

Tempo e espaço

Embora Aristóteles somente se refira à unidade de ação, as unidades de tempo e de espaço foram desenvolvidas, mais tarde, durante a Renascença. Foram impingidas ao teatro europeu pelos eruditos da época, influenciadas, muito mais pela prática de Sêneca e dos escritores romanos de comédia, do que propriamente por Aristóteles. Na França do século 17, também foram acrescentadas pelas máximas críticas de Racine e de outros dramaturgos franceses.

No que diz respeito à tragédia em estudo, nota-se que o tempo retratado é o presente, mas sempre às voltas com os fatos obscuros do passado. Sófocles também procurou reduzir o tempo ao estritamente necessário para o desenlace do conflito, focalizando o herói trágico numa situação bastante específica, qual seja, a descoberta dos fatos terríveis que motivaram o castigo divino.

Em contrapartida, o espaço se desenvolve em um único lugar, a cidade de Tebas. A indicação cênica inicial da peça é apontada de forma direta por Kury, como sendo a praça fronteira ao palácio real em Tebas. Ao fundo, no horizonte, havia o monte Citéron e na frente de cada porta do palácio havia um altar, sobre os quais localizam-se ramos de loureiro e de oliveira, onde se queimavam incensos. Nos degraus dos altares estavam os tebanos suplicantes e no meio deles, em pé, um velho sacerdote de Zeus.

Percebe-se que o cenário inicial da tragédia já acena para o fato de que o flagelo que atinge Tebas é de natureza religiosa, em razão de a ação se passar em frente a um altar, com a presença de suplicantes e sacerdotes, fazendo cantos de luto, num nítido caráter ritualístico. A possibilidade de salvação depende da eficácia da ação de Édipo perante os deuses, o que vem a ocorrer na tragédia por meio da consulta ao oráculo (~~seja~~ por meio de mensagens de algum deus” – v. 56) e ao adivinho Tirésias (~~seja~~ mediante a ajuda de um simples mortal” – v. 57). Esses são os dois passos iniciais adotados pelo rei para se atingir a verdade.

Personagens

Quanto às personagens do drama, apesar de aparecerem em número bastante restrito, sobretudo como decorrência da tensão dramática, são caracterizadas pela complexidade e expressão. Além disso, a economia de personagens também decorre do fato de que várias delas apresentam-se reunidas numa só. É o que ensina Lesky:

Com o golpe genial de reunir várias pessoas numa só, Sófocles consegue uma concentração inaudita no desenvolvimento da ação. Assim como o mensageiro de Corinto é o mesmo homem que recebeu no Citérion a criança votada à morte e a levou a Corinto, assim também o pastor tebano, que a entregou no monte, é precisamente aquele que acompanhava Laio em sua viagem a delfos, que foi testemunha de sua morte e posteriormente fugiu da cidade com o conhecimento do segredo do novo rei (p. 164).

Na peça de Sófocles, Édipo é o protagonista. A rainha Jocasta é a deuteragonista.⁶⁵ As outras personagens são Creonte, irmão de Jocasta; Tirésias, o velho adivinho; o sacerdote; o pastor; o criado; o Corifeu; e o coro de anciãos tebanos. Há, também, personagens mudas, como o menino, guia de Tirésias, os suplicantes, os criados e criadas.

Aristóteles, para definir o herói trágico, fundamenta-se, dentre outras tragédias, no *Édipo rei*:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo ou Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres (Cap. XIII, 70).

O herói trágico é, portanto, aquele que pertencendo a uma família de reconhecida reputação e sendo caracterizado pela retidão de caráter, comete o erro trágico, sofrendo com a alternância da felicidade para a infelicidade. E, segundo Schiller, o ~~sofrimento~~ do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente do que do depravado” (p. 20), já que, para o

primeiro, não se espera como recompensa o mal e, para o segundo, se este sobrevém é muito mais causa de prazer.

Aristóteles denomina o erro trágico de *hamartia* ou “erro de cálculo”. A *hybris* é um outro conceito importante, que embora não seja mencionado de forma expressa por Aristóteles, faz parte da composição da figura do herói trágico: trata-se da confiança excessiva e da arrogância do herói. Em outras palavras, a *hybris* pode ser traduzida como toda ação que passa da medida; descomedimento. *Hamartia* e *hybris* constituem duas noções essenciais em termos do presente estudo e, por essa razão, serão revisitadas com mais atenção adiante.

Édipo é uma personagem que se caracteriza pela ambiguidade. É irmão e pai dos seus filhos; é rei por todas as maneiras possíveis: por direito hereditário e por ter solucionado o enigma da esfinge. Édipo é, ainda, juiz e réu de suas próprias investigações. Se por um lado tem saber e habilidade para decifrar enigmas, por outro, apresenta reiterados ataques de cólera, demonstrados quer por meio da violência externada contra Laio, quer por meio do tom agressivo com que se voltou a Tirésias. Ademais, instaurou desconfiança contra Creonte. Segundo os gregos, é esse comportamento excessivo, essa arrogância, essa vaidade pessoal que causa a *hybris*.

Nietzsche ressalta que os heróis do teatro de Sófocles surpreendem por sua apolínea precisão e clareza, citando o exemplo de Édipo:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação não pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado (p. 60-61).

Um último aspecto que merece destaque com relação ao estudo das personagens é a vinculação com as suas ações. Ensina Ball que, para se penetrar na personagem, é preciso descobrir: 1) o que a personagem quer; 2) o que se antepõe à caminhada da personagem (obstáculo); 3) o que a personagem faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer (p. 89).

Assim, o descortinamento da personagem dramática decorre do que ela revela sobre si mesma, ocasião em que deve recorrer ao discurso; o que ela faz, ou seja, os gestos que revelam as suas intenções; e o que os outros dizem sobre a personagem.

É importante ressaltar, ainda, que Sófocles acrescentou um terceiro ator em cena às suas tragédias, conferindo mais dinamismo aos diálogos. Esse recurso pode ser constatado no diálogo entre Édipo, Jocasta e o mensageiro (v. 1129-1267).

Conflito dramático

O conflito dramático em *Édipo rei* caracteriza-se pela divergência de vontades entre o herói trágico e forças superiores, no caso de Édipo, com o próprio destino. O desejo dele se explicita desde o início da trama: encontrar os culpados pela morte de Laio (v. 134-135). Essa vontade o leva a perseguir a verdade, por meio de consulta ao oráculo, ao advinho Tirésias, oitiva do criado de Laio e de um mensageiro. Édipo luta para fugir do destino pronunciado pelo oráculo. Paradoxalmente, quanto mais ele se esforça para escapar aos fatos trágicos, mais caminha em direção a eles.

O livre arbítrio do sujeito trágico aparece em rota de tensão com outro poder ou influência maior, que surge com uma força imprevisível que os homens devem simplesmente aceitar. Nas palavras de Harvey, *Édipo rei* “ilustra a concepção grega da impotência humana diante do destino, que pode lançar um homem, sem nenhuma culpa de sua parte, do auge da prosperidade à mais terrível desgraça” (p. 180). Lesky, ao tratar da antítese sofocliana entre a vontade humana e as disposições do destino, enfatiza:

Mas a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à potência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana (p. 165).

Note-se que o próprio nome do herói, além de sua ambiguidade significativa (— θ que tem os pés inchados” ou — θ que se sustenta por saber ver”), constitui uma referência àquele cujo destino é terminar como começou. Nesse sentido, importantes são os ensinamentos de Vernant e Vidal-Naquet:

Até o nome Édipo se presta a esses efeitos de reviravolta. Ambíguo, ele carrega em si o mesmo caráter enigmático que marca toda a tragédia. Édipo é o homem e pé inchado (oídos), enfermidade que lembra a criança maldita, rejeitada por seus pais, exposta para morrer na natureza selvagem. Mas Édipo é também o homem que sabe (oída) o enigma de pé, que consegue decifrar sem dificuldade, o —oráculo” da sinistra profetista, da Esfinge de canto obscuro (2008, p. 83).

Sófocles confere grande importância à vontade humana, tendo-se em vista que os seus heróis agem livremente e tentam fugir ao destino. Aliás, seus heróis são profundamente humanos: amam, odeiam, sofrem etc. As potências divinas são aceitas por Sófocles, mas pouco interferem no destino dos personagens. Curiosamente, contudo, Édipo atribui responsabilidade não a si próprio ou apenas ao destino, mas também à ação dos deuses. É o que se percebe da seguinte passagem:

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!
Foi Apolo o autor dos meus males,
De meus males terríveis; foi ele!
Mas fui eu quem vazou os meus olhos.
Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz! (v. 1576-1580).

Assim, é possível afirmar que o conflito dramático em *Édipo rei* é representado pela divergência de vontades entre o herói trágico e o destino e a vontade divina.

O coro

A tragédia grega, como dito, está associada ao canto a Dionísio. Etimologicamente, a palavra grega *tragos* significa “bode”, animal usualmente sacrificado nos rituais em honra ao deus. O *tragicos choros* significa “coro de bodes”, ou seja, um coro composto por seres mascarados, demoníacos, verdadeiros “bodes”.

Ensina Nietzsche que o coro está no coração da tragédia, sendo a encarnação da consciência dionisiaca. Fazendo-se uso das suas próprias palavras “a tragédia grega surgiu do coro trágico” (p. 49). O coro grego original era composto por sátiros, considerado como verdadeiro arquétipo do homem, a personificação de suas emoções mais intensas. Ao sentar no teatro e ouvir o coro, o homem entrava no mundo da consciência primitiva de Dionísio. O coro é a única realidade do drama, que excita as mentes do público ao delírio dionisiaco, fazendo com que os espectadores sejam capazes de ver os atores não mascarados como deuses e heróis, aparências do estado apolíneo. O coro ditirâmico, desse modo, tem a função de “excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisiaco, para que eles, quando o herói trágico parecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (p. 59). Portanto, o coro dionisiaco fazia o apolíneo estado de sonho possível.

Inicialmente, a finalidade do coro, nas encenações teatrais, era alegrar o espetáculo, sendo que, com o passar do tempo, ganhou um papel narrativo. Segundo Giordani (p. 259) o coro na tragédia grega era “encabeçado por um tocador de flauta, que penetrava na orquestra,

geralmente pelo lado direito dos espectadores, e formava três filas de cinco coreutas”. Ensina, ainda, que cabia aos integrantes do coro expressar seus sentimentos quanto aos acontecimentos representados ou que estavam por ser representados”.

Aristóteles (Cap. XVIII, 110) considerava o coro como um dos atores, que deveria fazer parte do todo e da ação. Esta vinculação com a ação em curso também se evidencia em Romilly (p. 30), quando afirma que o coro deve intervir, suplicar, esperar e as suas emoções devem marcar o compasso das diversas etapas da ação.

Vernant e Vidal-Naquet (2008, p. 12) entendem que o coro, na condição de personagem coletiva e anônima, exprimia os temores, as esperanças, as interrogações e julgamentos dos cidadãos. Dessa forma, o coro encontra-se, de certo modo, associado ao conjunto de valores e normas que regem o corpo social a que se encontra vinculado. Laurand (p. 112), por seu turno, faz alusão à multiplicidade de propósitos do coro nas peças de Sófocles, pois, de ordinário, exprimia os acontecimentos ao público; mas também servia para sugerir conselhos, quando exerceria uma função prática, recomendando não encolerizar-se ou não resistir à autoridade.

Notadamente em *Édipo rei*, não apenas o coro, mas o seu porta-voz corifeu, confirmam essa multiplicidade de papel. Com efeito, o coro ordinariamente tem por assunto a própria ação, exprimindo tristezas e apreensões. É o que ocorre com a descrição da terrível peste que assola Tebas:

Tebas perece com seus habitantes
E sem cuidados, sem serem chorados,
Ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
Expostos, provocando novas mortes.
Esposas, mães com seus cabelos brancos,
Choram junto aos altares, nos degraus
Onde gemendo imploram compungidas
O fim de tão amargas provações (v. 118-225)

Noutras vezes, o coro exprime ansiedades e angústias das personagens e, por vezes, acaba solidarizando-se a elas, como ocorre com Édipo, que, em face das dúvidas incutidas pelo adivinho Tirésias, sucumbe à insegurança e à indecisão:

Terríveis, sim, terríveis são as dúvidas
que o advinho pôs em minha mente;
não creio, não descreio, estou atônito.
Adeja o meu espírito indeciso,
perplexo entre o passado e o presente (v. 581-585)

Ainda, o coro pode ter a função de expressar alegria, como ocorre com o efeito ilusório causado pelas palavras do mensageiro que transmite a mensagem de que o pai de Édipo já não existe, como é possível notar na seguinte passagem:

Se minha inspiração é verdadeira
e tenho a mente alerta neste instante,
não, Citéron, não, pelo Olimpo santo,
não deixarás de ver no plenilúnio
nossa homenagem por haveres sido
o abrigo e o sustento do rei Édipo
entregue aos teus cuidados maternos.
Iremos festejar-te e dançaremos
no chão que alimentou nosso senhor (v. 1281-1289)

Por vezes, o coro tem também a função de relatar fatos que se passaram no passado, sobretudo nos antecedentes míticos da peça, como é o caso do esplendor e heroísmo de Édipo que, decifrando o enigma proposto pela esfinge, salvou a cidade de Tebas daquele terrível flagelo:

Ele atirava flechas mais longe
Que os outros homens e conquistou
(assim pensava, Zeus poderoso)
Incomparável felicidade.
Fez mais ainda, pois conseguiu
matar a virgem misteriosa
de garras curvas e enigmas bárbaros.
Quando ele veio de longas terras
Sua presença foi para nós
Aqui em Tebas um baluarte;
Graças a ele sobrevivemos (v. 1402-1412)

O coro pode ainda ter a função de advertir, acusar ou absolver, como se fosse uma espécie de “consciência”, uma norma social que avalia e julga o desequilíbrio e a desmedida da personagem, aparecendo nos momentos mais críticos do enredo:

Quem perpetrrou com as mãos ensanguentadas
Indescritíveis, torpes atentados
Segundo a voz fatídica da pedra
De onde provém o oráculo de Delfos?
Para o culpado já chegou a hora
De iniciar súbita fuga igual
À dos corcéis velozes como os ventos
Pois o filho de Zeus, divino Apolo,
Armado de relâmpagos ardentes
Lança-se contra ele juntamente
Com as infalíveis, as terríveis Fúrias (v. 559-568)

As personagens podem interagir com o coro.⁶⁶ É o que ocorre com Édipo, quando pede interseção de Atena, Ártemis e Febo para que afastem a desgraça da peste de sua responsabilidade:

aparecei, vós três, em meu socorro!
 Se de outra vez, para afastar de nós
 Flagelo igual que nos exterminava
 Pudestes extinguir as longas chamas
 Da desventura, vinde a nós agora! (v. 202-206)

Sófocles, assim, conferiu ao coro um papel que suplanta a sua função originária de exprimir a própria ação das personagens, na medida em que desempenha funções de exprimir sentimentos, rememorar fatos passados e norma social de controle de ações ou omissões.

Harmatia, hybris e katharsis

Aristóteles não apresentou definição clara de *harmatia*. Os helenistas consideram *harmatia* como o erro por ignorância. Assim, o desconhecimento poderia ser considerado pré-condição para a *harmatia*. A *harmatia*, portanto, seria uma falta irreversível cometida por ignorância, além de caracterizar-se pela involuntariedade.

O erro trágico cometido por Édipo corresponde ao parricídio e ao incesto, os quais não decorrem de desvios morais, mas de uma avaliação mal sucedida. De fato, é possível pensar que diante da predição oracular, Édipo deveria ter evitado os riscos de tirar a vida de alguém que, em tese, poderia ser seu pai ou de casar-se com alguém com idade para ser sua mãe. Ele realizou atos que poderia ter evitado e, isso, constitui a *harmatia* em Édipo: o erro ao se interpretar o oráculo e os elementos de prova que lhe foram apresentados. Vernant e Vidal-Naquet enfatizam que na tragédia o oráculo é sempre enigmático, mas jamais mentiroso o que equivale a dizer que o oráculo não erra, mas concede ao homem a oportunidade de errar. Portanto, o erro é de Édipo, que interpreta mal a predição do oráculo de que dormirá com sua mãe e matará o seu pai. Édipo, no entender dos mencionados helenistas, —eomete o erro de não se inquietar com o silêncio do deus e de interpretar sua palavra como se ela trouxesse a resposta ao problema de sua origem.” (2008, p. 67). Édipo é revelado na tragédia, portanto, como um mau intérprete.

Uma leitura atenta de Aristóteles acena para o sentido de que o herói trágico comete erros em razão de suas próprias escolhas. A sua interpretação das tragédias é muito mais racional e ética do que divina, pois a tragédia decorreria da própria ação humana, ou seja, a escolha da personagem seria determinante para o melhor tipo de tragédia:

É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de

uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior (Cap. XIII, 71).

Advirta-se, contudo, que a presença do aspecto mítico-religioso, do sagrado, não pode ser ignorada em *Édipo rei*, quer em razão dos vaticínios oraculares, quer em virtude da influência divina. Assim, a solução para a definição da *harmatia* não se reduz apenas a um erro intelectual, já que malgrado o erro decorra de uma avaliação mal sucedida por parte de Édipo, o desfecho trágico também decorre da conduta de seus ancestrais, a qual não é apresentada por Sófocles em sua peça. Assim, o erro intelectual é a causa principal da desgraça de Édipo, mas não a única, tendo-se em vista a influência do destino.

A propósito, Donaldo Schüller, no estudo intitulado “O enigma de Édipo”, enfatiza o vínculo existente entre a ascendência de Édipo e os nefastos acontecimentos que acometem Tebas:

Édipo não chama os que vêm pedir-lhe ajuda de “-eidadãos”, mas de “-ifhos”. O apelativo reduz adultos a infantes. Agora os tebanos são filhos de Cadmo e filhos dele. O que Cadmo foi outrora, Édipo é agora. Não lhe deram os tebanos a vida? Édipo: pai e parricida (p. 11).

(...)

Duplamente parricida, Édipo rouba a glória de Cadmo. Os que vivem em Tebas devem agora a vida ao suposto estrangeiro. Cadmo não é mais que lembrança remota. Édipo, ciente do bem que Tebas lhe deve, tem-se como escudo audaz, embora não conheça de si mais que a aparência (p. 13).

Com relação à *hybris*, ou seja, a falta de razoabilidade do herói trágico é relevante dizer que embora Édipo tenha um caráter íntegro e queira antes de tudo o bem do seu povo, ele é violento por enfurece-se contra o advinho; por uma simples suspeita, crê logo que Creonte é culpado. Ainda, profere palavras violentas contra o mensageiro, que não lhe manifesta com bastante presteza o segredo de seu nascimento; e, enfim, irrita-se contra si mesmo ao descobrir que é o culpado. É aí que se encontra presente a desmedida, o exagero do herói.

O excesso de confiança e o ímpeto de Édipo fica ainda mais evidenciado no diálogo abaixo transcrito, no qual o herói demonstra não temer as palavras dos seus antepassados, dos adivinhos, nem tampouco dos oráculos:

CORIFEU

Mas se o culpado for sensível ao temor,
Não há de resistir quanto tiver ciência
De tua dura, assustadora imprecação.

ÉDIPO

Quem age sem receios não teme as palavras (v. 348-351).

Embora Édipo seja um homem elevado, sucumbe à *hybris* e incorre na *hamartia*, pois, por excesso de confiança, acredita que o seu conhecimento é capaz de controlar os fatos e solucionar o crime. Tal fato representa uma contrariedade ao emergente mundo racionalista da *pólis*, que perseguia a equidade e a justiça.

Assim, é possível afirmar que o herói trágico é punido por incorrer em um erro (*harmatia*) e em virtude do seu excesso de confiança (*hybris*). A *harmatia* e a *hybris*, a bem da verdade, têm a função de tornar ainda mais aceitável a desgraça que acomete o herói. Édipo, na verdade, não é culpado, pois incorreu num erro de natureza intelectual. E por não agir com culpa, o efeito final do drama sobre o leitor (ou espectador) é a *katharsis*, ou seja, o terror e a piedade, ou nas palavras de Aristóteles:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo (Cap. XIV, 74).

Aristóteles apresenta dois meios de se produzir o terror e a compaixão: 1) Quando acontecimentos que se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe, o filho; e 2) Quando a personagem executa o ato sem saber que comete um crime, mas só mais tarde toma conhecimento de seu laço de parentesco, como, por exemplo, o *Édipo*, de Sófocles (Cap. XIV, 79).

Schiller entende que somente a tragédia permite ao espectador deleitar-se através da dor (p. 19). Retomando a doutrina de Kant, ensina que o sublime, como um sentimento de padecimento, é representado ao mesmo tempo como final. Assim, para Schiller, o sublime, juntamente com o comovente, coincide ~~em~~ "produzir prazer através do desprazer". Para ele ~~o~~ "homem está em suas próprias mãos" (p. 56) e é por meio do sublime que o homem moral se distingue do físico, pois, no lugar de sentir a sua limitação, eleva-se infinitamente sobre o sensível-infinito, colocando-se como moralmente infinito.

Desse modo, o sublime tem a capacidade de liberar não apenas da volúpia (sentimento instintivo) como, também, das teias do sensível. Quando o homem representa no palco do teatro uma desgraça fictícia, entende Schiller que ele se torna mais bem preparado para a desgraça real. A bem da verdade, Schiller destaca o caráter profilático da tragédia e considera o trágico não como um fenômeno em si, mas em função do afeto ou sentimento que a tragédia deve produzir no espectador. Schiller denomina de ~~patético~~ "o fazer do artista trágico que confere ao seu espectador a plena carga do sofrimento.

Em suma, a *harmatia* (erro trágico) e a *hybris* (desmedida) provocam o leitor ou espectador, desencadeando a *katharsis*, o sentimento de terror e piedade. A noção de *katharsis*, é importante dizer, encontra-se vinculada à de *mimeses*, na medida em que é por força da verossimilhança que a tragédia exerce o efeito de piedade e de temor no público. A imitação passa a ser considerada manifestação fenomênica, reprodução da natureza, que por meio da verossimilhança, desperta sentimentos que purificam e educam o público.⁶⁷ O homem, com isso, torna-se mais bem preparado para os desafios da realidade.

Portanto, para Aristóteles, a tragédia entre os gregos é dotada de uma função social, pois ao suscitar terror e piedade, purga os equívocos do espectador e alerta para o “erro trágico”. A tragédia possui, assim, uma função pedagógica, educando o espectador. Ao sofrer junto com o herói trágico, o espectador aprende a moderar-se, controlando suas paixões.

5 O DIREITO

Estudar as manifestações do fenômeno jurídico em *Édipo rei* demanda o prévio conhecimento do direito vigente na Grécia Antiga, notadamente em Atenas, não apenas por ser o mais tradicional e sobre o qual se debruçaram os filósofos, mas também em virtude de Sófocles ter vivido na época do grande apogeu jurídico desta cidade. Além disso, o direito grego influenciou a formação do direito romano e, conseqüentemente, de toda a civilização ocidental.

Sobre a tradição do direito ateniense, bem como sobre a familiarização do cidadão com as instituições jurídicas e com o processo jurídico e legal, expõe Knox:

(...) para o cidadão ateniense, o processo legal fazia parte de sua vida diária, numa medida difícil de imaginar. Os grandes júris e as longas sessões, a frequência e a multiplicidade de ações legais, públicas e particulares, em toda esfera imaginável e, acima de tudo, a ausência de uma classe profissional, os advogados, e a conseqüente obrigação de fazer pessoalmente a própria defesa, tudo isso fez com que os cidadãos atenienses se familiarizassem com o procedimento legal como parte corriqueira de sua existência como cidadãos. Technicalidades legais eram tão corriqueiras em sua boca quanto palavras de uso doméstico (p. 68).

O estudo da evolução do direito desde o período pré-homérico até o período helenístico importaria debruçar-se sobre 18 séculos de tradição jurídica, razão pela qual, este estudo, sem prejuízo de apresentar uma visão panorâmica do direito na antiguidade grega, se concentra no direito vigente no final do período arcaico, época em que se passa a história narrada e durante o direito clássico, período em que Sófocles viveu.

Digressão histórica

Os estudiosos costumam dividir os períodos de evolução do direito grego utilizando o mesmo critério adotado pelos historiadores para a divisão da história grega, ou seja, em cinco períodos, a saber: pré-homérico, homérico, arcaico, clássico e helenístico.

O *Período Pré-homérico* (século XX a.C. a XII a.C.) corresponde ao tempo em que o território grego foi ocupado e houve a formação do povo grego, por meio do desenvolvimento das civilizações Micênica e Cretense. O mundo micênico desenvolveu-se a partir da ilha de Creta, situada no sul da Grécia, no Mar Egeu, onde se desenvolveu uma sociedade fundada no comércio marítimo, notadamente em razão do seu litoral recortado. Creta foi governada por

um rei lendário chamado Minos, havendo forte dissenso entre os historiadores se a civilização chegou a constituir uma unidade política ou não.⁶⁸ Por volta do século XV a.C., Creta foi invadida pelos aqueus (antigo nome dos gregos) e, como fruto de sua junção com os cretenses, originou-se a civilização micênica, a qual tinha Micenas como centro. Foi a expansão militar dos aqueus em busca de novas terras que ocasionou a lendária guerra entre gregos e troianos, povo centrado na cidade de Tróia, onde hoje é a Turquia.

Com a invasão da Grécia pelos dórios, povo guerreiro interessado em ocupar espaços e submeter os conquistados à escravidão, a civilização micênica dispersou-se para as ilhas do Egeu e o litoral da Ásia Menor. Esse deslocamento ficou conhecido como “Primeira Diáspora Grega”.

Os historiadores denominam esse período “Idade Negra da Grécia” ou “Período Obscuro”, em razão de terem sobrevivido dessa época apenas “lendas esparsas e artefatos insignificantes” (Bowra, p. 34). Essa obscuridade, a toda evidência, também se estende ao direito. Sabe-se apenas que durante este primeiro período predominou o sistema palaciano, com a concentração de poderes na figura de um rei divino.

O *Período Homérico* (século XII a.C. ao VIII a.C.) é assim denominado em decorrência da importância dos poemas *Iliada* e *Odisseia*, de Homero. A sociedade grega era organizada em *genos*, pequenas unidades agrícolas autossuficientes. A comunidade gentílica era formada por uma numerosa família chefiada pelo *pater familias*. A propriedade era pública e o trabalho, coletivo. O poder pulveriza-se entre famílias ricas, que estabeleciam as regras de direito privado a serem aplicadas. Vigorava um sistema patriarcal e o chefe de família tinha competência para julgar os seus descendentes e dependentes. Segundo Jardé, “o chefe de família julgava todos os seus dependentes de maneira soberana e determinava a execução da sentença, que ele próprio havia pronunciado” (p. 188). Também vigorava o regime da vingança privada, que gerava um estado de guerra entre as famílias do autor e da vítima: cada crime de morte, por exemplo, deveria ser compensado com outro homicídio. Ainda, todos os membros da família do autor do crime eram considerados solidariamente responsáveis pela morte. “A família só escapava dessa responsabilidade caso rompesse toda e qualquer ligação com o culpado, ou expulsando-o do grupo, ou entregando-o à família ofendida.” (Jardé, p. 188).

Com o crescimento populacional, o surgimento da propriedade privada e o advento de novos grupos sociais, os *genos* desintegraram-se. Tal circunstância marcou o restabelecimento da escravidão e a formação das chamadas cidades-Estado gregas, também conhecidas como *pólis*.⁶⁹ A continuidade da expansão demográfica e a escassez de terras fez com que se

iniciasse o processo de colonização grega do Mediterrâneo, mediante o estabelecimento de novas *pólis* em toda a região, especialmente no sul da Península Itálica e na ilha da Sicília, formando a denominada “Magna Grécia”.⁷⁰ Os gregos também ocuparam o litoral do Mar Negro. Essa irradiação grega ficou conhecida como a “Segunda Diáspora Grega”.

O *Período Arcaico* (século VIII a.C. a VI a.C.) foi marcado pela consolidação das cidades-Estado. Esparta e Atenas eram as duas principais, e governadas por uma elite social, econômica e militar, sob um regime oligárquico. Durante o período arcaico, teve início o embate entre a oligarquia urbana com a aristocracia fundiária, e o direito passou a ser o fundamento de toda a vida social. O Estado assumiu a responsabilidade pelos julgamentos, que, antes, era familiar. Verificou-se também, sobretudo em Atenas, a evolução do governo de um só homem para um governo de um grupo. O trabalho dividiu-se, o processo de urbanização acelerou-se e o surgimento do alfabeto fonético grego foi de grande relevância para o desenvolvimento literário e jurídico.

Durante o *Período Clássico* (século V a.C. ao IV a.C.), as cidades-Estado, principalmente Esparta, Atenas, Tebas, Corinto e Siracusa, passaram por uma época de grande desenvolvimento econômico e social.

Em Atenas a democracia⁷¹ consolidou-se por meio das reformas de Clístenes e do governo de Péricles. Entretanto, teve como primeiro regime político a monarquia, que foi superada pela aristocracia proprietária de terras e, em seguida pela tirania, que ruiu quando Clístenes instaurou a rebelião contra a tirania, estendendo o direito de participação política a todos os homens livres nascidos em Atenas. A sociedade ateniense era dividida em três grupos sociais:⁷²

- 1) *Eupátridas*: homens livres e nascidos nas cidades-Estado, filhos de pai e mãe atenienses, proprietários de terra e que formavam a aristocracia rural. Eram os únicos que possuíam direitos políticos;
- 2) *Metecos*: aqueles que não possuíam direitos civis e políticos, não podendo, por consequência, tornar-se proprietários de terra, nem contrair casamento, mas podiam dedicar-se ao artesanato. Geralmente pagavam uma taxa especial, denominada *métoikon* e prestavam serviço militar;
- 3) *Escravos*: representavam a grande maioria da população de Atenas. A mão de obra escrava era a base da economia da Grécia antiga. Como os eupátridas desprezavam o trabalho pesado para se dedicarem a atividades culturais e políticas, o trabalho nos campos, nas minas e na construção civil eram executados

por escravos. O trabalho escravo também era muito empregado no âmbito doméstico.

Durante o período clássico surgiram os primeiros tribunais. Este período foi marcado por conflitos externos dos gregos contra invasores, principalmente persas (*guerras greco-persas ou médicas*), bem como conflitos internos (*guerra do Poloponeso*, entre Esparta e Atenas).

Por derradeiro, o *Período Helenístico* (século IV a.C. a II a.C.) foi marcado pelo enfraquecimento militar e pela conquista da Grécia pela Macedônia, povo do norte da Península Balcânica. Inicialmente os macedônios foram governados por Felipe II e em seguida por seu filho Alexandre, o Grande. A cultura grega, então, difundiu-se pela região, fundindo-se com outras, o que originou o “helenismo”, ou seja, a fusão da cultura grega local com a do mundo mediterrâneo, euroasiático e oriental.

Laicização do direito

No período homérico, o direito era consuetudinário, ritualístico, fundado no culto aos antepassados e desenvolvido no seio familiar. As leis eram reveladas pelos deuses e repassadas por meio das gerações. O aspecto mítico-religioso, nesse sentido, não pode ser ignorado.

Como ensina Jaeger (p. 134), Zeus concedia aos reis do período homérico o cetro e a *Themis*, que etimologicamente significa lei.⁷³ Os julgadores dos tempos patriarcais decidiam de acordo com as leis provenientes de Zeus, cujas normas criavam livremente, segundo a tradição do direito consuetudinário e o seu próprio saber. Na mesma senda, Coulanges (p. 208) afirma que os antigos acreditavam que suas leis lhes tinham vindo dos deuses, sendo que os cretenses atribuíam as suas, não a Minos, mas a Júpiter e os lacedemônios não a Licurgo, mas a Apolo. Xenofonte pregava a ideia de que o próprio Sócrates defendia a noção da origem divina da legislação:

O homem é um ser inteligente e só quem poderia criar coisas são seres inteligentes, portanto tinha de haver alguém mais inteligente que o homem para tê-lo criado. Com isso também a sua sobrevivência pacífica.

(...)

Acho que foram os deuses que inspiraram aos homens. Porque entre todos os povos a primeira Lei é respeitar os deuses (p.147).

Com base nesse direito divino que os senhores patriarcais julgavam em seus respectivos espaços privados. Era, portanto, um direito de natureza eminentemente religiosa. A propósito, ensinam Assis, Kümpel e Spaolonzi:

A manutenção das leis e costumes dos antepassados estava ligada a esse aspecto religioso: o não esquecimento da verdade revelada pelos deuses. Consolidou-se, assim, a ideia segundo a qual o direito verdadeiro provém da divindade, que o revelou aos antepassados, por intermédio dos mestres da verdade (p. 64).

Os deuses exigiam do homem que os respeitasse, pois, como visto no segundo capítulo anterior, sobre ele, bem como sobre a sociedade a que pertencesse e a toda a sua linhagem de sangue, poderia recair a ira divina.

Durante o período arcaico o direito permaneceu profundamente influenciado pelo pensamento religioso. A culpa continuava a atingir todos os indivíduos e a cidade que abrigasse o autor de um crime, não prevalecendo a noção de voluntariedade. Acreditava-se, assim, que o indivíduo poderia praticar um crime movido por forças sobre-humanas.

Pode-se dizer que nos dois primeiros períodos da história do direito grego, as mais variadas *póleis* gregas editaram leis sob a influência religiosa.⁷⁴ O início da ruptura entre a ordem religiosa e político-jurídica e a independência entre o regime político e as instituições jurídicas resultou da formação da *polis* e do surgimento da democracia.

O advento da legislação de Drácon trouxe a distinção entre homicídio voluntário e homicídio culposos.⁷⁵ O seu Código de Leis estabelecia a distinção entre os diversos tipos de homicídio: voluntário, involuntário e em legítima defesa. Conferiam ao Estado o direito de punir pela morte de um parente, evitando-se, com isso, a vingança privada. A lei dispunha que “mesmo que uma pessoa mate sem intenção, será exilada” (Arnaoutoglou, p. 82), e o culpado será julgado pelos *basileis*, que em Atenas era um dos nove arcontes e cuidavam das celebrações religiosas. Segundo Arnaoutoglou “as indicações por irreverência eram levadas diante dele, e ele conduzia as oitivas preliminares e presidia em casos de homicídio” (p. 168).

Com Sólon, o direito penal também se racionalizou, mediante a preponderância da vontade individual sobre os fatores sobre-humanos, bem como por meio de penas que deixam de ser extensivas aos familiares e descendentes do criminoso. Ainda, a pena de morte passou a ser aplicada somente a crimes muito graves.

O sistema de justiça familiar cedeu lugar ao reconhecimento da supremacia do Estado, pois competia aos tribunais descobrir o autor e os motivos do crime. Chega-se, com isso, à ideia de que “o crime não é uma ofensa privada, mas antes uma ofensa à ordem pública, uma infração à lei para a qual todo bom cidadão pode exigir uma reparação” (Jardé, p. 190).

Contudo, mesmo na época clássica de Atenas, ainda persistiam alguns vestígios do direito de vingança familiar, assim como das influências religiosas. Jardé, por exemplo, ensina que no caso de parricídio, o Estado nem sequer poderia intervir e, caso a família não tomasse a iniciativa, —só restava ao Estado a possibilidade duma intervenção indireta, pressionando os parentes a agirem, acusando-os de impiedade (*graphè asébias*) pelo fato de conservarem impune em seu meio um homem maculado por um crime de morte” (p. 190). Ainda, admitia-se a convivência de duas espécies de leis: as divinas e as humanas. As primeiras eram ditadas pela tradição e não podiam ser alteradas pelo homem, como, por exemplo, a proibição de matar os próprios pais ou casar-se com familiares de primeiro grau (incestos); já as leis humanas eram elaboradas pelos homens, sendo conhecidas por todos e reproduzidas por escrito, em inscrições monumentais, para que todos pudessem ver.

As instituições judiciárias

Na Atenas clássica a Justiça se organizava por meio de uma jurisdição inferior, composta pelos magistrados e pela jurisdição superior, onde se situavam os Tribunais.

Havia três espécies de magistraturas: aquelas às quais o povo delegava uma parte de sua soberania (*archai*); as curadorias (curatelas, *epiméleiai*), que desempenhavam uma missão particular, definida por uma lei especial; e, enfim, as funções inferiores, confiadas a agentes subalternos e assalariados (*hypéretai*).

Os magistrados eram muito numerosos e geralmente agrupavam-se em colegiados de dez membros. Como não estavam subordinados uns aos outros, exerciam a sua função com extrema dependência do povo (Jardé, p. 174). Eram escolhidos anualmente por meio de sorteio entre os cidadãos inscritos. —O sorteio representava um resquício de um antigo ritual religioso, um meio de se consultarem os deuses acerca da escolha dos magistrados” (Jardé, p. 174-175). Conta Jardé que as tabuinhas contendo os nomes dos candidatos eram colocadas em um vaso e em outro, eram depositadas favas brancas e pretas. Tirava-se, simultaneamente, uma peça de cada vaso, considerando-se eleito o candidato, cujo nome saísse ao mesmo tempo que uma fava branca (p. 174).⁷⁶

Os arcontes eram os executores da lei e os magistrados mais respeitados. Quando deixavam o cargo, passavam a integrar o Areópago, cujos membros, até meados do século V, eram os chefes de governo.

As causas de pequena importância eram resolvidas pelos árbitros. Jardé ensina que a justiça dos árbitros era mais rápida, menos custosa; procurava, antes de tudo, conciliar os litigantes, desempenhando um papel análogo ao de nossos antigos juizes de paz” (p. 192).

Os Tribunais de Atenas julgavam apenas as lides de natureza privada. Além disso, tinham a atribuição de realizar atividades correcionais dos magistrados e decidiam questões constitucionais em última instância. Qualquer cidadão poderia participar dos Tribunais.

O *Areópago* era o mais antigo tribunal de Atenas. Segundo a lenda foi instituído pela deusa Atena, por ocasião do julgamento de Orestes. O tribunal tinha caráter aristocrático, pois formado pelos antigos arcontes, escolhidos entre os cidadãos das classes mais altas. Entretanto, com as reformas democráticas de Sólon a população ateniense foi dividida em quatro tribos, sendo que cada uma delas elegia dois cidadãos das duas primeiras classes (*pentakosiomédimnoi* e *hippeis*). Conforme Assis, Kümpel e Spaolozzi dentre os quarenta eleitos eram escolhidos por sorteio os nove magistrados (arcontes) que, após cumprirem um ano de serviço, tornavam-se automaticamente membros do *Areópago*” (p. 101).

No início, o *Areópago* tinha poderes jurisdicionais e políticos, mas com as reformas democráticas, as suas funções foram limitadas apenas às judiciárias, as quais também foram se reduzindo com o tempo, em virtude da criação de outros tribunais, como a *Bulé*, a *Eclésia*, o Tribunal dos Éfetos e o Tribunal dos Heliastas.

A *Bulé* ou Conselho dos Quatrocentos foi criado por Sólon e possuía representantes de todas as regiões da *pólis*. Cumulava funções de conselho de Estado e de comissão executiva. Estudava e discutia os projetos de lei a serem encaminhados à assembleia, sendo composta por quatrocentos cidadãos, maiores de trinta anos de idade, designados anualmente por sorteio, na razão de cem para cada tribo.

A *Eclésia* era a assembleia popular que aprovava ou rejeitava as leis elaboradas pela *Bulé* ou senado. Todos os cidadãos com vinte anos completos e que não tivessem sofrido perda de direitos políticos e civis tinham obrigação de assistir às reuniões da assembleia do povo. Constituída, acima de tudo, por artesãos e mercadores da cidade e do Pireu. Nos tempos mais antigos, reunia-se na Ágora, depois, passou para a Pnix. Após a construção do teatro de Dionísio, as reuniões passaram a ocorrer nesse local.

O tribunal dos *Éfetos*, composto por cinquenta e um membros, na época clássica julgava determinados crimes em quatro tribunais especiais: 1) Pritaneu (tribunal da pritania): julgava o autor desconhecido de um crime de morte e os animais ou objetos que haviam causado a morte de um ser humano; 2) Paládio: julgava os homicídios involuntários; 3) Delfínio: julgava os crimes de morte com justificativa legal, como era o caso da legítima

defesa; 4) Freátis: era localizado no pequeno golfo perto do Prieu e julgava os cidadãos banidos da cidade que, após o exílio, houvessem praticado um homicídio em terra estrangeira.

Enfim, a *Helieia* ou Tribunal dos Heliastas era um júri popular, uma espécie de seleção da assembleia do povo, cuja competência, desde a sua origem, era muito ampla, compreendendo grande parte do direito privado e todo o direito público. Os jurados eram sorteados pelos arcontes, dentre os cidadãos inscritos e maiores de trinta anos. Depois de designados, os heliastas prestavam juramento. Eram repartidos em dez secções de quinhentos membros cada uma. Considerando-se o grande número de membros das assembleias e a sua escassa competência a justiça era raramente imparcial e independente das paixões políticas; frequentemente, tornou-se uma arma de combate nas mãos dos partidos políticos.” (Jardé, p. 192). A pena, no Tribunal dos Heliastas, era geralmente escolhida pelo próprio réu. Assim, o júri não poderia escolher a pena, sendo obrigado a escolher ou a proposta pela acusação ou a sugerida pela defesa.⁷⁷

Aspectos processuais

O direito ático distinguia dois tipos de processos: públicos (*graphé*) ou privados (*dike*). Eram públicos todos os processos relativos a atentados graves cometidos contra pessoas, que também eram considerados como um crime contra o Estado. A acusação objetivava a reparação de uma ofensa ao Estado e qualquer cidadão poderia tornar-se um acusador. Abrangia casos de corrupção, ilegalidade e deserção. Geralmente iniciava-se por meio de uma denúncia (*eisangelía*) dirigida ao Conselho ou à Assembleia. Como não havia ministério público em Atenas, qualquer ateniense poderia propor a ação. Entretanto, com o objetivo de evitar a proliferação de acusações falsas, o acusador deveria assumir um grave risco: em caso de desistência ou de não obtenção da quinta parte dos sufrágios, deveria pagar uma multa e perdia o direito de, futuramente, intentar outra grafe” (Giordani, p. 203). Em contrapartida, na hipótese de êxito na acusação, o denunciante recebia uma parte dos bens do condenado.

As causas privadas, por sua vez, objetivavam a reparação de uma ofensa individual e a reclamação era apresentada pelos próprios interessados ou por seus representantes legais. O caso se resolvia mediante o pagamento de uma indenização. Nas audiências, após um sacrifício e orações, as peças do processo eram lidas e, em seguida, os demandantes tinham a palavra. Os debates eram públicos e as partes possuíam capacidade postulatória, já que não

havia a figura do advogado em Atenas.⁷⁸ As partes poderiam recorrer aos logógrafos que redigiam discursos para serem lidos pelo próprio interessado ou a amigos mais habituados aos debates forenses. Os relógios d'água marcavam o tempo a ser usado pelas partes nos debates. Godoy apresenta um sumário de todo o trâmite do processo grego, que vale ser integralmente transcrito em razão de sua clareza e precisão:

No dia marcado, as partes apresentavam-se perante o juiz, o qual, desde logo, determinava o pagamento das custas do processo (*prytanéia*); qualquer que fosse o resultado, as custas pertenceriam ao Estado. A parte que perdia a causa deveria reembolsar a parte contrária com a quantia que ela havia pago. O juiz recebia a queixa e o réu podia apresentar a defesa por escrito (*antigraphé*). O juiz designava dia para instrução e inquirição das testemunhas. Assim que as testemunhas se apresentavam, perguntava-se: Quem deseja contestá-las? As partes pessoalmente interrogavam e os depoimentos constavam em ata (*grammatêion*). E escravos depunham sob tortura. As partes falavam, pessoalmente ou por seus logógrafos ou síndicos. O tempo era marcado pela *clepsidra*, espécie de relógio de água. Os jurados usavam discos para votar, os *jetons*. Os discos de trave maciça indicavam absolvição e os outros condenação. Nas *dikais* as próprias partes executavam a sentença (p. 225).

A execução da sentença proferida ocorria por iniciativa e impulso da parte interessada, ou seja, cabia ao vencedor buscar o quanto fora determinado na decisão.

Quanto ao sistema probatório, os gregos, adotavam um sistema de busca da verdade rudimentar, em tudo semelhante às ordálias ou “juízos de deus”, utilizados por diversos povos da antiguidade. As ordálias eram provas eminentemente religiosas e consistiam na submissão do acusado a um desafio que se apresentava por diversas modalidades (prova da água fervendo ou fria, prova do fogo, etc.), com o objetivo de se atingir a verdade por meio da vontade de Deus. Note-se que, segundo este procedimento arcaico de descoberta da verdade não havia juiz, sentença e nem colheita de provas.

Somente com a laicização do direito, e por meio do trabalho dos grandes oradores, é que a palavra do homem passou a ser considerada como prova. A consolidação da *pólis* foi o fator primordial para o desenvolvimento da retórica e da dialética. Nesse sentido, a prova sobre a veracidade de um determinado fato encontrava-se atrelada à arte do convencimento. Predominava a forma racional de prova, mediante debates orais com o uso da persuasão para convencer os julgadores acerca da verdade.

Especificamente na Atenas clássica eram admitidas duas espécies de provas: as provas naturais, decorrentes de evidências empíricas, como contratos e as provas artificiais que eram decorrentes da eloquência e do raciocínio. As testemunhas também passaram a ser admitidas e poderiam depor por escrito ou oralmente. Os escravos sempre depunham mediante tortura,

pois, sem o padecimento físico, poderiam mentir para se protegerem ou mesmo para se vingarem do seu senhor.

A tematização do jurídico na tragédia

Antes de analisar a manifestação do fenómeno jurídico em *Édipo rei*, mister se faz recordar que o Estado, na Atenas clássica, mantinha importante relação com as representações teatrais.

Como visto, na Grécia Antiga, mais precisamente no período clássico (século V a IV a.C.), durante os rituais religiosos realizados em honra ao deus Dionísio, tornou-se tradicional a representação de uma encenação trágica. Essas representações foram aperfeiçoadas e alcançaram sua plenitude por meio do trabalho de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Os concursos trágicos eram promovidos pelo Estado, sendo que até mesmo os poetas participantes do certame eram escolhidos por um representante estatal.

Verifica-se, portanto, que a tragédia, na Grécia antiga, era um evento público, realizado com o patrocínio do Estado, assim como a política e a prática dos tribunais atenienses. De fato, as decisões políticas eram tomadas na Ágora, um espaço público de debate político, assim como eram públicos os julgamentos realizados pelo *Helieu*. Portanto, de certa forma, a tragédia grega encontrava-se vinculada aos valores políticos, jurídicos e sociais do Estado, de modo que tais valores eram discutidos publicamente no teatro grego.

Nesse sentido, Araújo Pinto (p. 79) entende que a tragédia e a prática judicial ateniense possuem diversos fatores em comum, a começar pelo campo dos procedimentos, já que eles –compreendiam a preparação do ritual por magistrados da *pólis*, a utilização do sorteio para a composição do corpo de jurados, a exclusividade da participação dos cidadãos e o pagamento de subvenção para o comparecimento dos mais pobres” (p. 79). Além disso, afirma que a grande parte dos diálogos verificados nas tragédias, invocam os argumentos apresentados nos tribunais populares de Atenas e os temas trágicos remetem a discussões travadas em processos judiciais.

Pode-se dizer, portanto, que a tragédia grega representa a tematização de diversos problemas políticos, jurídicos e sociais da antiguidade clássica e, via de consequência, da própria civilização ocidental para a qual contribuiu.

O jurídico em *Édipo rei*

A riqueza e complexidade do mito de Édipo e o caráter eminentemente humano do texto de Sófocles fez com que diversos estudos de natureza interdisciplinar viessem a lume. Há uma massa incalculável de trabalhos que versam, direta ou indiretamente, sobre a imbricação entre a antropologia, a literatura e o direito. Interpretações há que recaem apenas sobre uma ou duas dessas áreas do saber; outras, por vezes, acrescentam dispositivos da filosofia, da psicologia e da política. Por outro lado, é possível constatar que as interpretações da tragédia que se centram exclusivamente nos aspectos míticos, literários e jurídicos, gravitam em torno das formulações de três grandes teóricos: Bernard Knox, Foucault e Lévi-Strauss. Knox promoveu, em cinco capítulos do livro *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*, uma interpretação histórica do herói, da cidade, do homem, do deus, retornando no final do trabalho, à temática heróica, sempre norteado pelo aspecto volitivo e heroico da personagem. Foucault analisou a questão da busca da verdade e do poder na tragédia sofocliana. Lévi-Strauss interpretou *Édipo rei* como um verdadeiro “enigma policial” e também analisou o drama sob a perspectiva de divisão e atribuição de poderes entre os personagens. Trata-se, assim, de uma leitura policlesca e constitucionalizada da tragédia.

Em vez de estabelecer uma “fortuna crítica” sobre a temática jurídica em *Édipo rei*, mediante a enumeração das variadas contribuições científicas e correr o pesar das inevitáveis lacunas e da menção a outras versões do mito e da tragédia que não versam sobre a confluência aqui tratada, concentro esforços nas exegeses arquitetadas por Bernard Knox, Foucault e Lévi-Strauss, as quais, em razão da seriedade e completude, constituem fonte imediata para vários estudos interdisciplinares e contextualizados de *Édipo rei*, envolvendo o pensamento mítico, literário e jurídico.

Bernard Knox (1914-2010), no livro *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*, originalmente publicado em 1957, pela Yale University Press e reeditado em 1988, com poucas modificações, examinou de modo exaustivo e profícuo o heroísmo de Édipo e a linguagem da tragédia. Seu texto chegou ao Brasil com um atraso de quase cinquenta anos, com tradução de Margarida Goldsztyl e revisão de Trajano Vieira, por meio da Editora Perspectiva.

Knox enfatiza que o núcleo do drama não seria o parricídio nem tampouco o incesto, mas a investigação promovida pelo herói trágico para descobrir o assassino de Laio e, com isso, a sua própria identidade. Inicia o seu estudo argumentando que *Édipo rei* não é uma

“tragédia de destino” e nem tampouco conformada pelas potências divinas, e sim um drama que decorre da livre decisão e ação do protagonista trágico:

(...) na peça escrita por Sófocles, a vontade do herói é inteiramente livre e ele é totalmente responsável pela catástrofe. Sófocles ordenou com cuidado o material do mito de modo a excluir da ação da tragédia o fator externo da vida de Édipo. (...) A catástrofe de Édipo é descobrir sua própria identidade; e ele é o primeiro e o último responsável por esta revelação (p. 3).

O fio condutor de toda a pesquisa de Knox é o aspecto volitivo e o heroísmo de Édipo. Na peça, a vontade do protagonista é livre. “Nada que faz é forçado pelo destino, em nenhum dos múltiplos sentidos desta palavra tão ambígua” (p. 9). O autor ressalta também a relação de causalidade entre a ação de Édipo e os acontecimentos que se sucedem, pois as suas ações originam a catástrofe final: “a forma de atuação de Édipo não é somente a de um agente livre, constitui ainda a causa dos acontecimentos. O herói é inclusive totalmente responsável pelos eventos que formam o enredo” (p. 9).

O Édipo de Knox reúne as qualidades de um *tyrannos*, de um soberano, cuja tendência é sempre agir, por meio de decisões rápidas e corajosas, mas, não raro, lentas e reflexivas (p. 10-14). É um homem bom, que se preocupa com o bem-estar da cidade e do seu povo, mas que também se enfurece e se encoleriza com extrema facilidade (p. 18-22). Esse conjunto de qualidades, por vezes contraditórias e ambíguas, demonstram que a ruína de Édipo somente poderia advir da sua própria ação, do seu excesso de confiança (p. 22-25).

Knox, no capítulo segundo, trata da cidade de Atenas do século V, para a qual o autor traslada as qualidades de Édipo. Noutro dizer, Knox defende a ideia de que o Édipo de Sófocles é a projeção não apenas do cidadão ateniense, mas de toda Atenas, que, assim como Édipo, que perseguia o assassino de Laio, avançava com a sua política imperialista. Knox, portanto, lê o herói trágico à luz da sociedade do seu tempo e ensina que “os tragediógrafos atenienses escreviam dramas contemporâneos e não históricos” (p. 52). Knox chega até a sugerir que Sófocles teria se inspirado em Péricles para compor o caráter e a personalidade de Édipo, ao conferir destaque para as semelhanças existentes entre ambos.⁷⁹

É justamente neste segundo capítulo que Knox traça um paralelo entre a tragédia sofocliana e o sistema jurídico vigente na Atenas do século V, cotejando minuciosamente o texto dramático com a condução do inquérito, a apresentação dos testemunhos, os discursos da acusação e da defesa, as formalidades legais, a atmosfera e as práticas dos tribunais áticos.

Consciente do fato de que o contexto legal, jurídico e político era natural para o cidadão ateniense, Knox afirma que Sófocles fixou o seu enredo nos termos da lei ática, envolvendo fórmulas do processo político-legal e do privado:

A tarefa que Édipo assume, à sugestão do oráculo – encontrar o assassino de Laio – é tal que, no contexto legal da democracia ateniense, teria envolvido tanto a ação legal particular (pois segundo a lei ática era o indivíduo, e não o Estado, quem processava por assassinato) quanto uma ação político-legal pública (pois o homem assassinado era rei de Tebas e a resposta oracular deixa claro não só que seus assassinos eram tebanos mas também que a preservação da cidade dependia de sua identificação e punição) (p. 68).

Para Knox, a atividade e autoridade de Édipo se assemelha à de um investigador ateniense, que busca novas evidências, notadamente por meio do depoimento de testemunhas. Mas a ação da trama se move rumo a uma reversão e o investigador e acusador acabam transformando-se em réu: “Édipo encontra a si mesmo, condena a si próprio e, em suas últimas palavras antes de sair correndo em direção ao palácio, passa por sua própria sentença. “Luz, que esta seja a derradeira vez que te contemplo” (p. 85).

Prosseguindo com o seu raciocínio, no capítulo terceiro, Knox trata da evolução humana, desde a ignorância primitiva até o poder civilizado. O homem “conquista os elementos, o mar e a terra; controla a natureza viva, os pássaros, as bestas e os peixes; comunica-se e combina-se com os seus semelhantes de modo a formar uma sociedade; começa a vencer a doença” (p. 94). Segundo o autor, o potencial humano, o poder que o homem tem para dominar o meio em que vive e instituir suas próprias leis é uma invenção do século V. Anuncia, dessa forma, o enfraquecimento do poder divino e o advento de um homem que domina o conhecimento e, com isso, alcança o poder. Confere destaque, nesse passo, à inteligência e à mente de Édipo, que produzem o conhecimento e guiam o herói rumo à verdade.

No capítulo quarto Knox sustenta a ideia segundo a qual Édipo, na condição de *tyrannos*, é igual aos deuses em seu poder, comparação, que, segundo o autor, é considerada lugar-comum na literatura grega. Lembra que o próprio Péricles, como líder ateniense, realizava atos religiosos e consultava os oráculos. Entretanto, sublinha que a pressuposição de estatura divina, implícita na atitude de Édipo no desenrolar do enredo, é exposta como falsa em diversas passagens,⁸⁰ fazendo com que se deduza que os deuses sejam considerados a medida de todas as coisas e não os homens (p. 163).

O helenista conclui seu estudo ressaltando que a peça termina como começou, ou seja, com a grandeza do herói, mas fundada, nesse momento, no conhecimento e não na ignorância. No reconhecimento da ignorância de todo ser humano. Édipo seria para Knox um paradigma

de toda a humanidade, bem como da própria cidade, tida como a maior criação do homem. O ressurgimento de Édipo no desfecho do drama –é uma visão profética de uma Atenas derrotada que ascenderá a uma grandeza que está além de tudo que alcançara na vitória” (p. 172).

Pouco mais de dez anos após o Édipo de Knox ter sido apresentado à comunidade acadêmica, já no início da década de 70, Foucault, proferia uma conferência na PUC do Rio de Janeiro, em que estudou o mito de Édipo sob o viés propriamente jurídico, conferindo destaque especial à questão da busca da verdade processual. Essa conferência foi publicada, ao lado de outras quatro, no livro *A verdade e as formas jurídicas* (2003). Partindo das ideias insertas em *O Anti-Édipo*⁸¹, de Deleuze e Guattari, Foucault desconstrói a ideia freudiana do –complexo de Édipo”, a fim de que o mito fosse visto não apenas como forma de controle dos desejos no âmbito individual e familiar, mas também como forma de exercício do poder (p. 29-30). A partir daí, enfatiza que a saga de Édipo é –a história de uma pesquisa da verdade; é um procedimento de pesquisa da verdade que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa época” (p. 31).

Foucault (p. 31-33) ensina que uma das primeiras formas de prova entre os gregos se encontra representada na *Iliada*, especialmente quando Homero descreve a corrida de carruagens entre Menelau e Antíloco, realizada nos jogos da morte de Pátroclo. A prova consistia em um circuito de ida e volta, passando por um marco que era preciso contornar o mais rápido possível. Conta que Menelau acusou Antíloco de ter trapaceado e, assim, pede para que Antíloco jure sua honestidade perante Zeus e que o deus o castigasse caso fizesse um falso juramento. Sem outra alternativa, Antíloco admite ter agido de forma irregular. Essa era uma forma primeva de prova judiciária, consistente em um –jogo de prova”, uma espécie de desafio lançado por um adversário ao outro. O juramento perante os deuses, na sociedade grega arcaica, era uma das formas de produzir a verdade. Enfatiza Foucault que existem dois resquícios desta espécie primitiva de prova em *Édipo rei*: o primeiro quando Creonte jura que não fez nenhum complô contra Édipo e o segundo quando Édipo, ao saber que a peste de Tebas decorria da maldição dos deuses em consequência de um assassinato, se compromete a exilar o criminoso. No drama sofociano estão presentes a dinâmica de movimento do conhecimento e o mecanismo de pesquisa da verdade a respeito de um crime – o assassinato de Laio –, segundo as práticas judiciárias gregas.

Édipo, segundo Foucault, não soube encontrar as verdades ocultas, por meio do ajustamento dos fragmentos que lhe foram apresentados e, com isso, não conseguiu chegar ao

poder, como ocorreu nos antecedentes da tragédia. Nesse sentido, após enfatizar que a solução dos enigmas da peça decorrem de um “jogo de metades”:

É pelo ajustamento destas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a esse jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder (p. 38).

A primeira parte desse “jogo de metades” corresponde à profecia do deus Apolo, que ao ser consultado por Creonte responde que Laio foi assassinado. A segunda metade deriva do nome do assassino. Quem assassinou? Esta parte decorre do testemunho do adivinho Tirésias, o qual, por ser sacerdote de Apolo, está muito mais próximo do deus, mas “é perecível, enquanto Apolo é imortal; e, sobretudo, ele é cego, está mergulhado na noite, enquanto Apolo é o deus do Sol” (p. 34-35). Tirésias responde que Édipo é o assassino que procura. Temos, logo no início da peça, o estabelecimento da busca verdade, a qual resulta, como ensina Foucault da fusão das duas metades: o “jogo das metades está completo: conspiração, assassinato, quem foi morto, quem matou” (p. 35).

Assim, o “jogo das metades” a que se refere Foucault se manifesta, em primeiro lugar, no nível da profecia, por meio do depoimento de Apolo e do adivinho Tirésias; em segundo, pelos depoimentos de Édipo e de Jocasta, no nível dos soberanos; e, enfim, pelo depoimento do mensageiro e do escravo.

Ainda, entende Foucault que, além da questão da busca da verdade, o que está em jogo na tragédia de Sófocles é a questão do poder. Para ele, o poder se encontra até no título da peça. Afirmar que “Édipo é o homem do poder, homem que exerce um certo poder. E é característico que o título da peça de Sófocles não seja *Édipo, o incestuoso*, nem *Édipo, o assassino de seu pai*, mas *Édipo-Rei*” (p. 41).

A todo instante Édipo estaria interessado em manter o seu poder, quer quando no início da peça persegue a solução para o crime, quer no momento em que se sente ameaçado por Creonte de perder o poder (p. 44). Assim como Édipo, todos os tiranos gregos durante os séculos VII e VI possuem como característica a alternância de destinos, ou seja, conhecem a glória e a miséria:

Eles não somente conheceram os altos e baixos da sorte, mas também desempenharam nas cidades o papel de reerguê-la através de uma distribuição econômica justa, como Cípselo em Corinto ou através de leis justas como Sólon em Atenas (p. 45).

Assim, para Foucault, as relações entre saber e poder em todas as suas vertentes e direções também são uma marca jurídica importante retratada na tragédia.

Entre 1983 e abril de 1985, Lévi-Strauss escreveu *A oleira ciumenta*, percorrendo o pensamento mítico do continente americano focado na figura da oleira (ceramista) e as relações do seu mister com a personalidade humana, especialmente com o ciúme. No décimo quarto e último capítulo do citado livro, intitulado “Totem e Tabu”⁸², o autor esboça uma análise comparada entre Sófocles e Labiche. Inicia enfatizando a proximidade do pensamento freudiano do mito de Édipo, mencionando Sófocles como outra importante fonte (p. 236). Ressalta que Freud tinha plena consciência dessa aproximação, pois entendia que no conteúdo manifesto dos sonhos sobrevinha com grande frequência imagens e situações que lembravam motivos conhecidos de contos, lendas e mitos (p. 238).

Na sequência, Lévi-Strauss, atendendo a pensamentos míticos, confronta a comédia *Um Chapéu de palha da Itália*, de Labiche com a tragédia *Édipo rei*, ressaltando que, a bem da verdade, ambas são a mesma peça, em que o tio Vézinet, surdo, equivale a Tirésias, que é cego: “devido a uma enfermidade que os afeta enquanto interlocutores, ninguém dá crédito a palavras que, se tivessem sido corretamente interpretadas, teriam posto um fim na ação antes mesmo que ela começasse” (p. 244). Entende, ademais, que cada uma das peças apresenta e tenta resolver o mesmo problema: em *Édipo rei*, o problema inicial é descobrir o assassino de Laio, ao passo que em *Um chapéu de palha da Itália*, cuida-se de descobrir um chapéu idêntico ao desaparecido (p. 244-245). O mecanismo de resolução dos problemas também é semelhante:

Em Sófocles, a busca de um assassino qualquer vai sendo preterida progressivamente em favor da descoberta, muito mais interessante, de que o assassino procurado é exatamente quem procura descobrir o assassino. Do mesmo modo, em Labiche, a busca de um chapéu idêntico ao primeiro desaparece debaixo da descoberta progressiva de que o chapéu procurado é aquele que foi destruído (p. 245).

Com base nesses argumentos, Lévi-Strauss (p. 246) questiona como o código sexual possibilitaria decifrar o mito de Édipo em sua plenitude e não explicaria a comédia de Labiche, cuja trama consiste em peripécias análogas? A codificação sexual, dessa forma, não poderia dar conta, por si só, de todo o interesse da tragédia grega, ou da atenção apaixonada com que seguimos o seu desenrolar.

Partindo desse pressuposto, Lévi-Strauss propõe uma releitura de *Édipo rei* sob a perspectiva de divisão e atribuição de poderes do direito constitucional: “entre o irmão e o marido da rainha, quem tem direito ao poder legítimo?” (p. 246). Também defende a ideia de

que a tragédia sofocliana encerra um verdadeiro “enigma policial”, o qual é modulado por linhas bastante perceptíveis:

(...) o esquema consiste num conjunto de regras destinadas a tornar coerentes elementos inicialmente apresentados como incompatíveis ou até mesmo contraditórios. Entre um conjunto de partida e um conjunto de chegada, cada um contendo termos (os personagens) e relações (as funções que lhes são atribuídas pela intriga), trata-se de estabelecer uma correspondência biunívoca por meio de operações diversas: aplicação, substituição, translação, rotação, inversão, que se compensam, de modo que o conjunto de chegada também forma um sistema fechado. Tudo fica igual e tudo será diferente. (p. 248-249)

Tanto em *Um chapéu de palha da Itália* como em *Édipo rei*, a prova fundamental para a solução do enigma surge de maneira oportuna: respectivamente, os fragmentos do chapéu e os pés inchados, os quais corroboram uma identidade mantida em segredo. Dessa forma, por meio da crítica às visões psicanalíticas do mito de Édipo, Lévi-Strauss apresenta uma leitura constitucionalizada e policialesca da trama sofocliana.

Essas três soluções hermenêuticas deram origem a inúmeros estudos e formas de revelação do direito no texto trágico de Sófocles, os quais, em regra, se concentram nos seguintes aspectos: 1) o jogo do poder que estaria presente não só nos antecedentes da lenda (feitos heroicos, ligados ao saber, que levaram Édipo à aquisição do poder), assim como do início ao fim da peça; 2) os riscos da tirania para o direito e para a própria democracia; 3) resquícios da produção de prova pelo arcaico sistema das “ordálias” ou “juízos de deus” (testemunho dos deuses); 4) o mecanismo de perquirição a respeito da verdade e o caráter de “peça policial”;⁸³ 5) Passagem de um direito sagrado (testemunho no nível dos deuses e das profecias) para um direito dessacralizado (testemunho dos homens); 6) a noção de punição dos gregos, que aparece dissociada da ideia de culpa e ligada à linhagem de sangue; 7) o sistema de punição entre os gregos que tinha o delito como uma mácula que, enquanto não fosse purificada, poderia ser comunicada a outras pessoas ligadas ao culpado e até mesmo a toda cidade que o abrigasse; e 8) o confronto entre leis divinas com as leis humanas.

Decifração de enigmas

Para se tornar rei de Tebas, Édipo solucionou o enigma apresentado pela esfinge. Assim, pode-se dizer que Édipo tornou-se rei de Tebas graças a sua inteligência e habilidade para solucionar enigmas. Os antecedentes da lenda demonstram também que o tesouro guardado pela esfinge é de natureza intelectual: o conhecimento. De fato, Édipo, o herói de

pés-inchados, ~~n~~ão mata o monstro pela força física, mas o derrota através da perspicácia e da inteligência” (Vieira, p. 171).

Édipo é um decifrador de enigmas nato, um herói da mente e do conhecimento; o homem que sabia responder perguntas. Noutras palavras, Édipo tem a habilidade de transformar o enigma em conhecimento.

Ao responder a pergunta da esfinge, ele demonstrou como o poder da mente dispersa a irracionalidade. Édipo é o símbolo da inteligência humana; da mesma inteligência de que necessita o exegeta do direito para explicar e esclarecer o sentido e o significado da lei. A vitória sobre a Esfinge decorre da excelência do intelecto do herói. O seu saber suplantou a violência e a voracidade da fiel cantora. O saber revelou a superioridade de Édipo com relação aos demais homens.

Hirata, ao analisar o Édipo de Knox, enfatiza que o herói utiliza uma série de verbos que acenam para a sua conduta intelectual, o que o distingue dos demais homens e faz com que ele decifre o enigma da esfinge. Nesse sentido, Édipo pode “interrogar, *historein*, investigar, *dzetein*, examinar, *skopein*, descobrir, *heurein*, inferir, *tekmairesthai*, reconhecer, *gignoskein*, saber, *oida*, trazer à luz, *phainesthai*, etc.” (p. 254). E essa atividade de Édipo muito bem reflete o período grego de transição do mito para a razão, que fez com que uma nova geração de intelectuais surgisse, fundada na capacidade de raciocínio e de espírito crítico.

A sapiência e a persistência de Édipo para solucionar enigmas corresponde a uma qualidade que o exegeta do direito precisa alcançar para se aferir o verdadeiro sentido e significado de uma expressão; para transformar o texto frio da lei, com todas as suas imperfeições, em norma clara, aplicável ao caso concreto. De fato, não raras vezes, a lei aparece ao exegeta como uma verdadeira esfinge: decifra-me ou devoro-te! A vagueza e a ambiguidade da lei podem gerar incertezas terríveis.

A interpretação de qualquer norma jurídica constitui atividade de natureza preponderantemente intelectual, cuja finalidade é delimitar o sentido e o alcance da lei ou o ato normativo, genérico e abstrato, possibilitando a sua aplicação às situações concretas e particulares da vida. O operador do direito deve, assim como Édipo, ter obstinação pelo conhecimento, usar sua inteligência e aguçar sua capacidade de reflexão para resolver as crises hermenêuticas. O discurso que se pretende construir, portanto, é saber o direito pela decifração dos enigmas da lei, por meio da inteligência, do raciocínio lógico.

É importante observar que o intérprete da lei não pode em nenhum momento superestimar a racionalidade, optando pelo empirismo, sob pena de incorrer em resultados drásticos. Na tragédia de Sófocles, mais precisamente quando a peste recai sobre Tebas e os

súditos de Édipo suplicam perante o palácio pelo auxílio do rei, este parece ter superestimado a racionalidade que o levou ao trono da cidade, conduzindo-o a resultados diversos do desejado.

Édipo, após se tornar rei de Tebas, teve que solucionar outros três enigmas que compõem a estrutura enigmática da tragédia:

- 1) *O que motiva a peste que afeta a cidade?*
- 2) *Quem é o assassino de Laio?*
- 3) *Qual a origem de Édipo?*

Com o objetivo de solucionar o primeiro enigma, ou seja, descobrir quem era o culpado pela peste que afligia Tebas, Édipo enviou Creonte a Delfos em busca de uma solução oracular para o enigma. A almejada solução encontrava-se, primeiro que tudo, inscrita no frontispício do templo de Apolo: *“conhece-te a ti mesmo”* e *“nada em excesso”*. Os seguidores e consulentes do deus deveriam prezar pelo autoconhecimento, pois o conhecimento de si, o retorno às origens vitais e o comedimento seriam a chave para se alcançar a luz da razão, coisa que Édipo nem sequer observou, na medida em que não investigou o motivo de seus pés serem inchados. Ademais, a solução para o primeiro enigma da peça estava inserta na afirmação do oráculo: encontrar e punir o assassino de Laio.

Para descobrir o assassino de Laio e, assim, solucionar o segundo enigma, Édipo decide iniciar uma investigação, com o escopo de encontrar e punir o criminoso. Primeiro, convocou o único mortal que possuía dons proféticos: Tirésias, que opta pelo silêncio, mas, após a insistência de Édipo, revela que o assassino é o próprio investigador. Édipo se recusa a acreditar e chega a pensar em um conluio entre Tirésias e Creonte para usurpar o seu poder. Após desavenças com Creonte, Jocasta intervém e relata o testemunho do pastor da morte de Laio, bem como indica o local do crime. Tal fato instaura o primeiro conflito na consciência de Édipo, pois havia tirado a vida de um homem semelhante a Laio, no mesmo local. Édipo se recorda das predições que ouvira do próprio oráculo de Delfos, segundo as quais, ele seria parricida e incestuoso, o que o deixa ainda mais atormentado. Com o objetivo de saber se ele é o assassino de Laio e se os oráculos merecem ou não credibilidade, Édipo obtém do mensageiro de Corinto a revelação de que Pôlibo não era o seu pai e que teria sido adotado.

Édipo precisa, então, descobrir sua ascendência e, assim, solucionar o derradeiro enigma: qual seria a sua origem? Édipo convoca uma testemunha ocular, o servo de Laio, que afirma ter entregue uma criança para o mensageiro de Corinto, que deveria tratá-la como filho e que havia recebido o recém-nascido de Jocasta. Transtornado, Édipo chega à verdade, descobrindo em si mesmo o réu que procurava. Fura, então, seus olhos, demonstrando, por

meio dessa atitude extrema, que não basta ver o mundo e todas as coisas nele existentes de forma clara, se não possui capacidade de interpretá-lo com exatidão. Édipo não queria ser testemunha de seus infortúnios nem de seus pecados (v. 1505-1506).

As ações de Édipo, no decorrer da trama, o conduziram a um resultado contrário ao que ele desejava. Seu caráter volitivo é destacado pelo Corifeu: ~~“~~“Não sei como justificar tua atitude. Talvez fosse melhor morrer que viver cego” (v. 1616-1617). E também pela resposta do herói: ~~“~~“Não tentes demonstrar que eu poderia agir talvez de outra maneira, com maior acerto” (v. 1618-1619). E esse agir de modo diverso consiste, sobretudo, no desprezo da racionalidade, assim como em erros de cálculo, de interpretação, por desconhecimento ou ignorância, que o tornaram cego diante da realidade. Assim, somente a correta e adequada junção dos fragmentos que foram surgindo no curso das investigações, por meio de uma atividade estritamente intelectual, poderia resultar na descoberta da verdade. O que se constata é que Édipo foi traído por sua própria inteligência, pois pensava saber tudo, quando na verdade, não sabia nada. Édipo precisava ver para saber.⁸⁴

O conhecimento de Édipo não é apenas empírico, mas também tirano, egoísta. Com efeito, a súplica e reclamo dos súditos tebanos, dirigida a Édipo no início da peça, é suficiente para demonstrar o poder de tipo arcaico, no qual o comando se concentra no tirano sagrado e poderoso. Neste momento, quando é procurado pelo povo que clamava para que uma solução fosse dada à praga que afligia a cidade, Édipo diz que a praga o atinge também. É fácil perceber, por meio da leitura dos versos iniciais da peça que Édipo procura representar não somente a cidade de Tebas, mas a si próprio:

Sei os motivos que vos fazem vir aqui;
vossos anseios não me são desconhecidos.
Sei bem que todos vós sofreis mas vos afirmo
que o sofrimento vosso não supera o meu.
Sofre cada um de vós somente a própria dor;
minha alma todavia chora ao mesmo tempo
pela cidade, por mim mesmo e por vós todos (v. 75-81).

Ressalte-se, ademais, que Tirésias em diversas passagens refere-se à conduta de Édipo como a de um tirano não aberto ao diálogo e que tenta fazer prevalecer as suas ordens:

Teu pensamento é este? Então escuta: mando
Que obedecendo à ordem por ti mesmo dada
Não mais dirijas a palavra a esta gente
Nem a mim mesmo, pois és um maldito aqui! (v. 418-421)
(...)
De ti; forçaste-me a falar, malgrado meu (v. 426)

Édipo, supondo que Creonte cobiça o poder, faz falsas acusações.⁸⁵ Em contrapartida, este replica com base no fato de as acusações não serem precedidas do contraditório e sem qualquer lastro probatório:

Édipo:
Ainda ousas chegar a mim, tu que seguramente queres tirar-me a vida e despojar-se do poder abertamente? (v. 629-632)

Creonte:
Não me acuses com base
Em vagas, pálidas suspeitas sem me ouvir.
Fere a justiça apelidar levianamente
Os bons de maus ou os maus de bons (v. 710-713)

No mesmo diálogo, Édipo refere-se ao povo de Tebas como sendo seu. Em seguida é repreendido por Creonte:

Édipo:
Meu povo! Meu Povo! (v. 738)

Creonte:
Também pertenço ao povo, que não é só teu! (739)

A postura assumida por Édipo ao longo da trama caracteriza-se ora por atos de fúria, ora por absoluta falta de razoabilidade. É por esse motivo que Foucault enfatiza que Édipo reúne em si diversas características negativas da tirania:

Várias coisas são reprovadas em Édipo em suas discussões com Tirésias e Creonte e até mesmo com o povo.
(...)
Do mesmo modo, Édipo é aquele que não dá importância às leis e que as substitui por suas vontades e suas ordens. Ele o diz claramente. Quando Creonte o reprova por querer exilá-lo dizendo que sua decisão não era justa, Édipo responde: “Pouco me importa que seja justo ou não; é preciso obedecer assim mesmo” (p. 45-46).

Entretanto, o modo tirânico como o herói exerce o seu saber e olhar, ou seja, de forma aristocrática, isolada, o fazem cair numa terrível armadilha, na medida em que as ~~des~~desgraças e os conflitos que atingem a cidade e os cidadãos são causados pela irresponsabilidade e arbitrariedade do tirano” (Assis; Kümpel; Spaolonzi, p. 129).

Ao substituir a racionalidade pelo empirismo; ao tentar conhecer o mundo por meio dos sentidos, Édipo cometeu um terrível erro. A falha da experiência de Édipo deve ser tido como pré-condição para a ocorrência de um erro de ordem intelectual ou de julgamento. Essa é uma marca jurídica importante retratada na tragédia, a qual se encontra intimamente associada à ocorrência da *hybris* e da *harmatia* e do afastamento da *dike*.

Erro, ação desarrazoada e injustiça

O heroísmo de Édipo decorre da manifestação do saber. Foi por meio da sua aguçada inteligência que ele solucionou o enigma da esfinge e libertou a cidade de Tebas. Entretanto, no decorrer da trama sofocliana, o herói subestimou o pensamento racional, optando por soluções empíricas, o que ocasionou a sua queda. De rei aclamado, poderoso e clarividente, Édipo passa a ser criminoso, errante e cego.

A questão que se apresenta, nesse passo, é o que teria afastado o herói das grandes realizações intelectuais que o conduziram ao trono de Tebas? Para melhor compreender este fato, são relevantes duas definições de natureza literária apresentadas por Aristóteles, na *Poética*, quais sejam, a *harmatia* e a *hybris*.

A *harmatia* corresponde a um erro irreversível, cometido por ignorância de uma situação fática, que se conhecida, levaria o agente a agir de outro modo. Entendo que a *harmatia* deva ser vista como um erro de natureza intelectual e não como uma mera falta ética ou moral como defendido por alguns críticos contemporâneos da *Poética*.

A própria literalidade do texto sofocliano aponta para o fato de que a solução para o momento de crise há de ser intelectual, por meio da prevalência da razão. É que o coro aponta a fragilidade do conhecimento de Édipo no decorrer da trama:

Ah! Quantos males nos afligem hoje!
O povo todo foi contagiado
e já não pode a mente imaginar
recurso algum capaz de nos valer! (v. 207-210).

Ressalte-se que as traduções de Vieira, Cegalla e Serra são ainda mais claras quanto à natureza intelectual da solução para os males que assolam a cidade de Tebas. De fato, após fazerem menção aos inúmeros males acabrunham Édipo e a cidade, Vieira faz opção pela locução “e as armas do penar, nenhuma nos resguarda!” (v. 168-171); Cegalla, por seu turno, é ainda mais enfático ao optar pela fórmula “e a mente não encontra arma alguma com que esconjurar o mal que nos aflinge” (p. 24); por fim, Serra, adota um procedimento metafórico “não tenho na ideia adaga que corte o mal” (p. 46).

Da inabilidade intelectual de Édipo, demonstrada no decorrer da trama sofocliana, resultaram o parricídio e o incesto.⁸⁶ Édipo não interpretou bem os primeiros sinais oraculares, pois caso tivesse feito, evitaria os riscos de tirar a vida de alguém que poderia ter a idade para ser o seu pai ou de casar-se com alguém com idade para ser sua mãe. Dessa forma,

a *harmatia* deve ser tida como um erro de ordem intelectual e cognitiva, decorrente do desconhecimento ou da ignorância.⁸⁷

Provavelmente foi a reflexão inteligente do herói manifestada nos antecedentes míticos da tragédia e que o conduziram ao sucesso, que nele fez florescer uma autoconfiança exacerbada. Além de cometer um erro de natureza intelectual, Édipo também incorreu na *hybris*, distanciando-se com isso da razoabilidade e da própria noção de justiça. A *hybris*, como estudado no capítulo anterior, consiste na confiança excessiva que acaba gerando ações que extrapolam a medida. Era, pois, uma das imposições do deus Apolo aos seus seguidores, grafada no frontispício do seu templo: “nada em excesso”.

Se por um lado Édipo tem saber e habilidade para decifrar enigmas, por outro, apresenta reiterados ataques de cólera, demonstrados quer por meio da violência externada contra Laio, quer por meio do tom agressivo com que se dirigiu a Tirésias. Ademais, instaurou desconfiança contra Creonte. Segundo Aristóteles, é esse comportamento excessivo, essa arrogância, essa vaidade pessoal que causa a *hybris*.

Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* (1996), apresentou, como esteio da igualdade entre os homens a justiça, a religião e o trabalho, com notória prevalência deste último. Argumentou que a peste que recai sobre as cidades corresponde a punições divinas em razão da falta de razoabilidade e da injustiça perpetrada pelos homens.

Fica demonstrado, portanto, que a desmedida ou *hybris* é perigosa não apenas para o indivíduo que a pratica como para a sociedade a que ele pertence. O próprio Sólon entendia que a desmedida (*hybris*) pervertia os homens nas suas relações recíprocas, e, por esse motivo, as suas reformas procuraram traçar “o ideal de temperança, de proporção, de justa medida e de justo meio” (Assis; Kümpel; Spaolonzi, p. 103). Em seus discursos, Sólon não deixou de consignar que a falta de medida, a ação desarrazoada, o afastamento dos ideais da justiça por parte daqueles que exercem o poder, revertem-se contra a própria cidade:

Não poupando os bens sagrados nem os públicos
eles roubam por rapinagem.
E não preservam os veneráveis alicerces da Justiça
que, em silêncio, conhece o presente e o passado
e com o tempo sempre vem para punir.
Esta ferida inevitável já alcança a cidade inteira (Barros, 139-140)

Na mesma medida em que o homem se aproxima da *hybris* ele se afasta da *Diké*. No poema em pauta, *Diké* é a deusa encarregada de trazer o direito para a terra. Assis, Kümpel e Spaolonzi, com base nas lições de Jaeger, explicam sobre a origem da palavra “*diké*”:

A etimologia da palavra *diké* não é muito clara. O conceito é originário da linguagem processual antiga e contém uma matriz de igualdade que permanece no pensamento grego ao longo dos tempos. No processo antigo, diz-se que dá *diké*, uma reparação, indenização ou compensação. O lesado, cujo direito é reconhecido pelo julgamento, recebe *diké* e o juiz reparte *diké*. Assim, o conceito de justiça (*diké*) passa a ser fixado na expressão “dar a cada um o que lhe é devido”. Significa, ao mesmo tempo, o processo, a decisão e a reparação ou pena (p. 71).

Édipo ao desprezar as provas que lhe eram apresentadas e o poder do testemunho, não agiu com equilíbrio, com proporcionalidade e, assim, com justiça. Na condição de investigador e intérprete dos fatos, ele não teve sequer serenidade para buscar verdade. É que se nota nas palavras do Corifeu proferidas após o diálogo de Édipo e de Tirésias:

CORIFEU:

Parece-nos que as palavras dele foram proferidas
com ódio, mas também as tuas, Édipo. Não é disso
que precisamos, importa saber como interpretar da
melhor maneira os oráculos de Apolo. Reflitamos! (v. 404-407).

Édipo chega a ameaçar possíveis cúmplices do assassino, conclamando para que nenhum cidadão se omita em colaborar para a descoberta da verdade:

Já que somente após os fatos alegados
Honraram-me os tebanos com a cidadania
Declaro neste instante em alta voz, cadmeus:
Ordeno a quem souber aqui quem matou Laio,
Filho de Lábdaco, que revele tudo;
Ainda que receie represálias, fale! (v. 261-266)

Ele não consegue interpretar corretamente a sentença oracular, assumindo, assim, a falta. A *hybris* de Édipo fica evidenciada no diálogo a seguir transcrito, onde o herói demonstra não temer as palavras dos seus antepassados, dos adivinhos, nem tampouco dos oráculos:

CORIFEU

Mas se o culpado for sensível ao temor,
Não há de resistir quanto tiver ciência
De tua dura, assustadora imprecação.

ÉDIPO

Quem age sem receios não teme as palavras (v. 348-351)

A dualidade entre o estado apolíneo e o estado dionisiaco apresentada por Nietzsche ajuda a compreender a relação entre a justiça e a desmedida. Esses dois estados são tão diversos e caminham lado a lado, na maioria das vezes em “discórdia aberta” (p. 24). Apolo é descrito por Nietzsche como o deus da luz, dos sonhos e das belas formas: “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele,

segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (p. 26).

Nietzsche ainda enfatiza que Apolo poderia ser caracterizado como “a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com sua beleza” (p. 27).

Acrescente-se que Apolo exige dos seus seguidores autoconhecimento. De fato, conforme já dito, no templo de Apolo, em Delfos, aparece a inscrição “Conhece-te a ti mesmo”. A crise de conhecer-se a si próprio é representada na tragédia pelo papel assumido por Édipo: é ao mesmo tempo réu e juiz de suas próprias investigações, o que amplifica o problema para os próprios procedimentos judiciais e instituições da *polis*.

Para Nietzsche, Dionísio é a representação do irracional, do festivo, da ruptura com a civilização e da quebra das regras do direito. Ao descrever as festas dionisiacas, Nietzsche diz que elas consistiam “numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e duas venerandas convenções” (p. 30).

Enquanto Apolo simboliza a justiça, a prudência e a razoabilidade, Dionísio representa a transgressão às regras da civilização e a desmedida. Édipo optou por enveredar-se pelos impulsos dionisiacos, ofuscando o seu lado apolíneo e, com isso, se afastou da justiça.

PALAVRAS FINAIS

Quando um processo de questionamento a respeito dos fatos e fenômenos do mundo exterior inicia-se, surge a necessidade de trilhar certos caminhos que apontam um norte na busca do conhecimento. Caminhos que, por vezes, são cheios de espinhos, a exemplo da estrada percorrida para até aqui chegar. E, ao final desse percurso, me é permitido confessar que a maior dificuldade em realizar um estudo acadêmico sobre *Édipo rei* foi, sem dúvida, a incalculável massa de textos impressos ou existentes em ambiente virtual, contendo interpretações das mais variadas vertentes sobre a tragédia.

Entendo que três dessas interpretações são nucleares e realmente primorosas, tanto que determinaram uma inflexível vinculação hermenêutica dos estudos ulteriores. Que outras contribuições poderiam advir para o conhecimento do mito, da literatura e do direito? O que o drama sofocliano ainda poderia ensinar, sobretudo para o homem das letras e do direito? Édipo e toda a profusão inventiva e intelectual do seu tempo ainda têm muito a nos dizer. Não há pesquisa que se pretenda absoluta, sobretudo em termos de sabedoria grega e especialmente ateniense. Remanescem sempre novas propostas, novas operações e novas respostas, ainda mais levando em conta a possibilidade de interpenetrações entre regiões conexas do saber. O acréscimo de conceitos, termos, classificações e abordagens mitológicas, literárias e jurídicas torna-se útil para o desenvolvimento de cada uma das disciplinas envolvidas.

Após munir o leitor de alguns elementos tidos como essenciais para compor o “saber prévio”, busquei identificar os aparatos teóricos que possibilitassem a formação de um elo entre mito, literatura e direito. Estabeleci, assim, a distinção entre os *fenômenos culturais*, as denominadas “coisas do espírito” e os *fenômenos físicos* ou naturais, e logrei constatar que o mito, a literatura e o direito fazem parte de uma mesma realidade cultural que, ao contrário das leis físicas impostas pela natureza, tendem a sofrer modificações de significados, condicionados que estão a valores sociais variáveis de acordo com o tempo, espaço e território. Tal circunstância faz com que cada um desses saberes conexos admita interpretações renovadas, bem como dotadas de um caráter histórico, adaptável, assim, a qualquer contexto cultural e social. Entretanto, foi somente por meio da teoria dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann que derivaram os elementos necessários para justificar a comunicação entre diferentes sistemas. A distinção entre “sistema” e “ambiente” e os conceitos de “comunicação”, “seleção” e “código binário”, constituíram as bases teóricas

iniciais e aptas a motivar a convivência entre o sistema social em que se situa a antropologia e o direito com o sistema social da arte, leia-se, da literatura.

As contribuições fornecidas pelos teóricos do *Law and Literature Movement* serviram para justificar a recíproca importância entre a literatura e o direito. A exposição dos modelos de articulação do estudo entre essas duas áreas do conhecimento proporcionou o enquadramento do presente estudo no âmbito do que se convencionou denominar “direito na literatura” (*law in literature*), justamente por abordar elementos jurídicos insertos em uma obra literária. *Édipo rei* é uma produção literária que apresenta ao leitor material jurídico repleto de informações e subsídios destinados a contribuir para o conhecimento da história do direito dos gregos antigos, bem como de situações de fato e práticas que dificilmente seriam imaginadas pelos operadores do direito.

O conteúdo simbólico institucionalizado em *Édipo rei*, no entanto, não seria suficientemente explorado se não fosse acrescido à literatura e ao direito, o mito, como parte integrante dos estudos antropológicos. Essa constatação cedeu espaço para os estudos de pensadores modernos como Nietzsche e Lévi-Strauss, que contribuíram para a valorização do mito nos dias atuais, assim como para os mentores dessa dupla relação que se estabelece entre o mito e a literatura: Frye, Mielietinski e Durand. Por outro lado, o “prolegômeno de Campbell”, sobretudo sob a perspectiva da *função sociológica e psicológica* do mito e a tese de Eliade que encerra a ideia da correspondência do mito a um conjunto de *códigos exemplares de conduta*, bem como o seu *caráter ritualístico*, serviram para estreitar ainda mais o mito com o direito. Em arremate, a literatura comparada sob a vertente do dialogismo bakhtiniano, constituiu o arcabouço teórico para justificar a comunicação entre discursos de várias naturezas (antropológico, literário e jurídico). A tragédia sofocliana analisada representa uma verdadeira osmose entre o mito antigo, o fenômeno literário e o direito.

Cheguei, portanto, às seguintes conclusões parciais: 1) mito, literatura e direito fazem parte de uma mesma realidade cultural e, por isso, admitem interpretações renovadas e são dotados de um caráter histórico; 2) subsistemas diferentes podem comunicar-se entre si e extrair dessa comunicação novas respostas e operações; 3) a literatura é de extrema relevância para o direito, quer em função das situações inovadoras e complexas engendradas por poetas e escritores, que renovam as possibilidades práticas do direito, quer em virtude de ampliar o horizonte de projeção do profissional forense; 4) o direito é de crucial importância para a literatura, por possibilitar a análise das obras literárias sob a luz de aparatos técnico-jurídicos; 5) o mito converge com a literatura em razão de ambos serem compostos pela palavra e por meio do trabalho dos poetas e escritores que promovem a continuidade do pensamento mítico

por meio de suas obras-primas; e 6) o elo entre mito e direito decorre do uso da palavra, da condição humana das narrativas míticas e do conhecimento jurídico, da função sociológica e pedagógica do mito e do fato de o mito irradiar um conjunto de códigos exemplares de conduta humana.

Considerando que os principais polos de investigação do presente estudo são o mito, a literatura e o direito, dediquei um capítulo para o estudo individualizado de cada um desses nichos, sem deixar, contudo, de apontar, ora de forma sutil, ora de modo mais efusivo, as possibilidades de confluências entre o sistema mítico, literário e jurídico em *Édipo rei*. Para tanto, a cada novo capítulo resgatei definições, elementos e conclusões do capítulo anterior.

Promovi o afastamento da visão psicanalítica e individual do mito, consolidada na modernidade, sobretudo por meio dos estudos freudianos e a ampliação do campo de incidência do mito, erigido a modelo de conduta humana e forma de controle social, aproximando-se, assim, da finalidade última do direito, qual seja, a manutenção da ordem e da paz social. A função sociológica e psicológica do mito defendida por Campbell, associada à noção de Eliade do mito como modelo exemplar de conduta, a ser rememorado por meio do rito, foi mais uma vez decisivas para demonstrar a relevante função social do mito.

O mito, nesse quadrante e como matéria prima do literário, tem a função de revelar os modelos de conduta humana. E esse papel somente é exercido em sua plenitude quando o mito associa-se ao rito, na medida em que somente por meio da rememoração e da realização concreta de seu “modelo de conduta” é que o seu conteúdo se perpetuará e o homem permanecerá no real.

A tentativa de imitar os heróis ou aprender com as suas falhas faz com que o homem almeje concretizar bons resultados ou evitar os maus. Não devem ser copiados os atos de Édipo que denotem ira, fúria, falta de razoabilidade, desmedida, ignorância e desconhecimento da realidade ou das leis. O espírito questionador, investigador, inventivo, crítico, libertador e salvador do herói, no entanto, é um feito a ser repetido.

Com o advento da filosofia sofista, o racionalismo passou a conviver com o sistema mítico tradicional, assim como influenciou a tragédia ática, de modo a atenuar as intervenções da vontade dos deuses e as potências do destino, privilegiando a vontade humana, que passou a ser dotada de maior autonomia e liberdade. A tragédia, com isso, passou a gravitar em torno de duas ordens de realidade: uma *mítico-religiosa*, ligada à história do tempo primordial e dos deuses e heróis e outra *atual*, que refletia o conjunto de valores arraigados na Grécia clássica. Dentro deste contexto, Sófocles inseriu em sua tragédia uma variada gama de elementos pertencentes à crença grega, como por exemplo, o costume de se consultar oráculos, ao lado

de ideias norteadas pelo pensamento racional, como é o caso do espírito crítico e das realizações movidas pelo conhecimento humano.

Os conceitos de *harmatia*, *hybris* e *katharsis* foram muito importantes para essa pesquisa. As duas primeiras encontram-se ligadas com a caracterização do herói trágico: é aquele que comete o erro trágico, em razão da sua excessiva confiança e desmedida, sofrendo, por essa razão, a alternância da felicidade para a infelicidade. Édipo acredita piamente que o seu conhecimento é capaz de controlar os fatos e desvendar a autoria do crime. Sua avaliação mal sucedida, incorre na *harmatia*. Por outro lado, a *katharsis* consiste no efeito de piedade e de compaixão que o drama incute no leitor (ou espectador).

A análise da temática jurídica em *Édipo Rei* demandou a reconstituição das tradições básicas do antigo direito grego. Sem embargo das ponderações lançadas por ocasião da introdução a respeito da ausência de sistematização das regras do direito e escassez das fontes documentais, comecei apresentando uma visão panorâmica da história desse direito, tomando por base os cinco períodos adotados pelos historiadores. Em continuidade, analisei as mais importantes instituições judiciárias gregas, com destaque para as do período clássico e alguns aspectos processuais que nos pareceram de maior relevância, como foi o caso da tipologia processual e o sistema probatório.

Constatei que a laicização do direito foi um fenômeno simultâneo à racionalização da tragédia grega, já que ambos decorreram do advento do racionalismo grego. O direito passou a ser regido não apenas por leis divinas, mas também humanas; a tragédia, por seu turno, passa a tematizar não apenas a história de deuses e heróis mitológicos, mas também diversos problemas de natureza política, jurídica e social da antiguidade clássica. A tragédia, assim como o direito dessacralizaram-se, ainda que de modo parcial.

Observei, também, que diversas são as formas de revelação do fenômeno jurídico em *Édipo rei*. No entanto, optei por deixar de lado as questões ligadas aos sempre explorados mecanismos de perquirição a respeito da verdade e as discussões sobre a tirania e o exercício do poder, as quais pertencerem ao campo da política e não operaram com o código jurídico (“direito” e “não-direito”), razão pela qual somente foram abordadas quando cruciais para a análise das soluções interpretativas encontradas por Édipo com base em seu saber isolado e aristocrático. Preocupe-me, assim, com a questão do conhecimento, do saber científico. O ato de decifrar o enigma da esfinge é, a um só tempo, ato de saber e uma vitória do conhecimento sobre a obscuridade da ignorância.

Ao responder a pergunta da esfinge e transformar o enigma em conhecimento, Édipo demonstrou como o poder da mente dispersa a irracionalidade. Édipo é o símbolo da

inteligência humana, da mesma inteligência que necessita o exegeta do direito para explicar e esclarecer o sentido e o significado da lei e encontrar a melhor solução para os casos concretos. Contudo, a *hybris* faz com que os intérpretes da lei se distanciem da razoabilidade e da própria noção de justiça. Édipo, no decorrer da trama, agiu com arrogância e desprezou as provas que lhe eram apresentadas; de igual modo não agiu com o necessário equilíbrio e proporcionalidade. Essa falha funcionou como pré-condição para a ocorrência da *harmatia*, não como culpa ou erro de natureza moral, mas como um erro de ordem eminentemente intelectual.

A partir de um terceiro conceito aristotélico, o de *katharsis*, ficou demonstrado que a tragédia possui uma “função social”, pois ao suscitar terror e compaixão, alerta o leitor (ou espectador) para a possível ocorrência do “erro trágico” e as suas nefastas consequências. Trata-se, em outro dizer, da *função profilática da tragédia* sustentada por Schiller e Nietzsche, no sentido de que o leitor amalha experiências práticas com a tragédia. Nessa senda, *Édipo rei* alerta para os erros intelectuais e de interpretação, purgando equívocos do leitor (e do operador do direito) e ressaltando a necessidade de percepção daquilo que é essencial para a solução dos problemas relacionados a si, bem como à sua sociedade. Portanto o operador do direito deve conhecer e pensar o direito de modo racional e lógico, para bem interpretá-lo, a fim de evitar erros de interpretação ou de julgamento. Não deve, pois, traçar raciocínios apressados, sem proceder a uma acurada análise dos fatos.

A tragédia estudada faz com que o jurista seja trasladado do seu mundo particular para outras realidades possíveis, ampliando, assim, o seu horizonte de conhecimento. A dimensão coletiva e social do mito retratado na tragédia, ancorada na teoria de Campbell e Eliade, faz com que *Édipo rei* revele modelos coletivos de conduta a serem rememorados e materializados pelo leitor. Somente assim, por meio do rito, o papel do mito aflora-se em sua plenitude.

A ideia de se conferir ao mito uma dimensão coletiva e social, a toda evidência, parece contrariar qualquer interpretação racional da tragédia. Os argumentos que desenvolvi no sentido de que o desfecho trágico que se manifestou sobre Édipo, afastado do desejo divino e das potências do destino e entrelaçado ao uso inadequado do saber, bem como à presença dos fenômenos da *harmatia* e da *hybris*, poderiam, em tese, contrapor-se à função normativa que se pretende atribuir ao mito. No entanto, esta contradição é apenas aparente.

O conhecimento do herói trágico, na tragédia analisada, foi executado com liberdade e autonomia. Édipo coordenou livremente as suas ações e não sofreu influência da vontade

divina nem tampouco do destino. Coube exclusivamente a ele interpretar a sabedoria oracular e profética.

Sófocles, contudo, em nenhum momento ignorou o fato de que qualquer rompimento da ordem cósmica acarreta sofrimento ao homem. Por esse motivo, estabeleceu a harmônica convivência entre leis divinas e humanas no tempo retratado pela tragédia. O embate entre o destino e a vontade divina, de um lado e a liberdade humana, de outro, representam o pano de fundo da trama. A profecia e as predições oraculares são paralelas à incredulidade do rei e à laicidade vivenciadas pela *pólis* ateniense, sobretudo após as reformas de Clístenes. A dualidade *mito-logos* apresenta-se, assim, de forma evidente na tragédia. Dessa forma, o elemento mítico não apresenta qualquer incompatibilidade com o racionalismo, até porque refletia o contexto vivenciado na Grécia clássica, cuja realidade conjugava na mais perfeita harmonia o pensamento mítico-religioso e o pensamento racional.

Sófocles compôs o mito de Édipo de tal maneira que o efeito final da tragédia sobre o leitor, especialmente os operadores do direito, correspondesse a uma séria reflexão sobre a necessidade de se exercer o direito racionalmente, explorando a capacidade de reflexão para solucionar as falhas e lacunas legislativas e superar as crises da hermenêutica jurídica; evitar erros decorrentes do desconhecimento da situação de fato e da legislação, assim como adotar soluções revestidas de razoabilidade e justiça. Este, o “modelo exemplar de conduta”, para usar a expressão empregada por Eliade, a ser respeitado no exercício da atividade jurídica.

Quando o militante do direito toma contato com o texto sofocliano, tido como uma “desgraça fictícia”, torna-se mais bem preparado para a “desgraça real”. O trágico não deve ser visto como um fenômeno em si, mas em função do afeto ou sentimento que produz no espectador. Eis o principal objetivo do teatro trágico: a *katharsis*, que segundo Aristóteles corresponde aos sentimentos de terror e de piedade que surgem por efeito do espetáculo cênico. Esse foi o procedimento adotado por Sófocles, que elaborou o mito de Édipo de tal maneira que todo aquele que ouvisse contar a história sentisse piedade do destino do herói e aprendesse com os seus erros.

A tragédia, entre os gregos, era dotada de uma “função social”, tendo-se em vista que ao incutir no espectador os sentimentos de terror e piedade, alertava-o para o “erro trágico”. Trata-se, na verdade, de uma função pedagógica, que educa o espectador, pois ao sofrer junto com o herói, ele aprende a moderar-se e a controlar as suas condutas e paixões.

O espectador ou o leitor de *Édipo rei* aprende a transformar e a controlar as suas convicções. Aprender a solucionar os problemas cotidianos era o principal motivo que levava

os gregos antigos a frequentar o teatro. A emancipação do espectador faz com que o seu horizonte de expectativas se transforme.

A pesquisa conseguiu verificar como a confluência entre elementos da vida social ou, modernamente falando, entre áreas do saber humano, pode ser favorável para o estudo de cada um deles. O primitivo mito de Édipo passou a ter domínios muito mais vastos e uma “reambientação” na atualidade. As abordagens literárias e as definições aristotélicas foram úteis para identificar a temática jurídica em *Édipo Rei*, e o direito com todo o seu horizonte de perspectiva tecnicista, ao mesclar-se com o entorno estético da literatura, possibilitou a reavaliação de um texto trágico de quase 2.500 anos e o atendimento das expectativas de solução de problemas práticos do homem contemporâneo.

NOTAS

Introdução

¹ Essa conferência foi publicada, ao lado de outras quatro, no livro *A verdade e as formas jurídicas*.

² As expressões “mitologismo literário”, “emitologização da literatura” e “processo de mitologização” foram cunhadas por Mielietinski, no livro *A poética do mito*.

³ Sob a ultrapassada ótica da denominada “Escola americana”, cujo principal expoente foi René Wellek, a comparação da literatura com outras esferas do conhecimento humano não seria possível, em razão da impossibilidade de deixar de lado o texto em si. Assim, afasta dos estudos de literatura comparada, o historicismo positivista, aproximando-o das correntes imanentistas de análise literária.

Capítulo 1

⁴ Existe certo consenso entre os historiadores a respeito da divisão da história da civilização grega em cinco períodos: 1) *Período pré-homérico* (século XX a.C. a XII a.C.): ocupação do território e formação do povo grego, por meio do desenvolvimento das civilizações Cretense e Micênica. 2) *Período homérico* (século XII a.C. a VIII a.C.): assim denominado como decorrência da importância dos poemas *Iliada* e *Odisseia*, de Homero. Nesse período, a sociedade grega era organizada em *genos*, pequenas unidades agrícolas autossuficientes, que sofreram desintegração com o crescimento populacional e o surgimento da propriedade privada, fazendo com que se reestabelecesse a escravidão e se formassem as cidades-Estados gregas, conhecidas como *pólis*. 3) *Período arcaico* (século VIII a.C. a VI a.C.): marcado pela formação e consolidação das cidades-Estados, que caracterizam a vida política dos gregos. 4) *Período clássico* (séculos V a.C. e IV a.C.): representa uma época de grande desenvolvimento econômico e social das cidades-estados, principalmente Esparta e Atenas. 5) *Período helenístico* (século IV a.C. a II a.C.): marcado pelo enfraquecimento militar e pela conquista da região grega pela Macedônia, povo do norte da Península Balcânica. A cultura grega, então, difundiu-se pela região, fundindo-se com outras.

⁵ Atenas e Esparta guardavam entre si contrastes marcantes: Atenas foi inicialmente ocupada pelos aqueus e se caracterizou por ser uma cidade cosmopolita; Esparta foi originalmente ocupada pelos dórios e era uma cidade isolada e xenofóbica. Atenas evoluiu da monarquia para a democracia; Esparta sempre manteve o regime oligárquico. Atenas valorizava o exercício das liberdades individuais e Esparta o coletivismo estatal; em Atenas o Estado existia para o indivíduo, ao passo que, em Esparta, o indivíduo vivia para o Estado. Como afirmava Cohen, “Esparta é a gravidade dórica que, de bom grado, se cerca de mistério. Atenas é o sorriso jônico, gracioso e claro. Admira-se Esparta; ama-se Atenas” (*apud* Giordani, p. 111).

⁶ *Pólis* grega ou cidades-estados são comunidades dotadas de governos autônomos e independentes e de leis próprias. O termo decorre da identificação do aglomerado de cidadãos que habitavam o território com a noção de Estado, pois a ideia de governo vincula-se mais à comunidade que representa do que com o espaço territorial. As cidades, apesar de possuírem unidade civilizacional e identidade cultural comum, eram independentes entre si.

⁷ As quatro classes eram: 1) *Pentakosiomedimnoi*: proprietários de terras cuja produção anual não fosse inferior a quinhentas medidas de produtos agrícolas ou cujo capital móvel rendesse quantia não inferior a quinhentas dracmas; 2) *Hippeis*: aqueles cujas terras produzissem anualmente montante não inferior a trezentas medidas ou cujo capital móvel rendesse anualmente a quantia não inferior a trezentas dracmas; 3) *Zeugitai*, cujo montante produzido anualmente não fosse inferior a duzentas medidas ou a duzentas dracmas; e 4) *Thêtes*: demais cidadãos, que viviam do trabalho manual e que não tivessem renda definida ou regular (Assis; Kümpel; Spaolnzi, p. 99).

⁸ Nas palavras de Jardé “a tirania era uma forma de governo que reunia características monárquicas e democráticas: monárquicas, porque o tirano possuía autoridade ilimitada, sustentado por uma guarnição de soldados mercenários; democráticas, porque, para conquistar o poder, o tirano procurava o apoio das classes inferiores, diminuindo os privilégios da aristocracia e trabalhando pelo bem-estar e prosperidade do povo.” (p. 167). O poder do tirano na Grécia antiga, embora ilimitado, deveria respeitar a vontade do povo. Na modernidade, o vocábulo “tirania” ganhou conotação negativa, pois representa uma forma indesejada de

governo, caracterizada pelo mau uso do poder e pela opressão. O tirano impõe restrições às liberdades individuais e coletivas dos cidadãos, na tentativa de manter-se no exercício do poder.

⁹ O termo “ostracismo” deve-se ao fato de que, por meio deste sistema, os atenienses escreviam o seu voto em cascos de cerâmica (*óstrakon*, em grego).

¹⁰ Denomina-se “século de Péricles” o período da história de Atenas, correspondente ao século V a.C., no qual a cidade passou por um grande desenvolvimento cultural e político, notadamente como decorrência das realizações promovidas por Péricles durante o seu governo (444 a 429 a.C.), motivo pelo qual legou seu nome à época de esplendor da cidade-estado. Péricles aperfeiçoou as instituições democráticas, construiu importantes obras públicas, fomentou a arte e o pensamento filosófico.

¹¹ O conceito de “helenismo” não é pacífico entre os estudiosos. Giordani, por exemplo, apresenta quatro definições para o termo: 1) Fusão entre os elementos da cultura grega e oriental nas regiões conquistadas por Alexandre Magno; 2) Extensão da civilização grega dos orientais; 3) Continuação da antiga civilização grega; 4) Civilização grega modificada por certas circunstâncias (p. 138). Entretanto, prevalece entre a maioria dos especialistas, a concepção de helenismo como um termo que designa tradicionalmente o período histórico e cultural, durante o qual a civilização grega se difundiu no mundo mediterrâneo, euro-asiático e no Oriente, fundindo-se com a cultura local.

¹² Estratego era o general executivo que estabelecia os planos de guerra e comandava o exército em expedições militares. Segundo Kury (p. 16), nos versos 1692 a 1694 da peça *Édipo em Colono*, Sófocles, por meio de Polinices, fez alusão à linguagem empregada por um estratego: “Não vou ser mensageiro de notícias más, pois um bom comandante divulga somente os fatos favoráveis e cala os funestos.”

¹³ Entre os especialistas não há consenso sobre a data em que *Édipo rei* foi escrita. Alguns estudiosos, embasados na descrição da peste contida no prólogo da tragédia, entendem que seria 430 a.C., ano em que uma epidemia assolou Atenas durante a Guerra do Peloponeso, a qual teria servido de inspiração para Sófocles.

¹⁴ Segundo Knox (1979, p. 112-124), esta teria sido a data de estreia mais provável.

¹⁵ No caso do grego antigo, o dialeto ático era considerado a língua literária por excelência, devido ao prestígio que gozavam os escritores do período clássico, sobretudo em Atenas. Jardé faz menção a três grupos de dialetos literários: eólico (Lebos, Beócia, Tessália), dórico (Peloponeso, Creta, Rodes, Sicília) e jônico (Jônia, Cíclades, Ática). Quando considerados sob o aspecto meramente linguístico, alarga-se o número de dialetos falados no mundo grego. O grupo grego do leste abrange os seguintes dialetos: jônico-ático, eólico (Lésbio, Tessália, Beócio) e arcado-cipriota ou aqueu. Por outro lado, o grupo grego do oeste abrange: grego de noroeste (Fócio, Lócio, Etólio etc), dórico (Lacônico, Argólico, Cretense, língua comum de Corinto, Sicione e colônias da Grande Grécia) (p. 61).

¹⁶ “Manuscrito”, para efeito deste estudo, refere-se não ao texto original do autor, mas a todos os documentos escritos ou copiados à mão, que decorreram da longa história da tradição, bem como das sucessivas interpretações dadas ao texto ou à representação original de *Édipo rei*.

¹⁷ Além das diferenças estilísticas, as traduções apresentadas possuem diferenças estruturais entre si. Uma delas diz respeito à numeração dos versos: Kury apresenta uma numeração maior de versos; Schüller e Trajano Vieira optaram por uma tradução mais concisa, com uma quantidade menor de versos, os quais são igualmente numerados; e Serra e Cegalla optaram por não numerar os versos.

Capítulo 2

¹⁸ Reale valendo-se das lições de Simmel salienta que a cultura pode ser considerada “um patrimônio de espiritualidade constituído pela espécie humana através do tempo. Na cultura, contém-se, portanto, tudo aquilo que o homem adicionou à natureza, afeiçoando-a às suas tendências fundamentais.” (p. 215).

¹⁹ Luhmann aplicou ao sistema social uma teoria que tomou emprestado da biologia e do trabalho desenvolvido, na década de 1970, pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco J. Varela, cuja aplicação restringia-se aos sistemas vivos, referindo-se à capacidade que os seres vivos têm de autoproduzir-se.

²⁰ A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo oferece aos discentes do curso de graduação em direito a disciplina optativa “Direito e Literatura”; a Universidade Federal do Paraná, inseriu “Direito e Literatura” como disciplina típica de direito público; o Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, desde 2009, oferece a disciplina “Seminário de Direito e Literatura”; a Faculdade Baiana de Direito (FBD) inseriu a disciplina “Arte e Direito” na grade curricular da graduação, com o objetivo de estimular uma visão menos dogmática do fenômeno jurídico; a Universidade Estadual Paulista (câmpus de São José do Rio Preto) promoveu, no segundo semestre de 2014, e sob a coordenação da Dra. Gisèle Manganelli Fernandes, o Curso “Literatura e direito: relações jurídicas e literárias”, com o objetivo de proporcionar o conhecimento das grandes obras da literatura ocidental e sua relação com os mais variados temas jurídicos, no qual ministrei o workshop “O direito em Prometeu acorrentado, de Ésquilo”.

²¹ Um projeto bastante inovador em *terrae brasilis* e que não poderia deixar de ser mencionado é o desenvolvido desde 2006, pelo Instituto de Hermenêutica Jurídica (IHJ), intitulado “Direito & Literatura: do fato à ficção”. Trata-se de um programa televisivo, apresentado por Lenio Luiz Streck e patrocinado pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da UNISINOS, sendo exibido pela TV Justiça. O referido instituto tem, ainda, contribuído para o enriquecimento do estudo interdisciplinar, mediante a realização de seminários, sob a coordenação de Dino del Pino.

²² Embora sejam muito próximos os conceitos de “mito” e “fábula”, as sociedades arcaicas os distinguiam, entendendo que os mitos são “histórias verdadeiras” e as fábulas ou contos “histórias falsas” (Eliade, 1989, p. 15). Além disso, as fábulas visam “transmitir um ensinamento teórico ou moral” (Brandão, p. 35).

²³ Na Grécia antiga, a tarefa de transmissão dos mitos pela via oral era atribuída aos *rapsodos*, artistas populares com profundo conhecimento das histórias sagradas, que percorriam as cidades gregas em busca de espectadores para as suas apresentações.

²⁴ Os primeiros grandes poemas que consubstanciaram narrativas gregas míticas foram *Iliada* e *Odisseia*, de Homero e *Os trabalhos e os dias* e a *Teogonia*, de Hesíodo.

²⁵ Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (2007), apresenta a noção do trágico como arte, resultante da união entre dois estados contrários, mas, ao mesmo tempo, complementares: o estado apolíneo e o estado dionisíaco.

²⁶ Fugindo dos estudos tradicionais do mito, Lévi-Strauss (2008) formula uma nova maneira de pensar o mito, compreendendo-o em sua relação com outros mitos, buscando aspectos homogêneos entre eles, com o objetivo de encontrar o verdadeiro significado das narrativas mitológicas.

Capítulo 3

²⁷ A fonte primária a respeito dos mitos de criação entre os gregos é o poema épico *A Teogonia*, escrito por Hesíodo, durante a segunda metade do século VIII a.C., que também revela a genealogia dos deuses e a ascensão de Zeus ao poder. Hesíodo conta que quando pastoreava nas campinas da região da Beócia, nas proximidades do Monte Hélicon, as musas, filhas de Zeus e da Memória lhe ensinaram a poesia que revelaria aos homens o nascimento do mundo e a origem dos deuses e como Zeus tornou-se pai de todos os deuses e homens.

²⁸ A palavra também surge como potência criadora no Antigo Testamento: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz.” (*Livro do Gênesis*, 1, 3); “Deus disse: ‘Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas’, e assim se fez” (*Livro do Gênesis*, 1,4). O *Evangelho segundo São João* inicia-se fazendo alusão ao relato da criação do mundo: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (1, 1).

²⁹ Segundo o *mito das idades*, o mundo povoado dividia-se em cinco períodos: o primeiro, chamado de “Idade de Ouro”, ocorreu durante o reinado de Cronos, quando os humanos viviam em harmonia com os deuses, ocasião em que reinavam a verdade e a justiça; a segunda é chamada de “Idade de Prata” e corresponde ao período em que os homens não reverenciavam os deuses, razão pela qual Zeus cria a “raça de bronze”; durante a “Idade de Bronze” os homens viviam sob a ameaça das armas feitas de bronze; o quarto período é denominado de “Idade dos Heróis”, quando a terra foi dominada pelos heróis e semideuses; por último, durante a “Idade de Ferro”, rompeu-se o crime e desagregaram-se os valores familiares, razão pela qual Zeus extingue a raça humana.

³⁰ De modo análogo, a Bíblia, no *Livro do Gênesis*, conta que Deus, tendo se arrependido de criar o homem em virtude da violência e maldade por ele perpetradas, resolveu exterminá-lo da superfície da terra, enviando um enorme dilúvio. Porém, decide poupar Noé: “Chegou o fim de toda carne, eu o decidi, pois a terra está cheia de violência por causa dos homens, e eu os farei desaparecer da terra. Faze uma arca de madeira resinosa; tu a farás de caniços e a calafetarás com betume por dentro e por fora” (6, 13:14). “Entra na arca, tu e toda a tua família, porque és o único justo que vejo diante de mim no meio desta geração. De todos os animais puros, tomarás um casal, o macho e sua fêmea (e também das aves do céu, sete pares, o macho e sua fêmea), para perpetuarem a raça sobre toda a terra.” (7, 1:3).

³¹ “Prolegômeno” é um termo derivado de um particípio grego que significa “as coisas que são ditas antes”. Constitui, portanto, uma espécie de estudo preparatório sobre um determinado tema, no caso, uma classificação e sistematização das funções do mito.

³² A *Iliada* conta a guerra entre gregos e troianos (Guerra de Tróia), centrada na ira de Aquiles, causada por uma disputa entre ele e Agamêmnon, comandante dos exércitos gregos e consumada com a morte do herói troiano Heitor. A guerra entre gregos e troianos inicia-se quando os gregos invadem a cidade de Tróia, buscando vingar o rapto de Helena, esposa do rei de Esparta, Menelau, irmão de Agamêmnon. A *Odisseia* pode ser considerada uma continuação da *Iliada* e centra-se na figura do herói grego Ulisses e as vicissitudes e privações de sua longa viagem de dez anos de volta à Ítaca.

³³ As religiões monoteístas, sobretudo as do eixo judaico-cristão, ao contrário da religião grega, apresentam uma única divindade, onipotente, onisciente e onipresente e crenças e práticas religiosas sistematizadas em um conjunto de textos que compõe o Antigo e o Novo Testamento.

³⁴ Harvey (p. 365) faz menção a muitos outros santuários onde se pronunciavam oráculos na Grécia e na Ásia Menor, tais como a Caverna de Trofônios, na Boiotia; o santuário de Anfiáraos, em Ôropos; o Templo de Heraclês, em Bura. Dos oráculos estrangeiros, o mais conhecido era o de Zeus Âmon, situado no deserto do Líbio.

³⁵ Provavelmente este é o local em que, segundo o mito, Édipo encontrou a comitiva de Laio.

³⁶ O tirso era um bastão envolvido em ramos de videira com uma pinha no cume e correspondia à insígnia das adoradoras de Baco.

³⁷ Havia outras festas de menor relevo em honra a Dionísio: as *Lenéias* (janeiro/fevereiro), as *Antestérias* (fevereiro/março) e as *Oscóforias* (segunda quinzena do mês de outubro).

³⁸ Durante os festivais trágicos era usual o sacrifício de um bode a Dionísio, um bode sagrado, que era considerado o próprio deus, já que, segundo a mitologia, para escapar dos Titãs, que o perseguiam, Dionísio se metamorfoseou em um bode.

³⁹ É por isso que a tragédia grega não se sustenta em contextos judaico-cristãos, pois a fé em um Deus salvador e na ressurreição das almas, fulmina todo o pensamento grego antigo, na medida em que Deus estaria acima do próprio destino do homem. Acrescente-se que a morte não seria mais considerada como um fim irreparável do percurso humano ou parte de uma tragédia, como pensavam os gregos antigos, mas a passagem para uma vida perfeita e infinita. Ademais, segundo a visão judaico-cristã, cada indivíduo deveria ser punido ou agraciado de acordo com as suas condutas terrenas.

⁴⁰ Este mito grego sobreviveu entre os romanos que conheciam as Moiras por Parcas (*Parcae*, em latim, significa “espíritos do nascimento”), também em número de três (Nona, Décima e Morta) e com as mesmas atribuições.

⁴¹ Filho de Ctônio, era um dos homens nascidos dos dentes do dragão semeados por Cadmo durante a fundação de Tebas.

⁴² Pai de Atreu e avô de Agamêmnon.

⁴³ Segundo os helenistas tal fato inaugura entre os gregos o denominado “amor nobre”, isto é, entre homens e baseado na afinidade de conhecimentos e ideais.

⁴⁴ Etimologicamente o nome Édipo possui uma dupla e ambígua significação: *oidos*, em grego antigo, significa “inchados” e *pous*, significa “pés” (“aquele que tem os pés inchados”); por outro lado, *oida*, significa “saber ver” e *pous*, “pés” (“aquele que se sustenta por saber ver”). Quanto à primeira hipótese, comenta Lévi-Strauss que o nome de Édipo encontra-se filiado à sua linhagem paterna, já que o nome do seu avô, Lábdaco significava “mancado” e o do seu pai, Laio, “desajeitado” e apresenta, assim, um significado hipotético, na medida em que toda a sua linhagem evocava uma “dificuldade de andar direito” (p. 231).

⁴⁵ Lévi-Strauss analisando estruturalmente o mito de Édipo estabelece diversos traços comuns ao contá-lo, dentre eles, um relativo a monstros e à sua destruição: enquanto Cadmo mata o dragão, Édipo imola a esfinge. Segundo o autor, estes aspectos comuns auxiliam na compreensão contextualizada do sentido da narrativa mítica (p. 230-231).

⁴⁶ Etéocles e Polínicos se mataram em uma batalha na disputa pelo trono de Tebas; e Antígona deu cabo à sua própria vida, ao invés de aguardar a terrível e lenta morte na caverna imposta por Creonte.

Capítulo 4

⁴⁷ A expressão “Trilogia Tebana” intitula a tradução do helenista Mário da Gama Kury, abarcando as três mais famosas tragédias de Sófocles: *Édipo rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Entretanto, Jardé entende que os três dramas consagrados ao mito de Édipo não fazem parte de um mesmo conjunto, já que cada tragédia tem sua unidade própria formando um todo completo (p. 73).

⁴⁸ Muito embora a questão relativa à classificação do texto dramático como literatura não tenha feito parte do horizonte de preocupação dos escritores clássicos, é relevante consignar a existência de autores modernos que entendem que o texto teatral somente se concretiza com a complementação cênica. Por todos, cito Esslin para quem o “que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação – ou representado – para que os conceitos do autor alcancem a sua plenitude” (p. 16).

⁴⁹ Os sofistas questionavam, com base na razão e no discurso, os valores tradicionais, os condicionamentos religiosos e a supremacia do poder divino, um pensamento tido como absoluto à época. Pode-se dizer que eles não acreditavam em verdades absolutas, pois havia diferentes visões de mundo e das coisas, que estavam em contínua transformação. Destacam-se como principais defensores desta escola Isócrates (436 a 338 a.C.), Górgias (483 a 376 a.C.) e Protágoras (481 a 420 a.C.), autor do principal postulado sofista: “Homem é a medida de todas as coisas.”

⁵⁰ Com o passar do tempo, o texto da *Poética* alargou seu âmbito de aplicação, sobretudo com o advento do Renascimento italiano, quando a pintura e a escultura passaram a ser consideradas como belas artes, dotadas do mesmo *status* da poesia. Dessa forma, todo o pensamento de Aristóteles sobre as artes literárias de seu tempo passou a ser aplicado às demais artes, especialmente às artes plásticas.

⁵¹ A *escola peripatética* composta por seguidores de Aristóteles tinha como principal característica o ensinamento e a transmissão de conhecimento ao ar livre, ocasião em que os filósofos caminhavam com os seus pupilos sob os portais cobertos do Liceu.

⁵² *Arcontes* eram os juízes, executores da lei na Grécia antiga. O colégio dos arcontes era dividido em *Arconte-rei* (representante religioso do Estado), *Arconte Epônimo* (chefe de Estado e juiz supremo) e *Polemárcos* (comandante das forças militares).

⁵³ A palavra *persona*, derivada do latim, corresponde a um tipo de máscara utilizada para fazer ressoar a voz do ator, a fim de que fosse bem ouvida por todos os espectadores, assim como identificá-lo em conformidade com as exigências do papel interpretado.

⁵⁴ Sófocles, segundo Aristóteles, imitava da mesma maneira de Homero, porque ambos imitavam pessoas de caráter elevado (p. 243).

⁵⁵ É acirrado o debate entre os filósofos sobre o processo de transição *mythos-logos*, havendo aqueles que defendem a tese segundo a qual a filosofia nasceu por meio de uma ruptura radical com o mito (*tese da*

descontinuidade) e aqueles que entendem que a filosofia originou-se de uma transformação vagarosa e paulatina dos antigos mitos (*tese da continuidade*). A primeira corrente de pensamento formou-se nos meados do século 18, com o grande avanço vivenciado pela ciência e filosofia da época. Voltaire, por exemplo, considerava o mito como narração inverídica e o seu estudo como uma “ocupação para estúpidos” (*apud* Ruthven, p. 15). Mais tarde, o filósofo alemão Friedrich Hegel, defendeu o entendimento, segundo o qual, os mitos tinham conteúdo religioso e nisto contrastam com a filosofia. Em contrapartida, a segunda teoria desenvolveu-se a partir de meados do século 20, quando os historiadores demonstraram a importância do mito para a organização e o desenvolvimento cultural das sociedades. Também encontra alicerce em pontos de conexão que ligam o pensamento mítico ao pensamento racional, como é o caso da explicação sobre a origem, embora essa explicação seja composta de pontos de dissidentes, na medida em que a filosofia explica a origem do universo através dos quatro elementos naturais (água, fogo, terra e ar), ao passo que o mito busca explicação na criação divina.

⁵⁶ O racionalismo está para os gregos assim como o Iluminismo está para o período moderno. De fato, o Iluminismo, movimento cultural da elite intelectual europeia do século 18, promoveu a dissolução da antiga ordem medieval e preparou o homem para a revolução, mediante a substituição da religião pela ciência e da fé pela razão.

⁵⁷ Trata-se da máxima de Protágoras: “o homem é a medida de todas as coisas, do ser daquilo que é, do não-ser daquilo que não é.” (*apud* Marcondes, p. 228).

⁵⁸ Romilly apresenta em sua obra *A tragédia grega* a seguinte cronologia das tragédias gregas conservadas escritas pelos “grandes”: 1) Ésquilo: *Os Persas* (472), *Os sete contra Tebas* (467), *As Suplicantes* (provavelmente em 463), *Prometeu acorrentado* (data desconhecida) e *A Oresteia: Agamêmnom, As Coéforas e As Eumênides* (458); 2) Sófocles: *Ajax* (data desconhecida), *As Traquínias* (data desconhecida), *Antígona* (442), *Édipo rei* (provavelmente em torno de 420), *Electra* (data desconhecida), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colono* (401); e 3) Eurípides: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Os Heraclidas* (entre 430 e 427), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (provavelmente em torno de 426-424), *Hécuba* (cerca de 424), *As suplicantes* (entre 424 e 421), *Hércules furioso* (entre 420 e 415), *Íon* (entre 418 e 414), *As troianas* (415), *Electra* (413), *Ifigênia entre os Tauros* (entre 415 e 412), *Helena* (412), *As fenícias* (410 – data provável), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulida* (depois da morte de Eurípides) e *As Bacantes* (depois da morte de Eurípides) [p. 184-185].

⁵⁹ A mesma ironia é apresentada em outras falas de Édipo: invoca para si mesmo os castigos cominados ao assassino, caso conviva com ele, sem que saiba (v. 292-295); refere-se a Laio como se fosse o seu próprio pai (v. 315); e pede a Tirésias que, por meio da adivinhação, o salve também (v. 372).

⁶⁰ Segundo a mitologia grega, Tirésias tinha conhecimento sobre os dois sexos. Certo dia, quando orava no Monte Citerón, encontrou um casal de cobras venenosas copulando e ambas voltaram-se contra ele. Dessa forma, ele matou a fêmea e imediatamente transformou-se em uma mulher. Sete anos mais tarde, quando orava sobre o mesmo monte, Tirésias encontrou outro casal de cobras copulando, quando então, após matar o macho, voltou a ser um homem. Em razão da ciência sobre as particularidades dos dois sexos, foi convocado para decidir uma discussão estabelecida entre Zeus e Hera, no sentido de saber quem tinha mais prazer sexual, o homem ou a mulher. Hera afirmava que o homem tinha mais prazer e Zeus, a mulher. Tirésias respondeu que se o prazer pudesse ser dividido em dez partes, a mulher ficaria com nove e o homem com uma. Furiosa, Hera cegou Tirésias por vingança. No entanto, Zeus, como recompensa por ter decidido a querela em seu favor, concedeu a ele o dom da adivinhação. Existem, entretanto, outras versões do mito. Bulfinch, por exemplo, conta que Tirésias, em sua juventude, viu Atena se banhando e a deusa o privou da visão, porém, mais tarde, abrandando-se, concedeu-lhe como compensação o poder de prever o futuro (p. 218).

⁶¹ O voo dos pássaros era um recurso muito usado pelos videntes da época para os seus vaticínios.

⁶² Sófocles pode ter sido influenciado pela peste que assolou Atenas entre os anos de 430-426 a.C. É que os sintomas por ele descritos são muito parecidos com os descritos por Tucídides, no livro *História da Guerra do Peloponeso*, sobretudo nos Capítulos 47 a 57 e 87. A peste atingiu a *pólis* Atenas, dizimando um quarto da sua população, afetando inclusive o próprio Tucídides e levando à morte o líder ateniense Péricles.

⁶³ Frye apresenta duas formas interpretativas que buscam explicar a tragédia: a primeira, denominada “interpretação fatalística da tragédia”, entende que toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior, gerando a sensação de limitação do esforço humano e a supremacia do poder impessoal. Já a segunda teoria

apregoa a ideia de que o ato que desencadeia o processo trágico deve decorrer da violação de uma lei moral, seja humana, seja divina (1957, p. 206-207). Portanto, essa segunda teoria associa a *harmatia* ao pecado ou ao mal.

⁶⁴ É por esse motivo que Aristóteles tipifica *Édipo rei* como uma peça de *enredo complexo*, pois a mudança de fortuna do herói decorre da peripécia e/ou do reconhecimento. Ao contrário, a tragédia cujo desenvolvimento permanece uno e contínuo e na qual a mudança não resulta nem de peripécia, nem de reconhecimento é considerada como detentora de um *enredo simples*.

⁶⁵ De acordo com a tradição do drama grego, deuteragonista é o ator que desempenha papel secundário.

⁶⁶ No teatro sofocliano, o coro tem um papel tão dinâmico que pode até mesmo transformar-se em personagem principal. Foi o que ocorreu na terceira parte da trilogia, *Édipo em Colono*, em que o coro se personifica e dialoga com o herói (v. 190-240 e 561-610).

⁶⁷ Por meio dos conceitos de *mimesis*, de verossimilhança e de catarse, Aristóteles destruiu o edifício teórico construído por Platão e expresso em *A República*, onde sustentava que a *mimesis* consistia num processo de aviltamento, na medida em que distorce a realidade e constitui fonte de falsidade e engano. Para Aristóteles a *mimesis* cumpre uma função social, possuindo um caráter positivo, pois a catarse por ela produzida desperta sentimentos que educam e completam o homem.

Capítulo 5

⁶⁸ A imponência das construções e palácios cretenses fez com que os gregos criassem o mito do minotauro e do labirinto. Dédalo e Ícaro também são personagens míticos oriundos da cultura cretense.

⁶⁹ Na verdade, a *pólis* não corresponde ao significado atual de cidade, mas a uma associação política e religiosa em torno de uma determinada região. A Acrópolis era o centro político-administrativo da *pólis*, onde se encontrava o templo principal, os edifícios públicos, a Ágora e a Gerúsia. Representavam muito mais do que a sede do governo, pois nela —faziam-se negócios, fabricavam-se artigos, realizavam-se cerimônias e ritos, discutiam-se assuntos públicos e tomavam-se decisões sobre eles” (Bowra, p. 58).

⁷⁰ A Península Balcânica era o centro original da civilização grega. Em razão das duas migrações do povo grego por todo o Mediterrâneo, Funari considera a Grécia como o local onde havia gregos (p. 12). Havia gregos na Jônia, do lado oriental do Mar Egeu, na região da atual Turquia (região da Ásia Menor); na Sicília e na Itália (—Magna Grécia”); e em todo o Mediterrâneo ocidental, como Marselha, na França e Emporiae, na Espanha.

⁷¹ A palavra —democracia” não existia na Grécia antiga, razão pela qual o governo democrático era denominado —isonomia”. O termo —democracia” somente passou a ser empregado a partir do século 16.

⁷² Parece-nos imprópria a denominação —classe social”, por estar mais ligada a aspectos econômicos do que a um *status* jurídico. Portanto, é um conceito muito mais próximo dos sistemas capitalistas e estranho ao mundo antigo. Assim, optei pela denominação —grupo social”: havia na Grécia antiga grupos pertencentes não só a *status* jurídicos distintos, mas também com diferentes culturas e interesses. Ressalte-se, contudo a existência de opinião no sentido contrário, fundada no fato de que —a História da humanidade é movida pelo conflito de interesses das classes fundamentais, os produtores e os apropriadores e, assim, na Grécia Antiga haveria duas classes, os escravos e os senhores de escravos, em luta.” (Funari, p. 48).

⁷³ O conceito de *Themis*, entre os gregos, representava a vontade dos deuses e se opunha à *Dike* que representava a justiça humana.

⁷⁴ Do vasto e detalhado estudo elaborado por Arnautoglou sobre as leis da Grécia antiga, cito os seguintes textos legais editados sob influência da religião: leis de proteção às oliveiras de Atenas, que ressaltava propósitos religiosos (*Demóstenes XLIII, Contra Macártatos, 71*); as leis que tratavam da venda de um cargo sacerdotal de uma divindade de Priene (Jônia — Ásia Menor) e as obrigações e privilégios dos sacerdotes (*Lois sacrées de l'Asie Mineure 37, século II a.C.*); as leis funerárias de Iulis (Céos — Cíclades) que previam —restrições impostas quanto à procissão, quantidade e qualidade de oferendas, profanação e limpeza” (*Lois sacrées des cités grecques 97, século V a.C.*); e as leis sobre lamentações fúnebres de Gambrêion (Mísia — Ásia Menor), que controlavam a —exibição pública da riqueza por ocasião dos funerais, definindo, de uma maneira

restritiva, o que é aceitável e o que não é. A principal preocupação da lei recai no comportamento das mulheres, especialmente a duração do luto e suas vestimentas.” (*Lois sacrées de l’Asie Mineure* 16, século III a.C.) [p. 40, 158, 161-162].

⁷⁵ Arnaoutoglou aponta alguma incerteza com relação ao fato de a lei que punia o homicídio culposo em Atenas (*Nomina I*, 02, 409-8 a.C.) ter pertencido à legislação draconiana inicial (p. 82).

⁷⁶ Sócrates considerava um verdadeiro absurdo esse sistema, por meio do qual os governantes da cidade eram indicados pela sorte e argumentava que ninguém se arriscaria a empregar um carpinteiro ou um flautista escolhido pela sorte (*apud* Jones, p. 74). O sorteio, a bem da verdade, era uma instituição adotada pelos atenienses para assegurar a isonomia, pois no sistema eletivo o homem que fosse desprovido de riqueza ou posição social dificilmente teria possibilidade de exercer o cargo.

⁷⁷ Foi o que ocorreu no julgamento de Sócrates, em que os acusadores pediam a pena de morte e quando lhe foi concedida a palavra para que indicasse a pena que lhe seria imposta, já que promovia a sua própria defesa, sugeriu uma recompensa pelos serviços que havia prestado. Diante dessa atitude, o Tribunal acolheu a pena da acusação e o parteiro de ideias foi condenado a tomar cicuta, veneno mortal.

⁷⁸ Na verdade, não houve profissionalização jurídica na Grécia antiga, pois todos os cidadãos das *poleis* deveriam conhecer os seus direitos e deveres, eis que os mesmos faziam parte da sua educação.

⁷⁹ Knox ensina que, assim como ocorria com a personagem sofocliana, havia sobre Péricles uma maldição hereditária devido ao assassinato sacrílego de Cilo, por seus ancestrais e os seus inimigos o chamavam de *tyrannos* (p. 53-54). Péricles, assim como Édipo, era corajoso (p. 59), detentor de extrema autoconfiança (p. 61), adaptável, versátil e dedicado à cidade (p. 63), mas também de temperamento difícil e reação irada (p.65).

⁸⁰ Como exemplo, Knox cita a passagem em que Édipo é saudado por um sacerdote como “salvador”, mas o sacerdote, entretanto, orou para que “Apolo venha como salvador”; a reivindicação feita por Édipo de ter “detido” a Esfinge, quando o sacerdote pede a Apolo para “deter” o flagelo; e quando Édipo alega “exercer o poder” em Tebas, porém o coro canta que Zeus “exerce o poder do relâmpago” (p. 160-161).

⁸¹ O filósofo Deleuze e o médico psiquiatra e psicanalista Guatarri (2010) destruíram as categorias em que a psicanálise e a psicologia enquadravam o mito de Édipo. O “complexo de Édipo” para os autores pode ser considerado um grande erro que freia as forças produtivas do inconsciente. O inconsciente para os autores é uma espécie de usina povoada por máquinas desejantes. O triângulo edipiano obstaculariza o desejo fazendo com que fique aprisionado no interior da família. Assim, Édipo seria uma forma de coação imposta pela psicanálise ao desejo e ao inconsciente.

⁸² “Totem e tabu” é também o título de um livro escrito por Freud, no qual procura atribuir ao *complexo de Édipo* (desejos amorosos do filho com relação à mãe e hostis com relação ao pai) uma significação universal, sustentando a ideia de que o mito da morte do pai totêmico conduziria à origem das primeiras instituições familiares, sociais, culturais e religiosas. A partir do sistema totêmico vigente nas tribos aborígenes australianas, que teria como característica fundamental a exogamia, ou seja, a proibição de relações sexuais entre os membros do grupo, Freud enfatiza que a proibição do incesto estaria diretamente correlacionada à inclinação para cometê-lo. A vedação do incesto teria constituído o fator que motivou, entre os irmãos, a rebeldia contra o pai déspota e tirano. Após matarem o pai, os irmãos devoraram seu cadáver. Uma nova ordem social foi constituída, baseada na instituição familiar e na crença religiosa em um deus que substituiu a figura paterna.

⁸³ O caráter policialesco do drama se revela na parte inicial, por meio da fala de Édipo: “Onde achar rastro de um crime antigo?” (v. 98-99).

⁸⁴ Foucault ressalta essa faceta do herói ao afirmar que Édipo “é o homem do ver, o homem do olhar e o será até o fim” (p. 47).

⁸⁵ Até mesmo o Corifeu alerta para a injustiça das acusações de Édipo: “Não debes acolher jamais rumores vagos, não provados, para fazer acusações ao amigo que tem suspensas maldições sobre a cabeça se mentir” (v. 774-779); “Levantaram-se vagas suspeitas provocadas por simples palavras. A injustiça, bem sabes, ofende” (v. 814-816).

⁸⁶ Entendo que não há nenhum resquício de culpa em Édipo, mas apenas e tão somente erro (*harmatia*). Existe, na tragédia, a materialidade de um crime, prova de autoria, mas em nenhum momento é permitido falar em culpa. O próprio herói, em *Édipo em Colono*, não se reconhece culpado, por não ter agido com vontade de praticar o parricídio e o incesto: “Meus sofrimentos são inesquecíveis; sofri-os sem saber o que fazia. Os deuses são as minhas testemunhas e tudo isso aconteceu malgrado meu” (v. 574-577). “Digo-te; quando o matei e massacrei agia sem saber. Sou inocente diante da lei, pois fiz tudo sem premeditação” (v. 606-609). E é justamente a ausência de culpa que faz com que o sentimento de piedade e compaixão tome o leitor (ou espectador) ao final da tragédia.

⁸⁷ A interpretação da *hamartia* enquanto erro de ordem intelectual também é defendida por consagrados estudiosos que se dedicaram à análise do conceito, valendo a pena destacar Harsh, para quem a *harmatia* envolve pormenores como o pensamento, a interpretação e o conhecimento e Dawe, que entende ser o próprio herói o responsável pelo erro, que o comete quer em decorrência de influências divinas, quer em razão de o conflito possuir pouca ou nenhuma escolha.

OBRAS CITADAS

- Aldridge, A. Owen. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. Trad. Sonia Torres. In: *Literatura comparada: textos fundadores*. Coutinho, Eduardo F. e Carvalhal, Tania Franco (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 272-276.
- Aristóteles. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: _____. *Obras escolhidas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 241-321.
- Arnautoglou, Ilias. *Leis da Grécia antiga*. Trad. Ordep Trindade Serra e Rosileia Pizarro Carnelós. São Paulo: Odysseus, 2003.
- Assis, Olney Queiroz; Kümpel, Vitor Frederico; Spaoloni, Ana Elisa. *História da cultura jurídica: o direito na Grécia*. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Método, 2010.
- Ball, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Edunesp, 1988.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução de teatro grego: Édipo rei, de Sófocles. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 89-106, 2008.
- Barros, Gilda Naécia Maciel. *Sólon de Atenas: a cidadania antiga*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Batista, Rodrigo Siqueira. *Deuses e homens: mito, filosofia e medicina na Grécia antiga*. São Paulo: Landy, 2003.
- Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. Trad. Euclides Martins Balancin et. al. São Paulo: Paulus, 2011.
- Bignoto, Newton. *O tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.
- Binder, Guyora e Weisberg, Robert. *Literary Criticisms of Law*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Blainey, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Fundamento Educacional, 2008.
- Boff, Leonardo. *Virtudes para um mundo possível. Hospitalidade: direito e dever de todos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

- Bowra, Cecil Maurice. *Grécia clássica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- Brandão, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Bulfinch, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- Campbell, Joseph. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: _____. *Mitos, sonhos e religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Mito e transformação*. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- Carvalho, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.
- Cassirer, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Mirian Scamnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- Cocteau, Jean. *The Infernal Machine and other plays by Jean Cocteau*. Trad. W.H. Auden. New Directions Books, New York, 1964.
- Coulanges, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Dawe, R. D. "Some Reflections on Ate and Harmatia" In: *Classical Philology (Harvard Studies)*. V. 72. 1968, p. 89-123.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- Dethlefsen, Thorwald. *Édipo, o solucionador de enigmas*. Trad. Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 1990.
- Diel, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.
- Dover, K. J. A literatura grega posterior a Homero. In: *O Mundo grego*. Coord. Hugh Lloyd-Jones. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 78-86.
- Dworkin, Ronald. *Uma questão de princípio*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Duguit, Leon. *Fundamentos do direito*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Ícone, 1996.
- Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- Eliade, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- Esslin, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Eurípides. *As Bacantes*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1998.
- Faria, João Roberto. *O teatro na estante – estudos de dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- Foucault, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU, 2003.
- Fish, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Fiss, Owen. Objectivity and interpretation In: *Stanford Law Review*, Stanford, v. 34, 1982. p. 739-763.
- Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- _____. *Fábula de identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Jayne Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. Totem e Tabu. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Fuller, Lon. *O caso dos exploradores de cavernas*. Trad. Plauto Faraco de Azevedo. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris, 1993.
- Funari, Pedro Paulo A. *Grécia e Roma*. 5. Ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- Gillessen, John. O Direito Grego. In: *Introdução histórica ao direito*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. p, 73-80.
- Giordani, Mario Curtis. *História da Grécia*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Godoy, Arnaldo Sampaio de Moraes. *Direito & literatura: ensaio de síntese teórica*. Livraria do Advogado, 2008.

- Guinsburg, J. Nietzsche no teatro. In: Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Harsh, Philip Whaley. Harmatia again. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. v. 105. 1975. p. 189-208.
- Harvey, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iluminuras. 1996.
- Hirata, Filomena Y. –Θ Édipo de Knox” In: *Revista USP*, São Paulo, n. 58, jun./ago. 2003, p. 249-255.
- Homero. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.
- Jaeger, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Jardé, Auguste. *A Grécia antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Edusp, 1973.
- Jones, A. H. M. Atenas e Esparta. In: *O mundo grego*. Coord. Hugh Lloyd-Jones. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 63-77.
- Junqueira, Eliane Botelho. *Literatura & direito: uma outra leitura do mundo das leis*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998.
- Kelsen, Hans. *Teoria pura do direito*. Trad. João Batista Machado. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Knox, Bernard. The date of the Oedipus Tyrannus of Sophocles. In: *Word and Action: Essays of the Ancient Theater*. Baltimore: The Johns Hopkins, 1979.
- _____. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. Trad. Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Laurand, Luís. *História da literatura grega clássica*. São Paulo: Anchieta, 1946.
- Lefevere, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- Lesky, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Lyra, Pedro. *Literatura e ideologia: ensaios sobre sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Templo Brasileiro, 1993.
- Lopes, José Reinaldo de Lima. O mundo antigo, Grécia e Roma. In: *O direito na história: lições introdutórias*. Rio de Janeiro: Max Limonad, 2000. p. 29-41.
- Lloyd-Jones, Hugh. –A tragédia grega: –as traquinianas” de Sófocles”. In: *O Mundo grego*. Coord. Hugh Lloyd-Jones. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 93-110.
- Luhmann, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2000.
- _____. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: Olinto, Heidrum Krieger (org.) *Histórias da literatura*. São Paulo: Ática, 1996. P. 241-272.
- Marcondes, Hilton Japiassú Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- Mielietinski, Eleazar M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- Morawetz, Thomas. –Law and literature” In: *A Companion to Philosophy of Legal and Legal Theory*. Patterson, Dennis (ed.). Malden: Blackwell, 1996.
- Mounin, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- Newton, Isaac. *Principia: princípios matemáticos de filosofia natural*. Trad. Trieste Ricci et.al. São Paulo: Edusp, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Pinto, Cristiano Otávio Paixão Araújo. –O teatro e a história do direito: a experiência da tragédia grega” In: Trindade, André Karan; Gubert, Roberta Magalhães; Copetti Neto, Alfredo (orgs.). *Direito & literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 69-89.
- Reale, Miguel. *Introdução à filosofia*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.
- Romilly, Jacqueline de. *A tragédia grega*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

- Ruthven, K. K. *O mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- Schiller, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.
- Schüler, Donaldo. O enigma de Édipo. In: *Édipo rei; tradução do grego e estudo crítico de Donaldo Schüler*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- Schwartz, Germano André Doederlein. *A constituição, a literatura e o direito*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.
- Serra, Ordep. Rei Édipo. In: *Rei Édipo*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- Sófocles. *Édipo rei*. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. *Édipo rei; tradução do grego e estudo crítico de Donaldo Schüler*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Rei Édipo*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- _____. *Édipo rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. de Mário da Gama Kury. 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- Souto, Andrea do Roccio. “*Édipo Rei*”, *do palco à tela: reescrituras*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000, 244f.
- Tomachevski. Temática. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- Trindade, André Karam e Gubert, Roberta Magalhães. Direito e literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: *Direito & literatura: reflexões teóricas*. Trindade, André Karam; Gubert, Roberta Magalhães; Copetti Neto, Alfredo (org.). Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.
- Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

- Vieira, Trajano. Mosaio Hermenêutico. In: *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Ward, Ian. *Law and literature. Possibilities and Perspectives*. New York: Cambrige UP, 1995.
- Watts, Alan Wilson. Mitologia ocidental: dissolução e transformação. In: Campbell, Joseph. *Mitos, sonhos e religião*. Trad. Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 11-27.
- West, Robin. Communities, Texts and Law: Reflections on the Law and Literature Movement. In: *Yale Journal of law and humanities*, New Haven, v. 1, n. 1, 1988. p. 129-156.
- Weisberg, Richard e Barricelli, Jean-Pierre. Literature and Law. In: Barricelli, Jean-Pierre; Gibaldi, Joseph (Org.). *Interrelations of Literature*. New York: PMLA, 1982, p. 150-175.
- Weisberg, Richard. *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Zaidman, Louise Bruit. *Os gregos e seus deuses: prática e representações religiosas da cidade na época clássica*. Trad. Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2010.