

O espetáculo (ὄψις) em Édipo Tirano: o corpo visível

The spectacle (ὄψις) in Oedipus Tyrannus: the visible body

Marco Valério Classe Colonnelli

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, Paraíba / Brasil

mcolonnelli@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem por finalidade analisar o “espetáculo” (ὄψις), a partir das concepções desenvolvidas na *Poética* de Aristóteles, como parte fundamental na concepção trágica de Sófocles, na obra *Édipo Tirano*. A análise centrou-se no êxodo da peça para demonstrar como aspectos da representação teatral estão presentes no texto trágico.

Palavras-chave: espetáculo; *Édipo Tirano*; Sófocles; *Poética*; Aristóteles.

Abstract: The present article has as its purpose to analyze the “spectacle” (ὄψις), from the conceptions developed in the *Poetics* of Aristotle, as a fundamental part in the tragic conception of Sophocles, in the work *Oedipus Tyrannus*. The analysis focused on the exodus of the play to demonstrate how aspects of theatrical representation are present in the tragic text.

Keywords: spectacle; *Oedipus Tyrannus*; Sophocles; *Poetics*; Aristotle.

Recebido em 28 de julho de 2016.

Aprovado em 13 de outubro de 2016.

1 O conceito aristotélico de “espetáculo” (ὄψις)

O espetáculo cênico na tragédia grega antiga ocupa uma parte importante do enredo trágico. A preocupação com o encadeamento causal das ações e seu esquema espacial em começo, meio e fim, tal como Aristóteles estabeleceu em sua *Poética*, não contribuiu para análise dessa convenção teatral. O espetáculo destaca-se, por vezes, desse esquema espacial, não acrescentando nenhuma ação decisiva para a compreensão do enredo. Antes, o fim do encadeamento das ações dentro do enredo, muitas vezes, quando o espetáculo faz parte da obra, já se completou. O espetáculo, principalmente em Sófocles, entranha-se entre o πάθος (“sofrimento”) e o “*éxodos*”¹ na peça.

De certa forma a definição aristotélica do “espetáculo” (ὄψις), em detrimento do enredo, obscureceu a luminosidade e a intensidade com a qual os poetas trágicos coroaram a última ação, o padecimento das personagens trágicas acabou por ser relegado a uma instância menor da peça. Ao se interessar mais pelo enredo do que por outras partes da tragédia, Aristóteles enfatizou, sobretudo, a cena a partir da qual o “espetáculo” ganha visibilidade, definindo-a como o “sofrimento” (πάθος) que mormente ocorre fora do palco. Em uma das definições que encontramos na *Poética*, pouca coisa é dita pelo filósofo sobre as suas propriedades:

(...) Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

¹ Na sucinta definição de Aristóteles, na *Poética* (1452, b, 21-22), o “*éxodos* é uma parte completa da tragédia, após a qual não há um canto do coro” [(...) ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ’ ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· – trad. M. Colonnelli]. Corresponde, na verdade, ao último episódio. Cf. ainda Racht (1973, p. 109): “L’*exodos* est le dernier acte qui se termine par la sortie du chœur. Il est naturellement précédé par le dernier stasimon et il constitue un *épisode* final. Il est structuré comme les autres épisodes et comme eux sa longueur varie, en moyenne entre 100 et 300 vers”. – “O *éxodos* é o último ato que termina com a saída do coro. Ele é naturalmente precedido por um último *estásimo* e constitui um *episódio* final. Ele é estruturado como os outros episódios e, como eles, sua extensão varia, em média, entre 100 e 300 versos” (trad. M. Colonnelli).

O espetáculo é (um elemento da tragédia) sedutor, mas também o mais inartístico e o menos próprio da composição poética; pois, tanto sem representação, quanto sem atores, o poder da tragédia subsiste, e a arte do cenógrafo ainda é mais apropriada à realização dos espetáculos do que à produção dos poetas.²

O único adjetivo que ilustra a definição do espetáculo é ψυχαγωγικὸν (“sedutor”) que, dentro de um contexto mais específico, é aquilo que conduz a alma, neste caso a do espectador, evocando muito mais a parte visível que concerne ao espetáculo do que a técnica de composição do enredo. Ilustrando a definição do espetáculo, o filósofo contrasta a arte dos poetas com a arte dos cenógrafos cuja dependência de atores e de representação é ressaltada. Em várias outras passagens, o mesmo tom é preservado por Aristóteles: o “espetáculo” (ὄψις) é quase sempre definido como secundário para a construção de uma tragédia.

Definido como parte da tragédia, o espetáculo é tudo o que envolve não só a arte do ator, mas também a própria cenografia. É a arte do visível. A cenografia era bem desenvolvida entre os gregos e, na própria *Poética*, o autor nos dá a informação de que Sófocles foi quem criou a cenografia.³ O uso de pintores para produzir o cenário parece ter sido algo recorrente. “Vitruvius sustenta que Êsquilo pintou um cenário com o pintor Agatarchos de Samos”.⁴ Em algumas peças, o cenário é descrito com muitas indicações visíveis. No prólogo de *Édipo Tirano*, por exemplo, a descrição do cenário nos é sugerida por alguns comentários tanto do protagonista quanto do sacerdote.

No contraste acima entre o “espetáculo” (ὄψις) e a “ordenação das ações” (σύστασις τῶν πραγμάτων), o espetáculo também está associado a duas noções fundamentais do teatro grego: a “representação” (ἄγών) e os “atores” (ὑποκριταί). Nesse sentido, é forçoso afirmar que o “espetáculo” (ὄψις), como parte da tragédia, abarca não só a cenografia, mas também a arte do ator, a representação.

² ARISTÓTELES, *Poética* 1450 b, 18-21 (trad. M. Colonnelli). Todo o texto da *Poética* é extraído da edição de Jean Hardy, vide bibliografia.

³ ARISTÓTELES, *Poética* 1449 a, 19: ... τρεῖς δὲ (ὑποκριτὰς) καὶ σκηγραφίαν Σοφοκλής. – “Sófocles introduziu os três atores e a cenografia” (trad. M. Colonnelli).

⁴ RACHET, 1973, p. 166: “Vitruve soutient qu’Eschyle fit peindre une scène par le peintre Agatarchos de Samos” (trad. M. Colonnelli).

Aristóteles, ainda que não tenha se preocupado diretamente com isso, não estava alheio à arte do ator. Em uma de suas exortações para a construção de enredos, ele, indiretamente, nos dá um pouco da dimensão dessa arte. Exortando o poeta, Aristóteles prescreve que, no ato da criação, o criador deve “colocar diante dos olhos” (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον) para si a ação, como se estivesse presente à mesma. Tal artifício livraria o poeta de cometer contradições, que pudessem surgir entre o enredo e a representação teatral. O mecanismo para que tal contradição não acontecesse era uma projeção “diante dos olhos” (πρὸ ὀμμάτων) que devia:

(...) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον.

Πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα.

(...) o quanto possível ajustar também os gestos (das personagens).

Mais persuasivos, pois, são os poetas que estão em afecções da mesma natureza, com as coisas mais reais tanto agita-se quem está agitado quanto revolta-se quem está irado.⁵

Tendo analisado as contradições que poderiam surgir entre o enredo e a representação, ele exorta o poeta a encarnar a personagem e, tomado por certas afecções, a reproduzi-las na obra. O espetáculo, representado pela arte do poeta, entra em consonância com a ordenação das ações, ou seja, com o “enredo”. A exortação do filósofo une as duas esferas que a princípio pareciam estar separadas.

Essa proximidade entre as duas esferas é atestada mais uma vez na obra. Analisando ainda o efeito do enredo e do espetáculo sobre o espectador, ele afirma que:

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν

⁵ ARISTÓTELES, *Poética* 1455 a, 30-33 (trad. M. Colonnelli).

οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον ἔστιν. Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἠδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.

Então, há o terror e a compaixão que ocorrem a partir do espetáculo, mas também os que ocorrem a partir da ordenação das ações, o que é algo superior e de poeta mais capaz. É preciso, pois, sem a parte visível, ordenar desse modo o enredo, de maneira que, ao ouvinte, as ações que ocorrem gerem tanto o tremor quanto a compaixão, a partir dos acontecimentos, tal como aquelas ações que alguém, escutando o enredo de Édipo, sofreria. Preparar isso, por meio do espetáculo, é a coisa mais sem arte e dependente da coregia. E os que só suscitam, através do espetáculo, não o terror, mas o maravilhoso, não compartilham nada por meio da tragédia. Pois, não é preciso procurar todo prazer a partir da tragédia, mas o familiar.⁶

Os dois padecimentos, que Aristóteles menciona, fazem parte da finalidade do enredo, ou seja, produzir o efeito da *kátharsis* através desses dois sentimentos. O filósofo também atribui ao espetáculo a mesma capacidade do enredo. Entretanto, o foco ainda é a arte de compor o “enredo” e melhor será a tragédia que conseguir produzir esses efeitos, porém, sem o uso do espetáculo. A composição dos atos e o espetáculo são independentes e podem operar seus efeitos também de modo separado.

O fato mais interessante nessa passagem é o enredo de *Édipo Tirano* ter sido citado como um enredo modelo, um enredo que produz o efeito trágico através da ordenação das ações, pois o enredo da peça

⁶ ARISTÓTELES, *Poética* 1453 b, 1-10 (trad. M. Colonnelli).

produz, simultaneamente, a “peripécia” e o “reconhecimento”, o que para Aristóteles configuraria a mais bela tragédia.⁷

Entretanto, um fator importante foi desprezado pelo filósofo: *Édipo Tirano* é, dentre as peças de Sófocles, aquela em que o espetáculo cênico ocupa todo o “êxodo” da peça.⁸ A parte final da peça surge como um espetáculo de compaixão e horror pelo herói. O trecho dramático, a conexão dos atos, termina onde o *páthos* começa. Contudo, não é o *páthos* da ação catastrófica aristotélica que seria uma ação específica do enredo, mas o *páthos* do padecimento da personagem. Após o suicídio de Jocasta e a cegueira autoinfligida de Édipo, o espetáculo é predominante na obra. Se a ação depois do ato catastrófico ainda se prolonga, é visível também que não acrescenta mais nada ao trecho dramático. O “espetáculo” (ὄψις), nesse sentido, opera como um episódio consequente em relação aos outros, mas com uma funcionalidade particular: aumentar o terror e produzir a compaixão.

2 Análise do êxodo

No início do primeiro episódio, Édipo lança uma condenação contra o homicida que se baseia no antigo código religioso dos gregos. Ainda no prólogo, Creonte afirma que Tebas padecia de uma “poluição” (μίασμα), que se encontrava na própria cidade. Essa poluição acomete a cidade, tal como uma doença, esterilizando todas as fontes de renovação da vida: a vegetação, a procriação, etc. A causa da poluição da cidade é o protagonista, que, após o terceiro episódio, se manifesta como o assassino do pai, bem como incestuoso em relação à mãe. Tal descoberta

⁷ ARISTÓTELES, *Poética* 1452 b, 31: Δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην (...). – “É preciso que a composição da mais bela tragédia seja não simples, mas complexa (...)”. Cf. ainda ARISTÓTELES, *Poética* 1452 a, 32: Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. – “O reconhecimento é o mais belo, quando a peripécia ocorre ao mesmo tempo, tal como é o reconhecimento em Édipo” (trad. M. Colonnelli).

⁸ HALLIWELL, 1998, p. 340: “We might think, for example, of the handling of the last scene of the *Oedipus Tyrannus*, in which the self-blinded king reappears, and more generally of the sphere of *pathos*, physical suffering”. – “Nós poderíamos pensar, por exemplo, no tratamento da última cena de *Oedipus Tyrannus*, na qual o rei, cegado por si mesmo, reaparece, e mais geralmente na esfera do *páthos*, o sofrimento físico” (trad. M. Colonnelli).

conduz Édipo e Jocasta a ações terríveis: ela enforca-se em seu leito; ele, ao contemplar a última visão de sua vida, a mãe-mulher enforcada, cega-se com os broches de seu vestido. Toda essa cena é descrita por um mensageiro ao coro que está apreensivo do lado de fora do palácio. O mensageiro, negando-se a descrever alguns detalhes, ironicamente conta pormenores do ato de Jocasta que ele ouviu e do ato de Édipo que ele próprio viu:

(...) δεινὰ δ' ἦν τάνθενδ' ὄρᾶν.
 Ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους
 περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἷσιν ἐξεστέλλετο,
 ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
 αὐδῶν τοιαῦθ', ὀθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν
 οὔθ' οἷ' ἔπασχεν οὔθ' ὅποϊ' ἔδρα κακά,
 ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὓς μὲν οὐκ ἔδει
 ὀψοίαθ', οὓς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο.
 Τοιαῦτ' ἐφυμνῶν πολλάκις τε κούχ ἄπαξ
 ἦρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοίνια δ' ὁμοῦ
 γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίεσαν
 φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας
 ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἐτέγγετο.

(...) neste momento, são coisas terríveis de se ver.
 Tendo, pois, arrancado os broches de ouro das
 Vestimentas dela, com os quais ela se ataviava,
 Tendo-os levantado, golpeou os seus globos oculares,
 Bradando tais coisas: “*Que eles não o veriam,
 Nem tais coisas que ele sofria nem os males que praticou,
 Mas, restando nas trevas, veriam coisas que não era necessário (ver),
 E assim não reconheceriam as coisas que eu desejava*”.
 Vociferando muitas vezes tais coisas, mais uma vez
 Golpeava as pálpebras, exaltado; e as cavidades
 Ensanguentadas umedeciam a barba, e não lançavam
 As lágrimas do assassino gotejando, mas escorria
 Uma torrente negra de chuva e sangue.⁹

⁹ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, v. 1267-1279 (trad. M. Colonnelli). Todo o texto de *Édipo Tirano* foi extraído da edição de Alphonse Dain, vide bibliografia.

O ato de vazar os olhos atenta não só ao desespero de uma cena terrível, tal como a morte de Jocasta, mas também, simbolicamente, ao instrumento de perquirição da verdade pelos homens, a visão. Édipo, ao se mutilar, afirma que seus olhos não “reconheceriam mais as coisas que ele desejava” [οὐς δ’ ἔχρηξεν οὐ γνωσοίατο – 1274 (trad. M. Colonnelli)]. O verbo pronunciado por Édipo evoca, sobretudo, o “conhecimento” (γνώσις) do qual, ainda que, durante toda a peça, ele expressasse uma confiança absoluta, afasta-se agora radicalmente.

O ato em si é a consequência da revolta de Édipo contra o instrumento que não lhe fora útil para descobrir, não o assassino, mas a si mesmo, a sua origem. Desvelado por outros, que lhe apontavam os sinais de sua filiação, ele descarrega sua ira, aludindo aos olhos como coisas animadas, como se fossem estranhos ao seu corpo, negando-lhes, através de seu ato, a visão, para que não o vissem e, muito menos, as coisas que sofreu e praticou (1271-1272).

A ação de Édipo revela o transe pelo qual ele é tomado. Dois participípios, que evocam simultaneidade, marcam o ato funesto. “Bradando” (αὐδῶν, 1271) e “clamando muitas vezes” (ἐφουμνῶν πολλάκις, 1275) estão respectivamente atrelados aos atos das orações principais: “golpeou” (ἔπαισεν, 1270) e “golpeava” (ἤρασσε, 1276). O ato inicial é pontual e violento. Ele vocifera contra os inúteis olhos. O segundo ato é contínuo, reforçado pelo advérbio πολλάκις, e revela o transe no qual Édipo se encontra. A locução ἐφουμνῶν ἤρασσε indica precisamente o canto acompanhado de um instrumento. Édipo percute sobre seus olhos, cantando repetidas vezes. Ele está imerso em um transe.

A “mudança” (μετάβασις) de Édipo é um ato religioso que cumpre um ritual específico para a sua transformação. Os últimos três versos dessa cena descrevem o aspecto físico de Édipo, ou melhor, o seu semblante. Com os olhos vazados, a escuridão apresenta-se na forma das “cavidades ensanguentadas” (φοίνια γλῆναι) dos olhos recém-golpeados.¹⁰ O fluxo de sangue que lhe escorria sobre o rosto é

¹⁰ REINHARDT, 2007, p. 150: “Nas ‘trevas’ que se seguirão terá lugar, tal como na claridade, tanto um ‘ver’ quanto um ‘não ver’: uma visão daquilo que ele nunca deveria ter visto com os olhos; e uma não visão, um desconhecimento daquilo que desejava ver: tal como a vontade de Édipo o impeliu para as suas origens; ele se encontra nas ‘trevas’ tanto física como espiritualmente: pois apenas nas trevas ele começa verdadeiramente a ver, trata-se de um conhecimento que nasce na noite da cegueira, o qual é o conhecimento de si”.

dimensionado pela metáfora empregada, uma torrente de chuva. Édipo tem um aspecto terrível. O sangue, que escorre pelo rosto, configura o início do ritual de purificação.¹¹

Édipo ainda não está em cena. A aparição do protagonista foi preparada pelo mensageiro que descreveu o aspecto do rei. No final do discurso do mensageiro, Édipo está prestes a adentrar a cena. Instantes antes de sua aparição, o mensageiro o anuncia:

Δείξει δὲ καὶ σοί· κληῖθρα γὰρ πολλῶν τάδε
διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα
τοιούτον οἶον καὶ στυγούντ' ἐποικτίσαι.

Ele também se apresentará para ti, pois estas barras
Das portas estão se abrindo, e verás rapidamente um espetáculo,
Um tipo de coisa que também a quem é inimigo causa pena.¹²

A entrada de Édipo, em cena, coincide com as palavras finais do mensageiro.¹³ O “espetáculo” (θέαμα) se faz visível. Essas últimas palavras delimitam o final da “cena catastrófica” (πάθος) para definitivamente avançar sobre o “espetáculo” (ᾄψις). O relato do mensageiro é o preâmbulo da aparição de Édipo, constituindo uma descrição do aspecto físico que adentrará em cena.

¹¹ BURKERT (1993, p. 174), falando sobre a purificação de um homicídio, diz que “o essencial, porém, parece ser o fato do indivíduo maculado pelo sangue entrar de novo em contato com o sangue: trata-se de uma repetição demonstrativa e, portanto, inofensiva do derramamento de sangue, durante a qual a sua consequência, a mácula visível, é eliminada de modo igualmente demonstrativo”. Quanto ao sacrifício para a purificação (BURKERT, 1993, p. 174.), “o porco é segurado sobre a cabeça de quem vai ser purificado, o sangue tem de escorrer diretamente sobre a cabeça e pelas mãos. Naturalmente, o sangue é depois lavado e a pureza de novo adquirida torna-se então visível”.

¹² SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1294-1296 (trad. M. Colonnelli).

¹³ As ações catastróficas em que personagens são mutiladas ou mesmo mortas, a tragédia grega as deslocava para fora do palco, tornando quase obrigatória a presença de mensageiros que narram, não raro com pormenores, as ações que seriam não só impróprias para o gênero, mas também impossíveis diante da falta de recursos do teatro antigo. No caso específico desta peça, *Édipo Tirano*, o mensageiro relata com riqueza de detalhes o aspecto físico do Tirano que, fora de cena, é antecipado pela ἔκφρασις tão ricamente empregada. O recurso serve também como elemento caracterizador do personagem principal, após a sua μετάβασις.

Do início da ὄψις até as últimas palavras do coro, as personagens presentes em cena reafirmarão a sua comiseração por Édipo, mas sem deixar de, através de microdescrições, afirmar a repulsa pelo aspecto físico do protagonista em cena.

O corpo do rei é aquilo que não só preenche o espetáculo, mas também “gera pena” (ἐποικτίσαι). O enredo e o espetáculo estão completamente alinhados. A identificação do corpo, com o espetáculo visível, também o deforma, de tal sorte que o mensageiro passa a se referir ao rei como “algo de tal tipo” (τοιούτον οἶον, 1296). A nova configuração, na verdade, é a mudança para outro estágio de manifestação: a desumanização do rei. O corpo manifesta-se não mais como o corpo de Édipo, mas como algo que ultrapassa os limites da representação do corpo humano. Édipo agora é um monstro, identifica-se com a Esfinge.¹⁴ A sua aparição tal qual a da Esfinge desvia os olhares e choca quem tenta encará-lo.

A epifania de Édipo provoca diversas manifestações daqueles que ainda não o tinham visto.¹⁵ O espetáculo de sua corporificação continua por todo o “êxodo” da peça. Iniciando o κόμμος,¹⁶ o Corifeu que aguardava a aparição do rei é o primeiro a se chocar com o que vê:

᾿Ω δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,
ὃ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ
προσέκυρσ' ἤδη· (...).

¹⁴ Cf. Grimal (1997, p. 149) sobre a “Esfinge” (Σφίγξ): “Monstro feminino a quem se atribuíra cabeça de mulher, peito, patas e cauda de leão, mas que estava provido de asas como uma ave de rapina. (...) Este monstro foi enviado por Hera contra Tebas para castigar a cidade pelo crime de Laio, que amara o filho de Pélops, Crisipo, em amores culpados. Estabeleceu-se em uma montanha situada a oeste de Tebas, nas proximidades da cidade. Daí, assolava a região devorando os seres humanos que lhe passavam ao alcance. Sobretudo, apresentava enigmas aos viajantes, que não os conseguiam decifrar. Então, matava-os. Somente Édipo conseguiu responder-lhe. Desesperado, o monstro atirou-se de um rochedo e matou-se. Dizia-se também que Édipo o trespassara com a sua lança”.

¹⁵ Interessante notar que a audiência poderia estar compartilhando da mesma crença, também disposta às mesmas emoções das personagens em cena.

¹⁶ ARISTÓTELES, *Poética* 1452 b, 25: Κόμμος δὲ θρηνητικὸς χορὸς καὶ ἀπὸ σκηνηΐς. – “Κόμμος é um canto lamentoso, em comum, do coro e da cena” (trad. M. Colonnelli).

Φεῦ φεῦ, δύσταν'· ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν
 δύναμαί σε, θέλων πόλλ' ἀνερέσθαι,
 πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρήσαι·
 τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.

Ó sofrimento terrível, aos homens, de ver,
 Ó coisa mais terrível dentre todas quantas eu
 Já encontrei (...).
 Ai, ai, infeliz, mas nem de olhar-te
 Sou capaz, desejante de lhe perguntar,
 Compreender e observar muitas coisas.
 Tu me ofereces tamanho calafrio.¹⁷

Os primeiros versos, pronunciados pelo corifeu, esboçam o espetáculo inominável da aparição de Édipo sobre a cena. Dois vocativos dão o tom dessa música funesta, ambos são pronunciados sem referência direta a Édipo, mas ao “sofrimento terrível de se ver e a mais terrível coisa dentre todas”. O coro, na indeterminação do que vê, refere-se a ele como coisa. O corpo do rei é desumanizado, não há comparação com qualquer outra coisa existente (δεινότατον, 1298).

Ao corifeu, tão próximo de Édipo, a aparência do rei é “impossível de ser vista” (οὐδ' ἐσιδεῖν δύναμαι σε), mesmo “desejando” (θέλων) desfazer suas dúvidas sobre os acontecimentos. A atitude de aproximação do corifeu é refreada pelo aspecto terrível de Édipo. Tudo gira em torno da epifania do rei. Tendo compreendido, no último verso, a verdadeira transformação do rei, ele exclama: “Tu me ofereces tamanho calafrio” [Τοίαν φρίκην παρέχεις μοι – 1306 (trad. M. Colonnelli)]. A repulsa que o espetáculo de Édipo produz não é gerada somente pelo aspecto físico, mas é amplificada, sobretudo, pelo religioso. O “calafrio” (φρίκη) causado pela visão de Édipo, não é somente o ato involuntário de aversão à contemplação de algo repulsivo, mas é também o início do respeito religioso. A mesma palavra (φρίκη) produz o tremor físico e o limite do humano face ao divino.

O corifeu compreende totalmente a transformação de Édipo. Exclama ainda, mais uma vez, depois de algumas lamentações de Édipo, como se ainda estivesse se refazendo da visão: que deus te lançou “para este aspecto terrível nem audível nem visível” [ἐξ δεινὸν οὐδ' ἀκουστὸν

¹⁷ SÓFOLES, *Édipo Tirano*, 1297-1306 (trad. M. Colonnelli).

οὐδ' ἐπόψιμον – 1311 (trad. M. Colonnelli)]. Nem visível e nem audível, pois até mesmo ouvir a descrição da transformação de Édipo é insuportável para o corifeu. As palavras do corifeu elevam a tensão religiosa decorrente da aparição de Édipo. Ao se acostumar com a visão de Édipo, o corifeu inicia um longo diálogo com o rei, que se alterna entre as lamentações do protagonista e as perguntas e o compadecimento dele. Tomando consciência de seu aspecto funesto e de toda mácula que portava, Édipo ainda faz um último pedido para o Corifeu:

Ἄπαγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστα με,
Ἄπαγετ', ὦ φίλοι, τὸν ὄλεθρον μέγαν,
τὸν καταρατότατον,
ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν.

Conduzi-me, o quanto mais rápido, para fora daqui,
Conduzi, ó amigos, o grande causador de males,
O mais maldito,
E ainda aos deuses o mais odiável dos homens.¹⁸

O efeito visível da aparência do rei entra em destaque novamente com a introdução de outra personagem, Creonte. A entrada de Creonte em cena contribui para dar as proporções exatas da transformação de Édipo. Ao contrário do corifeu, Creonte adota uma postura piedosa não somente em relação a Édipo, mas também em relação às coisas sagradas. A exposição de Édipo fora do palácio produz, em Creonte, um pudor religioso. Nesse sentido, ele reprova o coro, com duras palavras:

Ἄλλ' εἰ τὰ θνητῶν μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι
γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσιν φλόγα
αἰδεῖσθ' ἄνακτος Ἥλιου, τοιόνδ' ἄγος
ἀκάλυπτον οὕτω δεικνύναι, τὸ μήτε γῆ
μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.
Ἄλλ' ὡς τάχιστ' ἐς οἶκον ἐσκομίζετε·
τοῖς ἐν γένει γὰρ τὰ γγενῆ μάλισθ' ὄρᾶν
μόνοις τ' ἀκούειν εὐσεβῶς ἔχει κακά.

Mas, se vós ainda não respeitais as gerações dos mortais,
Ao menos, respeitai o lume, que tudo nutre,

¹⁸ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1340-1346 (trad. M. Colonnelli).

Do soberano Sol, por mostrar tal poluição, assim,
Desvelada, essa coisa que nem a terra
Nem a sagrada água nem a luz acolhem.
Mas, o mais rápido, para a casa, o conduzi.
Pois somente aos da própria raça, sobretudo,
É piedoso ver e ouvir os males consanguíneos.¹⁹

Diametralmente oposta à atitude do corifeu, para quem faltam definições sobre aquilo que vê, face à aparição de Édipo, é o discurso de Creonte. Para o futuro rei de Tebas, Édipo é um ἄγος (“uma poluição”). A total clareza, quanto à transformação de Édipo, deixa um ar contraditório às consequentes ordens de Creonte, que revelam, de modo sutil, o seu desejo pelo poder, denunciado por Édipo nos episódios anteriores.

Creonte ignora o ritual que deve ser cumprido para o poluto. Nesse sentido, ignorar os rituais colocaria novamente em risco toda a população, que entrasse em contato com o maculado. Burkert nos dá a dimensão desse ritual:

Com o homicídio surge uma calamidade peculiar, *ágos*, sentida quase corporalmente, na qual o homicida se encontra encerrado; ele é *enagés*. (...) A comunidade da época arcaica sabe-se obrigada a expulsar o *ágos* e com ele o homicida: ele tem de abandonar a sua pátria e procurar no exterior um local, um senhor protetor que aceite executar a sua purificação. Até aí, o homicida não deve pronunciar uma palavra, não pode ser recebido em casa, nem pode partilhar as refeições – quem com ele mantiver contato fica igualmente maculado. (BURKERT, 2003, p. 173)

Creonte parece ignorar o que fazer naquele momento. Édipo, ainda com lampejos de lucidez, solicita a Creonte que o conduza para fora da cidade, alertando-lhe que os rituais são bem conhecidos. Entretanto, Creonte, que prefere não ouvir o antigo mandatário, deseja consultar o oráculo mais uma vez. A cena nos apresenta Creonte pela primeira vez como dirigente e, pela primeira vez também, cometendo um erro. Édipo,

¹⁹ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1424-1431 (trad. M. Colonnelli).

como homicida, não poderia ser conduzido para o palácio, mas deveria ser conduzido para longe, até ser purificado.

A interdição ao corpo maculado segue durante todo *êxodo* da peça, porque o contato com o maculado era prejudicial a todos. O corpo de Édipo, às claras, não produzia somente o espetáculo, mas também irradiava a poluição. O espetáculo da visão deveria ser anulado. O próprio Corifeu, deplorando a situação de Édipo, manifesta seu lamento:

Ἴώ, Λαίειον <ῶ> τέκνον·
 εἴθε σ' εἶθ' ἐ<γῶ> μήποτ' εἰδόμαν·
 δύρομαι γὰρ ὡσπερ ἰάλεμον χέων
 ἐκ στομάτων. Τὸ δ' ὀρθὸν εἰ-
 πεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν
 καὶ κατεκοίμησα τοῦμὸν ὄμμα.

Ai, filho de Laio:
 Que a ti eu jamais tivesse conhecido!
 Deploro pois, vertendo lamento
 Da boca. Falando corretamente,
 Por causa de ti respirei de novo
 E fechei os meus olhos.²⁰

O lamento do Corifeu insiste em anular a visão do corpo de Édipo. Com profundo pesar, ele repete o vocativo com o qual Édipo abre a peça: ῶ τέκνον (“ó criança”), acentuando a queda do protagonista. Ao expressar o seu terror por ter conhecido Édipo, o termo utilizado refere-se também à “visão” (εἰδόμαν). À expressão dura do Corifeu, segue uma expressão atenuante e também ambígua: “Por causa de ti, respirei de novo/ e fechei os meus olhos” [Ἄνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν/ καὶ κατεκοίμησα τοῦμὸν ὄμμα. – 1221-1222 (trad. M. Colonnelli)]. O alívio sentido pelo Corifeu, em tempos passados, contrasta com a visão aterradora de agora, produzindo uma inversão do que era lícito ver com o que agora é interdito.

Édipo, ao se privar violentamente da visão, revela seu intuito principal: como a mácula que mancha a cidade, ele precisa ser extirpado da convivência com a comunidade. A cegueira autoimposta é a primeira atitude de Édipo para se afastar da comunidade. Em diversas passagens, Édipo justifica a mutilação corporal que não foi completa, porque lhe

²⁰ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1216-1222 (trad. M. Colonnelli).

era impossível: “Por que, pois, é necessário que eu veja,/ se, para tal observador, não havia nada prazeroso de observar?” [Τί γὰρ ἔδει μ’ ὄρᾶν,/ ὅτῳ γ’ ὄρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ; – 1334-1335 (trad. M. Colonnelli)]. Não só o olhar tornou-se insuportável para o rei, mas também a audição:

Τί δῆτ’ ἐμοὶ βλεπτὸν ἦν
στερκτόν; ἢ προσήγορον
ἔτ’ ἔστ’ ἀκούειν ἡδονᾶ, φίλοι;

O que então para mim haveria de visível
E amável? Ou ainda uma palavra
Amigável para escutar, com prazer, ó amigos?²¹

A exclusão de um dos sentidos é o que retira a humanidade de Édipo. A sua transformação é a perda dos laços, com a cidade e com o mundo. Ele inicia, antes do exílio propriamente dito, prescrito pelos rituais de purificação, a sua exclusão do mundo humano. A justificativa pela sua mutilação esclarece o ato voluntário do herói:

Τοιάνδ’ ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμὴν
ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὄρᾶν;
“Ἠκιστά γ’ · ἀλλ’ εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ’ ἦν
πηγῆς δι’ ὧτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην
τὸ μάποκλιῆσαι τοῦμὸν ἄθλιον δέμας,
ἴν’ ἢ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν· τὸ γὰρ
τὴν φροντίδ’ ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ.

Eu, tendo revelado minha mácula,
Estava destinado a olhá-los com olhos firmes?
Muito pouco, mas, se ainda houvesse um meio de privar
A fonte da audição através dos ouvidos, não teria impedido
De me excluir de meu corpo miserável,
A fim de que me tornasse cego e surdo. Pois é doce,
Em relação à mente, habitar fora dos males.²²

Édipo, depois de seu transe, retoma a sua extrema racionalidade, mas já transformado. Tendo reconhecido a si próprio como a “poluição”

²¹ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1337-1339 (trad. M. Colonnelli).

²² SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1384-1390 (trad. M. Colonnelli).

(ἄγος), ele mesmo empreende a sua exclusão da comunidade, mutilando-se. A cegueira e a desejada surdez eram suficientes para afastá-lo do convívio. O afastamento do herói revela não só a sua vontade em se excluir, mas também a vergonha por seus atos face aos seus concidadãos. A sua preocupação era com o olhar dos seus concidadãos. Encará-los significaria reviver as suas penas e principalmente perceber no olhar aterrorizado do outro o espetáculo horrível no qual ele se tornou. O único acesso a si próprio, que Édipo possui, é através das palavras dos seus concidadãos que o descrevem como vimos.

Com a cegueira, Édipo isolou-se dos males visíveis que cometeu, mas não a sua mente, que ainda é estimulada pelo som das palavras. Se antes Édipo seguia o seu pensamento, com aquela atitude típica do tirano que não escuta a ninguém,²³ agora ele é tudo o que lhe resta.

Diante dos lamentos reiterados de Édipo, o coro, a quem o rei invoca, através de vocativos amigáveis, pergunta-lhe se, ao invés dessa mutilação, não teria sido melhor matar-se. A resposta de Édipo é violenta e racional:

Μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι.
 Ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ' ὄμμασιν ποίοις βλέπων
 πατέρα ποτ' ἂν προσεῖδον εἰς Ἄιδου μολῶν,
 οὐδ' αὖ τάλαιναν μητέρ', οἷν ἐμοὶ δυοῖν
 ἔργ' ἔστι κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα.
 Ἄλλ' ἢ τέκνων δῆτ' ὄψις ἦν ἐφίμερος,
 βλαστοῦσ' ὅπως ἔβλαστε, προσλεύσσειν ἐμοί;

Não me ensine e nem mais me aconselhe!
 Eu, pois, vendo com tais olhos, não sabia que,
 Quando viesse em direção ao Hades, veria o pai,
 Nem, por sua vez, a infeliz mãe, e esses atos contra os dois,
 Praticados por mim, são mais fortes do que a corda.
 Mas o espetáculo de meus filhos então era desejável,
 Gerados como gerei, de ser contemplado por mim?²⁴

²³ Em diversas passagens, Édipo se recusa a escutar os outros: Tirésias, quando relewa o seu crime; Creonte, quando se defende da conjuração; Jocasta, quando solicita que deixe de investigar; e o Pastor, quando lhe pede para não contar sobre fatos passados.

²⁴ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1370-1376 (trad. M. Colonnelli).

O ato de Édipo é justificado por ele com extrema racionalidade. Evitando a morte, não contemplaria seus pais há pouco mortos pelo efeito de seus atos; cegando-se, não contemplaria o semblante de seus filhos, anômalos. A sua mutilação o colocou em uma posição singular: nem participa do mundo dos vivos nem dos mortos. Édipo, através de seu ato, transforma-se em um nada, em um corpo, preso ainda ao mundo por causa dos outros sentidos.

A relação afetiva de Édipo, em parte interrompida pela cegueira, se expressa pelo tato. Tal como Tirésias, no segundo episódio, era guiado por um jovem, Édipo agora também tenta se orientar, solicitando, ainda comovido pela situação na qual se encontra, a todas as personagens o contato tátil. Atento ao ritual de purificação que prescrevia a expulsão da mácula, Édipo deixa-se levar por seu estado emocional, não reconhecendo os males que o maculado pode causar aos que lhe tocarem.²⁵ A poluição que emana do corpo de Édipo atinge a quase todos que estão em cena.

Na primeira cena em que o rei faz a solicitação, Édipo, pedindo o afeto do coro, solicita-lhe que o toque como um gesto de comiseração:

Ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν·
πίθεσθε, μὴ δείσητε· τὰμὰ γὰρ κακὰ
οὐδεὶς οἶός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.

Vamos, não hesiteis em tocar um homem miserável,
Acreditai, não temais. Pois os meus males ninguém
Dentre os homens é capaz, exceto eu, de suportá-los.²⁶

Exortando o coro, ele fala de si próprio como um homem que sofre, que carrega “penas” (ἄθλιος). O toque é o gesto de consolo que Édipo espera de quem, durante toda a peça, nunca hesitou em defendê-lo, mesmo quando os outros personagens já o haviam abandonado. Entre os dois primeiros versos, parece ter decorrido um tempo até que ele novamente exortasse o coro. O coro, dessa vez, parece hesitar em tocá-lo;

²⁵ TAPLIN, 1978, p. 66: “Oedipus is a polluted man, polluted by the two most heinous crimes, patricide and incest. Now, anyone who touches a polluted man, even talks with him or looks at him, is in danger of infection by the miasma”. – “Édipo é um homem maculado, maculado por dois dos mais hediondos crimes, o parricídio e o incesto. Agora, quem tocar o homem maculado, ou mesmo falar com ele ou olhar para ele, está em perigo de infecção pelo miasma” (trad. M. Colonnelli).

²⁶ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1413-1415 (trad. M. Colonnelli).

Édipo, percebendo a vacilação do coro, roga pela última vez: “Acreditai, não temais” [Πίθεσθε, μὴ δείσητε – 1414 (trad. M. Colonnelli)].

Estranhamente, Édipo parece não ter se dado conta dessa situação especificamente particular, como maculado, justificando ambigualmente ao Coro a sua atitude. Se se atribuir ao verbo φέρω o seu sentido primitivo, as palavras do rei soam como um aviso: “Os meus males, pois, ninguém/dentre os homens é capaz, exceto eu, de portá-los” [Τὰμὰ γὰρ κακὰ/ οὐδεὶς οἴός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν. – 1414-1415 (trad. M. Colonnelli)]. A ideia do contágio surge como um engano. Édipo parece não acreditar no contágio de seus males, vendo-os como privados, particulares. Nesse sentido, as solicitações do herói são vistas como inocentes. Não há, por parte do rei, nenhum tipo de dolo em seu pedido. Édipo é movido, por seu ânimo abatido, a se aproximar dos que o rodeiam neste momento, substituindo a visão pelo tato.

Na sequência da cena, o coro nega-lhe o contato, aproveitando-se da chegada abrupta de Creonte. Com a chegada dessa personagem, Édipo desvia-se do coro para dialogar com o novo governante.

A cena, entre Édipo e Creonte, produz uma inversão nas atitudes das personagens. Antes, Creonte estava à mercê de Édipo; agora dá-se o inverso. Édipo, agradecendo a Creonte a sua complacência, solicita-lhe os últimos desejos: um funeral a Jocasta, a sua partida para o monte Citerão, nenhum cuidado aos filhos e o máximo de zelo às filhas. Ao mencionar as filhas, Édipo é tocado de forte comoção, fazendo o seu último pedido:

Αἶν μοι μέλεσθαι· καὶ μάλιστα μὲν χεροῖν
 ψαῦσαί μ’ ἔασον ἀποκλαύσασθαι κακά.
 Ἴθ’, ὦναξ,
 ἴθ’, ὃ γονῆ γενναῖε· χερσὶ τὰν θιγῶν
 δοκοῖμ’ ἔχειν σφᾶς, ὥσπερ ἠνίκ’ ἔβλεπον.

Cuide de ambas para mim; sobretudo, com ambas as mãos,
 Permita-me tocá-las e chorar os males.

Vá, *Ánax*,

Vá, ó nobre de nascimento; tocando-as com as mãos,
 Acreditaria possuí-las, como no tempo em que as via.²⁷

²⁷ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1466-1470 (trad. M. Colonnelli).

Os dois vocativos, pelos quais Édipo exorta Creonte, evocam sentidos precisos: *Ánax* é a posição suprema tanto em tempos de paz quanto de guerra, produzindo o efeito de reconhecimento por parte de Édipo ao novo comandante; “nobre de nascimento”, recorda a Creonte os laços de sangue, que ele guarda com os parentes de Édipo. Creonte agora o sucede no poder e tem obrigações a cumprir com a família. À parte os artificios do herói, a cena em si evoca um gesto de carinho, que Édipo quer dirigir às filhas. O desejo de tocá-las é comparado à visão que as contemplava, fundindo o tato à visão.

Creonte, assim como Édipo quando tomava decisões antecipadas, já havia ordenado que trouxessem suas filhas. A cena é muito familiar e o discurso do herói é angustiante. Primeiro dirige-se às filhas, depois a Creonte:

Ἦ τέκνα, ποῦ ποτ' ἐστέ; δεῦρ' ἴτ', ἔλθετε
ὡς τὰς ἀδελφὰς τάσδε τὰς ἐμὰς χέρας,
αἱ τοῦ φυτουργοῦ πατρὸς ὑμῖν ὧδ' ὄρᾶν
τὰ πρόσθε λαμπρὰ προὔξενησαν ὄμματα·

Ó filhas, onde estais? Vinde aqui, chegai
Até estas minhas mãos, irmãs,
Que procuram vê-las, assim como os olhos
Outrora luminosos de seu pai genitor.²⁸

A privação da visão aumenta o desejo de Édipo pelo toque. A associação entre os dois sentidos é mantida. O discurso revela não só a ansiedade, mas também a desorientação de Édipo no palco. Às filhas ele se refere como irmãs, o que faz alusão tanto às duas crianças, como também ao fato de ele ser irmão delas. Édipo as mantém sob a guarda e prossegue, com um longo discurso, endereçado a elas. Deplorando os sofrimentos vindouros de suas filhas, rememora os sofrimentos também vividos por ele. Por último, exorta Creonte a ajudá-las:

Ἄλλ' οἴκτισόν σφας, ὧδε τηλικάσδ' ὄρᾶν
πάντων ἐρήμους, πλὴν ὅσον τὸ σὸν μέρος.
Ἐύννευσον, ὧ γενναῖε, σῆ ψαύσας χερί.

²⁸ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1480-1484 (trad. M. Colonnelli).

Mas, compadece-te delas, vendo-as assim, jovens,
Privadas de tudo, exceto de quanto é tua parte.
Promete-me, ó nobre, depois de me tocar com tua mão.²⁹

No final do discurso, Édipo exorta Creonte a ter piedade delas, e com isso solicita um gesto de confiança como sinal de anuência a seu pedido. Creonte aceita e ordena que Édipo seja conduzido para dentro do palácio. Édipo ainda reluta em seguir as ordens dele, retendo em suas mãos as filhas. Entretanto, Creonte o coage a deixá-las, conduzindo-o violentamente para o palácio.³⁰

3 Conclusão

Da entrada de Édipo no último episódio à sua saída, após a ação catastrófica, Sófocles engrandece a cena de *Édipo Tirano* com o uso do “espetáculo” (ἔσπετα). Toda ação se volta à aparição de Édipo em cena e nenhuma ação, posteriormente ao momento catastrófico da peça, é imprescindível a sua unidade. Diversas passagens referem-se ao aspecto visual, deplorável, em que o protagonista se encontra. Nesse sentido, encontramos em Sófocles não só um enredo bem construído tal como Aristóteles nos mostra, mas também uma estrutura dêitica de aspectos da personagem, de movimentação de palco, de sugestões gestuais, dentre outras coisas que contribuem especificamente para a consecução do espetáculo. Ainda que o uso da imaginação seja uma das ferramentas para que se possa construir uma imagem do espetáculo, o texto trágico comporta indicações precisas sobre este, de maneira que texto e espetáculo estejam unidos em um todo quase perfeito. Quase, porque ainda assim nos falta, para a completude dramática, ver o que não nos é mais possível: a própria tragédia em ato.

²⁹ SÓFOCLES, *Édipo Tirano*, 1508-1510 (trad. M. Colonnelli).

³⁰ Nessa última cena, dentre as personagens que participam do *éxodo*, somente o Coro não se aproximou de Édipo. O contato com a mácula deu-se com todas as outras personagens. O mito de Édipo legado pelas outras peças de Sófocles nos revela o que de fato a mácula causou. Todo o acontecimento no *éxodo* gira em torno do corpo do rei, agravado pelo seu aspecto terrível. A aparição de Édipo e sua permanência em cena é o ápice do espetáculo. Ao Édipo, que nos episódios tinha a proeminência, substituí o corpo ultrajado e desumano, que emana uma poluição catastrófica. Édipo é reduzido à manifestação do seu corpo, à pura passividade, à desorientação, que culminarão na sua purificação.

Referências

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et trad. par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BURKERT, Walter. *A religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DAIN, A; MAZON, P. *Sophocle, Tragédies, II. Ajax-Oedipe roi-Électre*. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*. Cambridge: Methuen & Co. Ltd, 1978.

RACHET, G. *La tragédie grecque: origine, histoire et développement*. Paris: Payot, 1973.

REINHARDT, K. *Sófocles*. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Ed. UNB, 2007.

SÓFOCLE. *Edipo Re*. Introduzione, trad. e commento di Massimo Stella. Roma: Carocci Editore, 2010.

SÓFOCLE. *Edipo Re: Storia e autori della Letteratura greca*. A cura di Vittorio Citti, Claudia Casali e Federico Condello. Bologna: Zanichelli Editore, 2011.

