

A POESIA E A LIRA: O PAPEL DO CORO NO ESTÁSIMO SEGUNDO DE *ÉDIPO-REI*

POETRY AND LYRE: THE ROLE OF THE CHORUS IN THE SECOND STASIMON OF *OEDIPUS REX*

FABIANO INCERTI*

Resumo: Devedoras dos rituais religiosos realizados nos altares dedicados aos deuses, a poesia e a lira encontram sua força estética e humana nos palcos das dionisiacas, onde o espectador tem a oportunidade de cruzar sua frágil humanidade com as virtudes de seus reis, de seus heróis e de seus deuses. Junto com o saber-poder a meio caminho de Édipo, entre o divino e o humano, está o coro, que com uma voz cívica e moral, questiona a figura do tirano e seus excessos. Nesse sentido, o estásimo segundo cantado pelo coro ocupa um papel central: ele traduz os sentimentos de um povo, que entende que a mácula que atinge a cidade é, antes de mais nada, algo essencialmente político.

Palavras-chave: Tragédia Grega; *Édipo-Rei*; coro; literatura; teatro.

Abstract: Indebted to the religious rituals performed on the altars dedicated to the gods, poetry and the lyre find their aesthetic and human strength on the Dionysian stage where spectators have the opportunity to cross their fragile humanity with the virtues of their kings, their heroes and their gods. Along with the knowledge-power of Oedipus, halfway between the divine and the human, stands the chorus which, with a civic and moral voice, questions the figure of the tyrant and his excesses. In this sense, the second stasimon sung by the choir plays a central role: it gives expression to the feelings of a people who understand that the stain that affects the city is, above all, something essentially political.

Keywords: Greek Tragedy; *Oedipus Rex*; chorus; theater.

INTRODUÇÃO

Nas tragédias gregas, recorda Roland Barthes (1990, p. 77), há uma consubstancialidade entre a poesia, a música e a dança e, nisso, certamente reside um dos encontros mais originais entre a literatura e a música na história no ocidente. É verdade que o poema e a lira já faziam parte dos rituais religiosos e a tragédia transporta dos altares pagãos para os palcos essa junção

* Professor na PUC-PR, PR, Brasil. <https://orcid.org/0000-0001-6292-0011>. E-mail: fabiano.incerti@yahoo.com

poderosa; ritual dentro do ritual. E exatamente nesse *ethos* da representação – lugar, por natureza, do lúdico, da festa, da comunidade, da ruptura com a temporalidade cotidiana – que os sentimentos da angústia, da alegria, da solenidade, da volúpia invidiam, sem nenhuma ambiguidade ou sob nenhum refúgio o espectador: encontro entre seres humanos e principalmente destes com seus reis, heróis e deuses.

Passados mais de dois mil anos, parece inquestionável a força poético-textual da tragédia grega, até porque, foi, em grande parte, o que nos restou. Contudo, originalmente, retoma Maurice Bowra (2007, p.160), ela era composta em sua maioria pelo canto e pela dança, e somente uma pequena parte era dedicada à ação, que mantendo uma estreita relação com o tema principal do canto, se realizava por um único ator no palco. Na medida em que o teatro grego foi adquirindo sua forma definitiva, o número de atores aumentou e as partes faladas foram também progressivamente crescendo. Diferentemente de Barthes (1990, p. 78), que acredita que as funções do coro foram “pouco a pouco se atrofiando, e as partes corais terminaram por ser apenas intermédios sem qualquer laço orgânico com a própria peça (...)”, Bowra sustenta que, mesmo com o passar do tempo, o coro manteve sua importância como garantia de unidade à peça, isso porque a voz do corifeu se tornou muito mais do que um simples apêndice ao restante dos atores; pelo contrário, permaneceu um participante, como eles, da mesma trama. Talvez o mais correto, nesse sentido, seja considerar o coro, “como algo pertencente ao mundo imaginário no qual se desenvolve a ação dramática, que precisamente por estar tão pouco individualizada, suscita com maior energia as diversas reações possíveis aos episódios surpreendentes da ação trágica” (BOWRA, 2007, p.166).

Levando em conta tais aspectos, o objetivo principal deste artigo é debater o lugar do coro na tragédia grega, em especial a partir do segundo estásimo presente na obra sofocliana de *Édipo-Rei*, não somente em seu inquestionável papel estético, mas principalmente na busca de compreender como a força de seu canto é decisiva tanto para o desenrolar trágico do herói bem como para a compreensão de seu papel moral e político, que se levanta contra os excessos da figura do tirano.

O CORO E O TEATRO GREGO

Num pequeno trabalho didático intitulado *Étude sur Œdipe roi: Sophocle*, Sodini-Dubarry (2005, p. 53-58) desenvolve um importante estudo sobre

a relação entre os aspectos sonoros, visuais e poéticos em *Édipo-Rei*. De forma geral, ela considera a tragédia grega como um espetáculo estilizado, no qual a maioria das peças se utiliza de recursos como a música, a dança e a palavra. Os concursos trágicos aconteciam em três dias sucessivos e cada poeta concorria apresentando três composições num mesmo dia, que por vezes se constituíam como trilógias. Tanta era a paixão dos gregos por essas maratonas teatrais, que cada sessão durava de quatro a cinco horas. Platão (2011, 175e) fala no *Banquete* de um público de 30 mil pessoas, o que significava quase a totalidade dos cidadãos de Atenas. Ainda que as ruínas dos teatros conservadas até hoje sejam posteriores ao século V, elas nos deixam uma ideia bastante próxima das enormes dimensões das instalações mais primitivas, escavadas em forma de ferradura na ladeira de uma colina.

As apresentações se realizavam ao ar livre, à luz do dia, praticamente sem nenhum tipo de decoração cênica. Nisso consiste, quando se retorna a Barthes, a fragilidade e a singularidade do teatro grego: o ar livre tem a vulnerabilidade da polifonia, ou seja, uma invasão de ruídos exteriores que penetram no espaço, mas que devolvem ao drama seu carácter único de acontecimento. Por isso, não se tratava de um hábito, mas uma experiência que se tornava insubstituível: “Da sala escura ao ar livre, o imaginário não pode ser o mesmo: o primeiro é um imaginário de evasão, o segundo de participação” (1990, p. 76). As condições acústicas eram perfeitas e o canto e a dança se posicionavam na *orchestra*; parte “redonda” localizada no centro do teatro.

Na mais reconhecida obra trágica de Sófocles, o *Édipo-Rei*, as cenas acontecem inteiramente na frente do palácio. No entanto, mesmo com a ausência de uma direção de palco (*didascalies*)¹, a obra sofocliana nos apresenta elementos “suficientes para perceber a presença de grandes momentos espetaculares” (SODINI-DUBARRY, 2005, p. 53). A força da construção dramática está no extraordinário contraste entre a situação inicial e a situação final do protagonista. Em poucas horas, Édipo deixa de ser o feliz tirano de Tebas para ver sua vida se transformar numa catástrofe. Nessa “violência de emoção trágica” (2005, p. 53), repousa a potência visual e poética de duas passagens, que no interior do jogo cênico adquirem lugar especial. A primeira delas é quando, no prólogo, Édipo sai de seu palácio e se depara com a súplica de alguns idosos e de muitos jovens cidadãos. “Filhos meus,

¹ “Instructions données par un auteur dramatique aux acteurs sur la manière d’interpréter leur rôle” (SODINI-DUBARRY, 2005, p. 53).

do venerando Cadmo, rebentos novos, por que assentados vos vejo aqui, de ramos suplicantes coroados?” (1-3)². Numa referência direta ao enigma da Esfinge, ele aparece de maneira grandiosa e simbólica como um “homem feito”; homem de dois pés, capaz de proteger as duas idades da humanidade: a infância e a velhice. Como o sol, que nasce entre as montanhas, ele surge para seu povo, indicando que sua luz clareia a busca pela verdade.

A segunda passagem está no fim do espetáculo, quando ele novamente sai da casa real, mas agora o que se vê é a imagem da vergonha e da dor. “Ele grita que lhe abram as portas; que mostrem a todos os tebanos o parricida” (1287-1289). A proclamação do arauto anuncia que pela frente virá algo ainda mais horrível. Com os olhos furados, o rosto do herói está desconfigurado. Na primeira aparição, ele é o destinatário das súplicas, que partem principalmente das crianças; já aqui, transforma-se no suplicante em nome de suas filhas, infelizes por causa de seus crimes. A última visão que se tem de Édipo é a dele sendo conduzido para a sombra do palácio, sob as ordens de Creonte. O homem que fez de tudo para descobrir a verdade em praça pública é obrigado agora a levar esta verdade, que é ele mesmo, para outro lugar, escondido da cidade que antes o acolhera.

Com igual importância sonora e imagética, Sodini-Dubarry destaca o lugar do coro em *Édipo-Rei*, como um dos mais significativos recursos de *valeurs spectaculaires*. Por excelência, o canto desse grupo de homens anciãos de Tebas, “testemunhas transtornadas do drama” (2005, p. 57), une o visual, o musical e o literário. Os coreutas, num número de quinze, cantam e dançam os textos poéticos escritos numa linguagem dialética, diferente da fala corrente e familiar dos diálogos. Criando uma atmosfera particular à história, os interlúdios originam ruptura, que garante ritmo ao progresso da ação dramática, ao mesmo tempo em que o conteúdo e a evolução textual se mostram perfeitamente coerentes. Ainda que para Aristóteles (2004, 1456a, 25) não reste dúvida de que os cantos em Sófocles compõem completamente a ação, isso não evitou que entre os estudiosos se levantassem pelo menos duas linhas de análise quando o assunto é o quão integrante o refrão é para a peça e até que ponto o coro é um personagem.

A primeira linha sustenta que o conteúdo específico de uma ode, como o vocabulário, as imagens e os mitos, são menos importantes do que o

² Para citações diretas ou referências indiretas ao texto de Sófocles, utilizaremos os números dos versos entre parênteses compatíveis com as obras utilizadas e contidas nas referências bibliográficas deste trabalho.

clima geral da tragédia, enquanto há uma segunda que afirma que todas as elocuições do coro, incluindo as odes corais, devem ser entendidas como reflexo de seu envolvimento total no corpo teatral, como um personagem inteiramente participante. Em tais aspectos está, para Charles Segal, em seu *Sophocles' Tragic World*, o problema metodológico fundamental de como são pensadas as odes corais tragédia grega:

(...) Desde um ponto de vista cênico, os coros interpretam rituais que marcam a gravidade ou seriedade da ação ou oferecem intervalos que proporcionam variedade e entretenimento, divertimentos musicais e coreográficos para aliviar um pouco a intensidade concentrada nos acontecimentos sombrios prévios. Desde um ponto de vista teatral, eles efetuam um eco emocional e lírico às palavras e às preocupações dos atores principais; ou introduzem um comentário do poeta ou de uma personalidade da comunidade (como é o “alguém vai dizer ...” homérico), ou aportam a perspectiva de um personagem coletivo que intervém com seu próprio modo característico de ação performativa e ação verbal em um momento crítico, e assim por diante. (SEGAL, 1995, p. 183, tradução nossa.)

Embora tenhamos poucas informações acerca do tipo de música que se praticava e sobre a própria evolução do coro, algumas certezas permanecem. A primeira entrada solene do grupo de cantores, pela lateral da cena, logo depois do prólogo, é conhecida como *parodos*. Esse tipo de canto acompanha o ritmo da marcha. As odes que separam os outros episódios são chamadas de *stasima*. De ritmo regular, elas se dividem em estrofes e antiestrofes. Os cantores evoluem para a direita durante a estrofe e para a esquerda durante a antiestrofe, para enfim se encontrarem no mesmo lugar.

Com um efeito visual que impressiona os espectadores, todos os cantores vestem a mesma roupa e agem “como um só homem” (SODINI-DUBARRY, 2005, p. 56). Configurando-se como uma originalidade do teatro grego, cada tragédia obedece a uma lei de alternância entre as partes faladas e as partes cantadas, sendo que a distinção entre ambas é essencial não apenas do ponto de vista do espetáculo, mas também no que se refere à ação. Isso porque, via de regra, é nas partes faladas que esta avança aos olhos do público, enquanto os cantos corais marcam uma pausa e induzem a um tempo de reflexão.

Pode-se destacar três funções específicas que o coro ocupa para a potencialização da emoção trágica em *Édipo-Rei*.

A primeira delas é conectar o destino do tirano com o destino de Tebas, pois o “coro representa o povo” (SODINI-DUBARRY, 2005, p. 57). O clamor das crianças se desfaz e desde a entrada do coro, *Édipo* não está mais na

presença de seus filhos-cidadãos. São vozes criteriosas que passam a acompanhá-lo e que, desde esse momento, dão sinais da queda inevitável. O canto inaugural é sobre os males da cidade e, o segundo, sobre a fidelidade ao soberano que livrou a todos da Esfinge. “Assim, meu espírito nunca o acusará de um crime!” (511-512). Mesmo quando o coro é instigado a tomar partido de Creonte, em função da violência do rei, ele dá provas de sua fidelidade: “Disse e repito, Senhor, desprovido de razão eu seria, insensato, se te abandonasse” (690-693). Já ao fim, quando toda a verdade é revelada, os cantores deploram os males de Édipo e declaram: “Filho de Laio, prouvera aos deuses que nunca te houvéramos visto!” (1217).

A segunda função reside no fato de que a lealdade do coro é também a dos velhos, simples e ingênuos. Três expressões de sentimentos exemplificam essa característica. Primeiramente a dúvida, que aparece quando, após as profecias de Tirésias, o coro se sente estremecido pela sabedoria do adivinho, mas prefere não tomar posição. “Terríveis, sim! Terríveis são as dúvidas que me causam as palavras do hábil adivinho. Não sei se ele está, ou não, com a verdade; não atino o que deva pensar a respeito” (483-485). Mais tarde, ao criticar a ironia que Jocasta utiliza para se referir ao absurdo das profecias, primeiro o coro se esconde atrás das estritas leis religiosas: “Possa eu obedecer na vida, às leis sublimes, instituídas pela Providência Divina, da qual é o Olimpo o supremo pai!” (865-867), e, depois, medrosamente reprova: “O orgulho gera a tirania” (873). Nesse sentido, os cantores não são mais lúcidos do que o herói após as revelações do mensageiro de Corinto e seguem as fantasias de Édipo, de ser filho da glória e da fortuna. “Quem, filho, quem das deusas eternas, quem delas te trouxe ao mundo? Qual delas acenou a Pã nas montanhas para ser teu pai?” (1096-1100).

A terceira função é a do coro como uma espécie de intermediário entre os grandes heróis da tragédia e os espectadores. Cabe a ele manter estes últimos em constante estado de terror e piedade. Vemos, por exemplo, nos versos iniciais do *parodos*, esses sentimentos serem cantados: “Coração transido, o pavor me oprime, Apolo Délio, senhor do grito consolador! Ao teu redor, tremor” (153-155). A cada nova aparição, numa crescente, intercalados com alguns momentos de confiança e júbilo, renovam-se a angústia e a desesperança. O visual, o sonoro e o poético se unem para cantar o destino de um homem que põe em xeque a condição humana. E nos últimos versos, quando se prepara para sair, o corifeu se dirige aos coreutas: “Ó vós, que sereis sempre os chefes mais respeitados deste país” (1223). Mas, na realidade, para além dos tebanos, “é a todos os espectadores que ele lança sua

mensagem dolorosa de comunhão com o ‘maldito dos malditos’, esta vítima grandiosa e patética, tornada por todos uma imagem heroica da ambiguidade da condição humana” (SODINI-DUBARRY, 2005, p. 58, tradução nossa).

Segal recorda que ainda que a tragédia grega tenha como base as canções corais tradicionais, como hinos, epínicos e ditirambos, no palco ela assumia outra dimensão, ou seja, o caráter cênico. No interior da representação trágica, cada rito se constituía como parte de um culto em homenagem a Dioniso, mas circunscrito a uma ação fictícia dirigida a personagens míticos, realizados não por cidadãos adoradores diante do altar de um deus, mas por artistas que atuavam mascarados no espaço lúdico da *orchestra*. Levando em conta tal separação, entre o mundo real e o teatral, o dramaturgo pode usar as formas litúrgicas com maior liberdade e até mesmo colocar em discussão a relação entre ritual e drama: “Um hino cantado dentro do Édipo-Rei no teatro de Dionísio por um coro mascarado não é o mesmo que um hino cantado por cidadãos em um santuário de Apolo em Tebas para evitar o desastre” (SEGAL, 1995, p. 180, tradução nossa).

Mesmo que seja possível se falar da regularidade estética do coro como personagem nas peças trágicas, em alguns casos ele assume uma autoridade mais ampla, dando a entender em muitos de seus cantos que tem mais a dizer, em vista de uma capacidade moral privilegiada, se comparado a um simples ator em cena. Trata-se, por vezes, de uma maior consciência das implicações sociais ou políticas acerca de uma ação, de como agem os deuses ou dos poderes numinosos da natureza. Ocasionalmente, atua como instância julgadora que deve decidir pela verdade. Um dos exemplos significativos encontra-se no primeiro estásimo do drama edípiano. O canto coral é decisivo para a continuidade do julgamento pois, intercedendo como uma comissão de juízes, ele interfere tanto hostilizando o ódio surgido no diálogo entre os dois rivais – Édipo e Tirésias – como buscando recuperar a relevância do tema em debate. O palco agora é ocupado por esta personagem que é, como descreve Jean-Pierre Vernant, “coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica [...]” (VERNANT; NAQUET, 1999, p. 69).

O coro, dessa forma, executando um papel jurídico preciso no enredo e com seu testemunho adquirindo o caráter de júri, transforma-se na representação máxima dos valores da cidade, que estão, nesse caso, profundamente abalados pelas transgressões cometidas no passado. Contudo, no primeiro veredito, ele não consegue decidir qual dos dois adversários tem razão.

Afirma, no decorrer do embate, que o rei e o profeta falam somente sob o efeito da cólera (404-405). Pouco mais tarde, depois da partida de Tirésias, ele não sabe o que dizer e sente-se tomado pelas dúvidas que o adivinho pôs em sua mente: “não creio, nem descreio, estou atônito” (484).

O ESTÁSIMO SEGUNDO EM *ÉDIPO-REI*: UMA CRÍTICA AO TIRANO

Se, como afirma Aristóteles, o coro em Sófocles é um personagem que participa da ação, ao se deparar com *Édipo-Rei*, é quase impossível não se assombrar e se fascinar com o caráter estético-literário do segundo estásimo. Tais versos, que têm produzido de geração em geração de estudiosos uma série de dificuldades de interpretação, são de inegável força poética, até porque nesse momento, que demarca o ponto médio da peça, o coro é deixado sozinho pelo poeta no palco, como uma *parabasis*. A intensidade do drama aumenta e a verdade sobre o destino trágico de Édipo começa a se descortinar.

O segundo episódio – o diálogo entre a rainha e seu filho-esposo – situado imediatamente antes do canto coral, tem como fundamento a negação do oráculo por parte de Jocasta, já que as predições do adivinho, de que Édipo é o assassino de Laio, são carentes de provas. O rei, por sua vez, com o objetivo de eliminar qualquer tipo de dúvida, exige que a única testemunha ocular do crime, o pastor do Citerão, seja enfim interrogada. O pequeno e decisivo detalhe sobre a quantidade de ladrões que atacaram Laio é algo a ser esclarecido e somente o que está guardado na memória do pastor pode resolver a questão (836-837). A chegada solene do coro é precedida, então, pelos laços sinistros que unem Édipo e Jocasta: de um lado, ele é acusado de assassinar um grupo de pessoas, incluindo seu antecessor e de outro, ela reconhece ser cúmplice na morte de um bebê, possível sucessor de Laio no trono de Tebas. Por isso, o estásimo tem uma clara inversão na postura do coro. No primeiro canto, ele age como juiz, preservando Édipo de qualquer sentença; já no segundo, sua manifestação se compara a de um promotor, exigindo a condenação do culpado e justificando, dessa forma, a autoridade que lhe é concedida como representante do povo.

“Por que devo dançar?” (895-896), é a pergunta feita pelo líder do coro, já que as ações de justiça e reverência não são honradas. Mas talvez tais versos cantados conduzam o público – este que é onisciente, pois vê Édipo soberano, criança indefesa e mendigo cego – a um questionamento mais profundo. O que vem à tona, de forma mais intensa, é a fissura entre as leis

atemporais do remoto Olimpo e as lutas humanas na Terra, que buscam tanto compreender os caminhos dos deuses bem como encontrar sentido na vida. Como uma voz cívica e moral, o coro quer acreditar nas instituições religiosas estabelecidas e deseja, desesperadamente, que o mundo faça sentido. Mas é verdade que, num artifício linguístico, a ode avança sobre o jogo etimológico presente em toda peça: o adjetivo “pé alto” (865) que descreve as elevadas leis olímpicas sugere um trágico contraste (878), pois recorda a imagem recorrente dos pés presente em todo o texto e, principalmente, recorda “Édipo”, cujos pés estão fincados na terra, entre as desgraças mortais de nascimento e de geração. Ele que se transforma num *knowfoot*, “pé-sabido”, ao solucionar o enigma sobre os pés proposto pela Esfinge, transforma-se, igualmente, num *swellfoot*, “pé-inchado”, na medida em que seus pés feridos são a memória da enfermidade da criança maldita que, pronta para morrer, é abandonada na natureza selvagem por seus pais.

Em suas análises jurídico-políticas acerca da peça sofocliana, Foucault também se dedica aos versos deste famoso e intrigante estásimo cantado pelo coro. Para ele, Édipo é detentor de um saber-poder a meio caminho entre os deuses e os escravos, ou seja, o saber-poder tirânico. E se, por um lado, é possível identificar nele elementos que são comuns às fábulas mitológicas – a criança de castigo exposta pelos pais, o herói que destrói monstros e, por isso, conquista a princesa e o solucionador de enigmas bem-sucedido que está, por isso mesmo, sob pena de morte –, por outro, sua soberania adquire marcas singulares. Ele chega ao poder sem nenhum tipo de ligação hereditária, ou seja, por uma via indireta e, por isso, são suas proezas, sua sabedoria e seus atos que qualificam as suas conquistas.

Dessa forma, atrelado a um aspecto comum às fábulas gregas, da representação mítica do herói exposto e salvo, Édipo é possuidor de uma série de traços positivos do tirano, que o transformam em alguém benquisto por seu povo. Quando chegou à cidade como um estrangeiro, conquistou sozinho o poder (*autós*): “Lançou a seta a altos alvos” (1197-1198) e serviu a Tebas quando o inimigo estava a ponto de destruí-la. Foi para ela, em seus momentos mais difíceis, a torre e a muralha: “Em torre na minha terra se ergueu” (1201) permitindo que ela dormisse: “Meu repouso vinha de ti, tu me cerravas as minhas pálpebras cansadas” (1220-1221). O poder que ele constrói se sustenta tanto pelo casamento com Jocasta, como pela simpatia que inspira nos cidadãos de Tebas. Investido de poderes extraordinários, torna-se um homem quase igual aos deuses, como afirmam os sacerdotes nos primeiros versos: “Édipo igual a um deus? Nem eu nem os meninos

incurremos nesse equívoco; um ás te reputamos nas questões da vida e no comércio com os deuses” (31-34).

Contudo, junto com os aspectos positivos, Sófocles mostra que a tirania edípiana é composta também por um conjunto de aspectos negativos que, além de o tornarem um governante arrogante e autoritário, o distanciam das leis divinas. Ele impõe à cidade suas vontades, sejam elas justas ou não: “seja como for, eu devo ser obedecido!” (628) e se identifica com ela não por ser cidadão, mas porque deseja possuí-la sozinho: “Tebas também é minha e não só tua” (630). Foucault, mas não só ele, mostra que o herói sofocliano é detentor de traços típicos de um déspota. Bernard Knox, em seu famoso *Édipo em Tebas*, afirma que o título *týrannos*, no século V, excede a ideia do usurpador que toma o poder do rei hereditário: “era um aventureiro que, por mais brilhante e próspero que tenha sido seu regime, ganhara e mantivera o poder por violência” (2002, p. 47). Richard Jebb, por sua vez, atenua qualquer ideia que aponte que a expressão *týrannon* tem por definição a mera substituição neutra à *basileus*. Há, nesse sentido, por parte do coro, uma potencialização plena do sentido histórico e político do termo: “Aqui não se trata de um príncipe, nem mesmo no sentido usual grego, de um governante inconstitucionalmente absoluto (bom ou ruim), mas de um tirano, em nosso sentido” (JEBB, 1885, p. 141, tradução nossa).

Diante de uma plateia que se mostra angustiada pelo desfecho da história, o coro, antes partidário de seu rei, agora tem dificuldade em negar que o tirano é uma figura de transgressões e excessos, isso porque se torna impossível desvincular essa forma de governo do que pode se considerar, historicamente, como o pior de todos os regimes. E o que eles têm no palco, à sua frente, é um homem acusado de conseguir seu poder pela violência e de se colocar acima das leis. O que tal canto demarca então, para Foucault (2014, p. 223), é o momento no qual o seu reino se opõe ao reino dos *nómoi*, “as leis determinadas no celeste espaço dadas à luz, do Olimpo” (865-867). A fortuna e a sorte de Édipo estão em jogo, simbolizando a reviravolta do *pléthos*.

Os versos desta ode, que cantam a origem, a natureza e o fim do tirano, denunciam, ao mesmo tempo, os aspectos mais comuns que se podem atribuir a esta figura, como a insolência, os ganhos ilícitos, a presunção, o abandono do culto, a profanação das coisas santas e, principalmente, a recusa em honrar os deuses. A forma severa do coro se expressar *hýbris phyteúei týrannon* (873) já não corresponde à sua postura no primeiro estásimo quando, por ocasião do embate com Tirésias, claramente o amado rei é defendido: “Já o disse e o

repito, Senhor, desprovido de razão eu seria, insensato, se te abandonasse” (690-691). Foucault recorda que o “coro ainda sofrerá uma nova reviravolta e, uma vez concluída a desgraça, se apiedará daquele que, por um momento, possibilitara que a cidade respirasse”. (2014, p. 223).

O vigor dramático do canto depende também daqueles que o escutam e, talvez, por isso mesmo, Foucault considere a tragédia edípiana não somente uma história sobre o olhar – elemento fundamental para a implantação do novo método de investigação proposto pelo protagonista sofocliano, que de forma profana, metódica e paciente interroga testemunhas, investiga fatos, descobre os indícios, reconstrói a memória e desafia os deuses – mas principalmente uma história sobre a escuta e suas consequências (2014, p. 235).

O poder tirânico de Édipo advém de sua inteligência (*gnōmē*), de maneira que ele não precisa escutar ninguém para aprender e isso se refere inclusive “ao que os pássaros e todos os meios tradicionais da mântica poderiam lhe ensinar” (...). Tal atitude confirma que a *gnōmē* da qual ele se vangloria e que o levou ao poder se opõe à escuta-obediência da qual faz prova o adivinho a respeito dos deuses. Escuta-obediência que é recusada também por Jocasta, em defesa do seu esposo-filho, na cena anterior. Ela abandona as declarações do adivinho e vai mais longe em sua descrença do que o próprio Édipo: “A arte da profecia debes sabê-lo — não interfere nas questões humanas” (708-709).

Mas os versos do canto coral demarcam uma transformação: Édipo é obrigado a escutar aquilo que não quer ouvir, isso porque, como acredita Foucault, ao longo de toda a peça, o herói “só poderá reconhecer-se quando o coro tiver reconhecido a validade do que é dito” (2018, p. 54). A desconfiança do coro interroga, então, o poder edípiano, obrigando a não-escuta a dar lugar à escuta em sentido humano mais profundo. É o decifrar o que até aquele momento permaneceu adormecido, obscuro: o destino que por todo o tempo ele quis escapar. Trata-se da escuta, como recorda Barthes, em seu sentido religioso, onde “se estabelece a ligação entre o indivíduo ouvinte e o mundo secreto dos deuses, que, como sabemos, falam a língua de que apenas alguns fragmentos enigmáticos chegam ao homem, e, situação cruel, é vital aos homens compreenderem essa língua” (1990, p. 220). O que Édipo foi forçado a perceber é que, no interior de tal assimetria comunicativa entre deuses e homens, ambos, em tempos assíncronos, se fizeram ouvir, fechando sobre ele um ciclo; a palavra dos escravos confirma, vírgula por vírgula, a predição divina. “[...] gostaria também de obstruir esses ouvidos que nunca deveriam ter ouvido o que ouviram; mas é justamente o que não pode fazer;

está agora e até o fim de seus dias, destinado à escuta. Destinado a ouvir vozes que não sabe de onde vêm [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 235).

UMA VEZ MAIS, O TIRANO

Ainda que se constitua quase como uma unanimidade entre os estudiosos que as palavras cantadas pelo coro no segundo estásimo de Édipo-Rei se dirijam ao protagonista da peça, Ignacio Errandonea em seu breve, mas provocante, texto intitulado *El estasisimo segundo del Edipo Rey de Sofocles* de 1952 coloca em xeque tal hipótese. Sua pergunta é de uma profundidade cortante: “quem é o ser humano a quem o coro aponta, tão criminoso, que é digno de tão graves castigos, e tão importante que, se não for castigado coloca em perigo a fé religiosa?” (1952, p. 14). Ademais, a gravidade da questão levantada por Errandonea para o desenvolvimento da trama endossa o lugar do coro na peça que, “deixado por Sófocles a si mesmo, se entrega a uma profunda meditação” (1952, p. 14) confirma, como intuiu de Barthes décadas mais tarde, de que a técnica fundamental do teatro grego, a *choréia*, se manifestava na “igualdade absoluta das linguagens que a compunham (...)” (1990, p. 77)

Errandonea não precisa de muitas páginas para descartar Édipo como a vítima das acusações do grupo de cantores mascarados posicionados no centro do palco, isso porque, até aquele momento da peça, todos, incluindo o próprio coro, já haviam pronunciado palavras de afeição e de fidelidade ao seu amado governante e não tinham identificado nele culpa alguma, o que tornaria os versos tão duros algo contraditório. Mas a quem, então, se dirigem tais ameaças? Para ele, a resposta é simples: “o estásimo segundo de *Édipo-Rei* se refere a Laio e se refere somente a Laio” (ERRANDONEA, 1952, p. 57). Mas não é o caso, como se poderia pensar, de se tratar da passagem de um personagem principal – Édipo – para um personagem secundário – Laio – significando assim algum tipo de imperfeição artística ou alguma mudança de foco de Sófocles. Pelo contrário, é a centralidade no “pecado anterior” do rei de Tebas que o torna o protagonista dos versos em questão: a paixão pelo jovem Crisipo, o posterior rapto e suicídio deste e a maldição da inconsolável mãe, Pélope, sobre todas as gerações descendentes de Lábdaco, passadas, presentes e futuras: “que jamais tenha um filho, e se o tiver que seja o assassino de seu pai”. Por isso mesmo, para o jesuíta espanhol, a referência que o coro faz a Laio está longe de representar uma “saída” do drama, mas antes é adentrar inteiramente nele:

Poderiam estes males não terem outra origem que a vida e as ações do próprio Édipo, mas sucede que a este, de fato, o mal veio de outros, o herdava de seu pai; era a Laio que se castigava, por sua γβρις, com a desgraça de sua família; como castigo a sua intemperança, essa família estaria manchada com o parricídio e com o incesto. Uma vez mais um pai malvado havia lavrado a ruína dos seus. (ERRANDONEA, 1952, p. 80-81, tradução nossa.)

Mas o fato de Laio ocupar esse lugar principal na peça, onde se vê, segundo o coro, comprometida toda fé religiosa, não acontece por acaso. Do ponto de vista textual, Errandonea (1952, p. 36) recorda que toda cena anterior é ocupada pelo antigo rei e a alusão ao seu nome se projeta como um ponto culminante, já no estásimo, ele é o único humano citado. Do ponto de vista estético, o público presente no teatro, desde algum tempo, compartilhava a ideia de que o rei de Tebas era culpado e merecia o castigo pelos seus ultrajes à Pélope (1952, p. 45), como se pode confirmar nos fragmentos que permaneceram dos dramas *Enomao*, *Crísipo* e *As Fenícias*, levados ao palco por Eurípidés alguns anos antes da representação de *Édipo-Rei*.

Sejam dirigidos a Laio, como acredita Errandonea, sejam voltados a Édipo, como preveem uma série de outros estudiosos, há um aspecto que não pode ser esquecido. Os versos condenam os abusos cometidos pelo tirano e a própria tirania como forma de governo. Desta decorrem as transgressões que violam um conjunto de leis – da pureza, da castidade, da hospitalidade, da gratidão, do respeito aos deuses tutelares do lugar, ao rei e à sua família – que são fundamentais para a manutenção da ordem na *polis*. Enquanto Édipo infringiu algumas delas – o drama do herói até pode inspirar temor, desconfiança, horror ou compaixão para uma vítima inocente, mas nunca nojo, ódio repressão ou desprezo – Laio, por sua vez, com seu comportamento arrogante, violento e violador, as transgrediu plenamente e, por isso mesmo, merece a censura do coro, que exige em seu canto pureza integral tanto nas palavras como nas obras, sempre de acordo com as leis imortais.

As atitudes excessivas de Laio, que indicam sua postura tirânica, são confirmadas textualmente no drama, na medida em que, por três vezes, Sófocles se refere ao antigo rei de Tebas como um tirano (128, 799 e 1043). Dessa forma, o coro não teria receio de dirigir a ele as duras palavras e tampouco deixaria de acreditar que somente uma figura tão sombria seria capaz de gerar por filho aquele que agora buscam, igualmente amaldiçoado pela desgraça que Pélope lançou sobre o clã dos Labdácidos.

A desobediência de Laio ao desígnio oracular de não ter filhos representa o maior de seus erros, pois não é somente sua vida que está em jogo, mas toda

comunidade que está exposta ao perigo da contaminação, contradizendo o que deve ser a primeira das responsabilidades de um verdadeiro rei (*basileus*): proteger a ordem social. E o elemento qualificador do pecado cometido se encontra em *Sete contra Tebas*, quando Ésquilo recorda que Laio gerou um filho por escolha e não por necessidade, já que ele tinha plena consciência da resposta do oráculo à sua consulta (748-753). Por isso mesmo, antes de vítima de uma rede de maldição, ele é o causador, com sua natureza violenta entregando seu próprio filho à morte no intuito de reparar a fratura por ele mesmo gerada, que derivou todo mal para Tebas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Prolongamento do público presente nas arquibancadas, o coro sofocliano em *Édipo-Rei* é a expressão de uma arte que começa a se secularizar, pois, mesmo mantendo uma conexão irrepreensível com o divino, passa a ter na cidade – em sua organização, em sua manutenção e em sua forma de governar – a preocupação principal de sua literatura. A mácula, que contamina o espaço público e que é a responsável pela peste que atinge a todos, tem um caráter político e a culpa, longe de ter suas raízes na consciência ou na religião, é resultado do prenúncio da destruição da *polis*.

Nisto consiste o lugar estético-literário do coro; nunca uma simples ressonância lírica, mas antes um espetáculo fascinante e ameaçador que, juntando poesia, música e dança e garantindo unidade à peça, recorda aos espectadores que nenhum soberano, por mais poderoso que seja, está acima, primeiro, das leis do Olimpo e, depois, das leis da cidade. Esse é o sentido do estásimo segundo de *Édipo-Rei*: o pronunciamento contra o excesso e a arrogância dos tiranos, que depois de se elevarem ao alto da fortuna são lançados para ao mais baixo. “O orgulho gera a tirania; quando ele faz exagerada messe de abusos e temeridades fátuas inevitavelmente precipita-se dos píncaros no abismo mais profundo de males de onde nunca mais sairá” (872-878).

[Recebido em outubro/2021; Aceito em janeiro/2022]

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- BOWRA, C. M. *Introducción a la literatura griega*. Madri: Editorial Gredos, 2007.
- ERRANDONEA, I. *El estásimo segundo del Edipo Rey de Sófocles*. Ciudad Eva Perón (La Plata): Instituto de Lenguas Clásicas, 1952.
- ÉSQUILO. *Sete contra Tebas*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FOUCAULT, M. *Aulas sobre a vontade de saber*. Curso no Collège de France 1970-1971. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- JEBB, R. C. *The Oedipus Tyrannus*. Cambridge: At University Press, 1885.
- KNOX, B. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PLATÃO. *O Banquete*. Belém: EDUPFA, 2011, 175e.
- SEGAL, C. *Sophocles' Tragic World*. Divinity, Nature, Society. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SODINI-DUBARRY, C. *Étude sur Œdipe roi: Sophocle*. Paris: Ellipses, 2005.
- SÓFOCLES. *Édipo-Rei*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Édipo-Rei*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Edição bilíngue Grego-Português).
- SOPHOCLE. *Edipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres, 2007 (Edição bilíngue Grego-Francês).
- VERNANT, J; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.