



Foucault e as dramaturgias de Édipo-Rei

Foucault and the dramaturgies of Oedipus the King

Fabiano Incerti*

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba, PR, Brasil

Resumo

O visível e o invisível, o futuro e o passado, o palácio e a montanha; olhar, tempo e espaço são para Foucault categorias fundamentais nas análises que ele desenvolve acerca da tragédia de Édipo-Rei. Compreendendo-a como uma obra estabelecida historicamente, e, por isso mesmo, uma dramaturgia, para o pensador francês, o texto sofocliano é o lugar da multiplicidade de saberes e poderes, que transitando entre os diferentes personagens, dos deuses aos escravos, revelam o trágico como um modo de saber transgressivo, proibido, temível, pois se opõe à conaturalidade e à harmonia do conhecimento, próprio da filosofia universalista de caráter racional.

Palavras-chave: Édipo-Rei. Cegueira. Temporalidade. Espacialidade. Michel Foucault.

Abstract

The visible and the invisible, the future and the past, the palace and the mountain; look, time and space are to Foucault's fundamental categories in the analyzes he develops about the tragedy of Oedipus the King. Understanding it as a historically established work, and therefore a dramaturgy, for the French thinker, the Sophoclean text is the place of the multiplicity

*FI: Doutor em Filosofia, e-mail: incerti.fabiano@pucpr.br

of knowledge as well as powers, which transpose between the different characters, from the gods to the slaves, revealing the tragic as a transgressive, forbidden, and fearful way of knowing, since it opposes the connaturality and harmony of knowledge, proper to universalist philosophy of rational character.

Keywords: *Oedipus the King. Blindness. Temporality. Spatiality. Michel Foucault.*

Introdução

Nos últimos anos, principalmente por ocasião da publicação dos cursos e conferências de Foucault proferidos no *Collège de France* e em outras partes do mundo, foram desenvolvidos uma série de estudos sobre as interpretações realizadas pelo autor acerca de Édipo-Rei¹. Além das já consagradas análises sobre as formas jurídicas, outros temas puderam ser explorados ligados à peça de Sófocles, como a relação entre saber e poder, os modos de governar, a confissão, a parresía, entre outros.

Um ponto comum a todas elas é que parece inegável que Édipo, o protagonista de um texto poético particular e historicamente situado — e não o mito edípico, que assombra nossa sexualidade —, ocupa um lugar central na trajetória filosófica do pensador francês². Como nos recorda Arianna Sforzini em seu texto *Dramatiques de la vérité* “[...] fazer de Édipo um objeto de reflexão implicava também para Foucault

¹ Para citar alguns: Philippe Chevallier dedicou algumas páginas ao tema em seu *Michel Foucault e le Christianisme* publicado pela ENS Éditions, em 2011. Arianna Sforzini trabalha num capítulo de sua tese doutoral a relação entre Foucault e Édipo: *Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*, de 2015. Français. De nossa autoria destacam-se, de 2014, Michel Foucault e o saber-poder tirânico em Édipo-Rei. *Princípios Revista de Filosofia*, Natal, v. 21, n. 36, p. 237-257; de 2016, O nascimento do inquérito na tragédia de “Édipo-Rei”: uma leitura foucaultiana. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 57, n. 134, p. 545-564; de 2018, Da ignorância ao conhecimento: uma leitura foucaultiana de Édipo-Rei. *Archi: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, Brasília n. 23, May-Aug, p. 109-133.

² Foram três interpretações entre os anos de 1971 e 1973 e outras três entre os anos de 1980 e 1983, a saber: a aula de 3 de março de 1971 no *Collège de France* (Aulas sobre a vontade de saber); a conferência em Buffalo, em 1972 (*O saber de Édipo*); as conferências realizadas no Rio de Janeiro, em 1973 (*A verdade e as formas jurídicas*); janeiro de 1980 no *Collège de France* (Do governo dos vivos); a aula de 28 de abril de 1981 em Louvain (*Malfazer, dizer a verdade*); uma última conferência no curso de 1983 no *Collège de France* (Governo de si e dos outros).

um engajamento em um amplo debate filosófico-político, aquele que via o célebre complexo freudiano revisitado (dentre outros) por Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, Gilles Deleuze e Félix Guattari” (2013, p. 140-141).

O que não parece consenso entre os estudiosos de Foucault, principalmente no rol daqueles que se dedicam a pesquisar os escritos dele consagrados ao protagonista da mais famosa tragédia grega, é se há ou não um “Édipo foucaultiano”. Independente da resposta a esta questão, por ora dois aspectos precisam ser ressaltados. Primeiramente, o fato de que pensador francês não estava interessado, à guisa da crítica que já tinha elaborado Jean-Pierre Vernant em seu *Édipo sem complexo*, publicado em 1967, em universalizar o destino trágico de Édipo, como se todos nós carregássemos “em nós a mesma maldição que o oráculo pronunciou contra ele” (1999, p. 54). Foucault recorda na conferência de 1973 que se há um complexo de Édipo em nossa civilização, ele “não diz respeito ao nosso inconsciente e ao nosso desejo, nem às relações entre desejo e inconsciente. Se existe complexo de Édipo, ele se dá não no nível individual, mas coletivo; não a propósito de desejo e inconsciente, mas de poder e de saber” (2002, p. 31). Nesse sentido, ele, esforça-se, sobretudo, por colocar a peça em sua conjuntura temporal, discutindo, por isso o cenário jurídico, social, político e religioso que envolve a trama.

Na discussão que perpassa o direito e as instituições da Grécia clássica é que Foucault encontra os elementos necessários para examinar, por exemplo, a origem das práticas judiciárias gregas, em especial, o nascimento do inquérito, o fortalecimento do testemunho e da confissão como práticas de coação e obtenção da verdade e a problemática que se estabelece na superposição entre crime e pureza. É no interior dessa sociedade calcada sob a égide jurídico-religiosa, que, para ele, a tragédia de Édipo se desenrola em termos de um processo judiciário relativamente simples e, por assim dizer, perfeito: a investigação e a descoberta do autor de um crime e a punição do criminoso (2018, p. 49).

Não obstante, há um segundo aspecto que não podemos negar: Foucault é sim um intérprete competente, acurado e porque não dizer original de Édipo-Rei. Duas observações nos ajudam a entender isso.

Nas seis grandes leituras realizadas entre os anos de 1971 e 1983, ele trabalha com a lei das metades (*loi des moitiés*), ou seja, um mecanismo (2014a, p. 212), (2010, p. 79) e (2002, p. 38) no qual a verdade é descoberta a partir do encaixe por metades. Fundamentado na noção grega de σύμβολον, ele mostra como a trama está quebrada em duas partes e cada uma delas dividida em outras duas, com seus fragmentos espalhados nas mãos de pessoas diferentes. Seja a lei das metades o resultado da aproximação a Hegel, como assegura Daniel Defert na *Situação do Curso* de 1970-1971 (FOUCAULT, 2014, p. 260), seja, embora que distante, por filiação à Vernant e à sua leitura das ambiguidades que compõem a estrutura do drama e mesmo o caráter de Édipo, vemos de que forma ela se sustenta como um método de análise rigoroso e que leva em conta uma série de elementos que cercam o texto e seus diferentes contextos.

A outra observação, é que, na medida em que Foucault desenvolve suas leituras de Édipo-Rei, ele se apoia, direta e indiretamente, em grandes interpretes da peça, tais como o já citado Jean-Pierre Vernant, mas também em Nietzsche, Louis Gernet, Gustav Glotz, Pierre Vidal-Naquet, Marcel Detienne e, mais tarde, até em Bernard Knox. Tal escolha faz com que aquilo que podemos considerar de mais inédito em suas interpretações dialogue e, porque não dizer, seja colocado à prova (2014, p. 256) junto a uma longa e reconhecida tradição de pesquisadores e historiadores da antiguidade grega. Ademais, arriscamos dizer que o pensador francês se acerca inclusive da filologia, pois como vemos, por exemplo nas conferências de 1972 e 1981, ele se reporta com frequência ao texto grego, trabalhando minuciosamente, em muitas passagens, o significado das expressões, o que decorre, como nos parece que ele pretendia, numa compreensão singular da peça. Vale recordar, como afirma Defert, que Foucault se sentia “muito à vontade nessa língua, como ex-aluno da Ecole Normale Supérieure”, citando muitas vezes o texto de Sófocles de memória (2014, p. 258).

Frente a tais aspectos, o objetivo deste artigo é mostrar como Foucault, em diálogo direto e indireto com outros importantes estudiosos da peça, nos levam ao palco junto com o texto de Sófocles, onde olhar, tempo e espaço se cruzam, em movimentos de encontro e de

afastamento, assinalando tanto a complexidade dos personagens como a multiplicidade de saberes e poderes que circulam no decorrer do drama.

Para tanto, utilizaremos da noção de “dramaturgia” empregada pelo próprio Foucault. Em 1973, ele fala da peça como uma dramaturgia do direito grego (2002, p. 131), em 1981 de uma dramaturgia do reconhecimento (2014b, p. 25) e em 1983 de uma dramaturgia do dizer-a-verdade (2010, p. 78). Esta noção é importante, na medida em que confirma que o interesse do pensador francês se concentra no texto cênico de Sófocles, que em seu conteúdo e em seu estilo, expõem, sob a forma histórica, os traços de sua época. Trata-se, por isso, da ação representada no palco de uma Dionisíaca, no qual o coro, constituído por um colégio de cidadãos anônimos e o herói trágico, vivido por um ator profissional, mascarado, ocupam o mesmo espaço monotemático e recordam aos espectadores que o passado heroico e longínquo, que contrasta com a ordem da cidade, permanece vivo na religião pública e na condição de cidadão. À “dramaturgia da cegueira” proposta por Foucault (2014b, p. 25), acrescentamos em nossa análise a dramaturgia da temporalidade e a dramaturgia da espacialidade.

Dramaturgia da cegueira

Por diversas vezes, Foucault compreende Édipo-Rei como uma história do olhar. Na conferência de 1972, por exemplo, a visão é o eixo com o qual o pensador francês percorre os diferentes deslocamentos do saber que acontecem no decorrer da peça, dos deuses aos escravos, passando pelos reis e pelo coro (2014, p. 2011-238). Em 1973, ele afirma que “Οἰδίπους é aquele que é capaz desta atividade de ver e de saber. Ele é o homem do ver, o homem do olhar e o será até o fim” (2002, p. 47). Já no curso de 1980 é pela “força da luz-olhar” por parte dos deuses, bem como pela visão, que serve de fundamento para a lembrança e para o testemunho dos escravos, que a verdade se revela, marcando definitivamente o destino trágico do herói de Sófocles.

Como é recorrente entre alguns estudiosos da peça³, Foucault não foge à regra de relacionar os vocábulos gregos εἶδε e εἰδώς, sugerindo a identificação entre “conhecimento” e “visão” (2002, p. 47); algo que será decisivo para o enredo, pois determinará toda problemática em torno da inteligência e da ignorância. Mas no curso de 1980 encontramos uma nova e intrigante pista de análise: Édipo é “a dramaturgia da cegueira” (2014b, p. 25). Ele nos mostra, frente à clarividência do conhecimento, com seus novos modelos judiciais e com seus rituais específicos de manifestação da verdade, que a história do herói de Sófocles, é, de fato, de “uma dramaturgia das verdades múltiplas, das verdades profusas, das verdades a mais” (2014b, p. 25). No saber trágico, quando o divino e o humano se encontram, o sacerdote cego torna-se vidente, enquanto o rei, que exige ver com seus próprios olhos, torna-se ele, o cego. Por isso, é que nesse complexo e rico enredo coexistem claridade e sombra, conhecimento e ignorância ou ainda, o que mais temia Platão, verdade e imitação (impureza). Como nos recomenda Segal, ao lermos a peça estamos diante dessa “enigmática conjunção de nossas origens em cujo mistério jamais podemos penetrar inteiramente” (2013, p. 204).

Em suas análises, Foucault afirma que Tirésias é o duplo do deus, “[...] também chamado rei, ἄναξ, mas é perecível, enquanto Apolo é imortal; e sobretudo ele é cego, está mergulhado na noite, enquanto Apolo é o deus do sol” (2002, p. 35). Mas Édipo é igualmente o duplo invertido de Tirésias. Este último está condenado a ter um olhar que atravessa sua cegueira, que “através da noite de seus olhos que não veem, ele pode saber o que o deus Apolo sabe, ou antes, o que a luz do deus que vê tudo esconde” (2014b, p. 27). Já o herói é sentenciado a não enxergar o que de mais claro aparece diante de seus olhos: seus crimes, o assassinato e o incesto são os causadores dos males que atingem seu povo e a sua cidade.

Porque se dissipam as trevas e tudo se torna claro para Édipo, “precisamente nesse momento que ele vê a luz do dia pela última vez”

³ Para citar alguns: Montimer Lamson Earle (1901, p. 40), Jean-Pierre Vernant (1999, p. 83), Bernard Knox (2002, p. 111), Pierre Vida-Naquet (1999, p. 282), Charles Segal (2013, p. 196-198).

(VERNANT, 1999, p. 79), se esvaece o “espírito clarividente”, que, com γνώμη e lucidez, e sem a ajuda dos deuses e dos pássaros, ele empregou para solucionar o enigma da Esfinge. Foi justamente esse espírito que, no início da peça, possibilitou-o desprezar o olhar cego do vidente: “Vives em noite sem fim, a mim nunca poderás ferir nem a outro que contemple a luz” (374-375)⁴. Entretanto, já no fim da trama, quando tudo é descoberto (1213), ele não pode mais ver, tampouco ser visto. “Pois eu não saberia com que olhos olharia para meu pai ao entrar no hades, nem para minha desventurada mãe, contra ambos pratiquei crimes que não poderia pagar nem com a força” (1371-1374). Diante deste terror, canta o coro: “Sofrimento apavorante de se ver” (1297), e os tebanos lhe negam o olhar: “Mal contemplar-te posso” (1303).

Num ato de desespero, Édipo tira a própria visão e, da mesma forma que o sacerdote cego, isola-se na escuridão. Privado de captar e fixar o esplendor divino, os olhos mortais têm acesso agora “a uma outra luz, a luz ofuscante e terrível do divino” (1999, p. 80). Mas são por olhos humanos, como recorda Foucault, que nas cenas finais Édipo vê aqueles que o viram e que dão testemunho de sua transformação: filho maldito abandonado por Jocasta, filho perdido recolhido por Políbio. E foi por querer ver com seus próprios olhos (αὐτός) que ele se viu (ἐαυτόν) na confirmação ocular dos outros. “Vi-se como o que nunca deveria ter sido visto, não pode mais suportar o olhar de ninguém, nunca mais poderá olhar pessoa alguma” (2014, p. 235).

A cegueira na mitologia grega é uma marca corporal que aproxima do sagrado (BETTINI; GUIDORIZZI, 2008, p.115-116). Ela pode ser entendida, por um lado, como mutilação e castigo, mas por outro, torna-se incremento de poder. É, por esta característica que se torna uma forma superior de sabedoria, adquirida pela perda de um dos sentidos humanos em troca da obtenção do olhar “sobrenatural”. Na tragédia de Édipo, o protagonista está persuadido de que vê corretamente com os olhos e com a mente (γνώμη), desprezando o adivinho cego, que responde: “Falo, visto que me insultaste, um cego; embora

⁴ Para citações diretas e indiretas do texto de Sófocles utilizaremos, entre parênteses, os números dos versos compatíveis com as obras empregadas e contidas nas referências bibliográficas deste trabalho.

vejas, não enxergas a profundidade do teu mal, nem onde moras, nem com quem vives” (413-415). Apenas em *Édipo em Colono* é que o herói conhece os oráculos, dirige os rituais e “parece inclusive mover-se pelo mundo com a segurança de quem enxerga” (2008, p. 116). Vítima, noutros tempos, dos oráculos apolíneos ele passa agora de velho cego e miserável para uma figura iluminada detentora dos segredos divinos. A cegueira, então, assume um valor simbólico maior do que a simples esfera do castigo: ela “aparece como uma forma de sacrifício, graças a qual quem padece da mutilação dos olhos penetra numa esfera inacessível à dos olhos humanos” (2008, p. 117).

Para Foucault, o olhar de Tirésias tem dois sentidos no texto poético. O primeiro deles diz respeito sobre a visão prescritiva do adivinho (2014, p. 213). É por ele que se determina o futuro de Édipo e antecede o destino trágico que espera o herói⁵. Além disso, há entre o adivinho cego e Apolo e de ambos em relação à verdade, o que o pensador francês denomina de conaturalidade (*connaturalité*), pois “é a mesma luz que se encontra nos olhos do deus e que clareia a realidade. O mundo só é visível à condição de que há no olhar do deus uma luz que faz ver as coisas a ele e a todos os homens” (2014b, p. 36). Por serem figuras simétricas estão emparelhados (*jumelé*) e vendo as mesmas coisas que ele, a noite de olhos do profeta completa a luz do deus (2014, p. 212). E é submergido nessa eterna sombra, que Tirésias dirá claramente (σαφέστατα) quem é o assassino de Laio. Contudo, na conferência de 1973, Foucault mostra que essa revelação é feita ainda de forma obscura, aspecto comum no modelo oracular. “O adivinho Tirésias não diz exatamente a Édipo: ‘Foste tu que o matou’” (2002, p. 35).

O segundo sentido avança sobre a ideia que o olhar de Tirésias é, sobretudo, expressão do poder que instaura um fosso, intransponível, entre o saber racional e o saber oracular. Uma interpretação jurídica permite perceber que a peça acomoda Tirésias como testemunha, que se

⁵ Para comprovar essa característica, Foucault destaca uma série de versos. Por exemplo, o 350 e 351: “Falas sério? Ordeno-te que ao decreto que baixaste tu mesmo te submetas”; mais tarde, no 362: “o assassino, afirmo, que procuras és tu”; na linha 366: “Sem que o saibas, vives com quem amas de forma abominável”; e nos versos 427 e 428: “Ninguém conhecerá um desmoronamento pior que o teu”.

apresenta para Édipo como a última saída para a solução do problema, pois todas as outras tentativas já falharam (2014, p. 232). O que acontece nos versos seguintes é um embate sobre a capacidade humana e divina de ver. Repetidamente, o rei confronta a visão profética ao que ele pode ver com seus próprios olhos: “De onde tens tudo que tu sabes?” (357), “Tuas orelhas, teu espírito, teus olhos estão fechados” (371). O olhar do tirano, com orgulho e desmesura, desvia-se do olhar do deus e o coro denuncia isso logo que Édipo começa a cair: “Os oráculos apresentados a Laio se desprezam; Apolo não está mais em parte alguma honrado com brilho (ἐμφανής); o culto dos deuses se vai” (906-910).

Junto ao olhar transparente e oracular dos deuses, que é parte do antigo procedimento pré-judicial e onde os “[...] chefes, os grandes, os ‘reis’ interrogavam tradicionalmente os deuses [...]” (2014, p. 233), Édipo implanta seu novo procedimento judicial, que toma como base o modelo inquisitório. Paradoxalmente, e talvez este seja um dos aspectos mais instigantes do texto poético, o velho e o novo paradigma se encontram e fazem com que os decretos dos deuses tomem um corpo visível nas práticas judiciárias da cidade, da mesma forma que os procedimentos novos recebem em retorno um selo religioso. E Édipo, antes de se submeter às “[...] palavras dos deuses que tudo veem mas que ameaçam seu poder, como tirano que se sabe ou se julga amado pelo povo (πλήθος) mas que exerce sobre ele (o adivinho) seu poder soberano, ele procura na multidão as testemunhas oculares” (2014, p. 232). O que se tem então são duas maneiras diferentes de ver e duas maneiras diferentes de submeter (*soumettre*); “dois rituais de saber que são socialmente, politicamente, religiosamente diferentes” (2014, p. 233).

Um conjunto de expressões que no texto precedem a cegueira de Édipo recordam o papel decisivo alcançado pela visão para o desenrolar trágico que envolve o destino do protagonista de Sófocles. Por exemplo, o termo φαίνειν, que, significando “trazer à luz, tornar visível”, expressa o espírito científico da época e refere-se, “naturalmente, a um termo associado ao processo legal (trazer um criminoso, ou um crime, à luz, informando às autoridades), e esse significado opera plenamente na peça [...]” (KNOX, 2002, p. 115).

Até que o assassinato de Laio, que pertence à esfera do obscuro e das coisas invisíveis, seja definitivamente resolvido, a expressão φαίνειν obtém uma série de variações no decorrer do texto. Creonte, ao se referir à Esfinge, disse que “para os pés ela nos obrigava a olhar. Preterimos mistérios (τὰ φανῆ)” (130-131). Ante ao horror que se apresenta, Édipo é o primeiro a reagir e proclama: “Esclarecerei tudo (ἐγὼ φανῶ)” (132). E é a partir dos outros que ele reconhece as primeiras pistas. Da parte de Tirésias: “Direi o que sei, não revelarei (ἐκφήνω) tua desgraça” (328-329). E pouco depois, induzido por Édipo, ele ilumina o futuro: “Irá se revelar (φανήσεται) um tebano autêntico, um triste fato. Cego, embora ele hoje veja” (453-455). Um pouco depois, é Jocasta quem realça o valor do visível ao desprezar o saber mântico: “Sucintamente posso demonstrá-lo (φανῶ)” (708-710). Ao ouvir detalhes sobre a morte de Laio, é Édipo agora quem exclama: “Misericórdia! Tudo se esclarece (διαφανῆ)” (754).

O *tornar claro* se relaciona no interior do texto sofocliano também com outras expressões. Uma delas é σαφής, que no século V é utilizado com sentido semelhante ao de *verdadeiro* (KNOX, 2002, p. 116). Do coro, Édipo ouve: “Conheço alguém que, quase tanto como Apolo, sabe dos mistérios profundos! É Tirésias. Se o interrogarmos, ó príncipe, ele nos dirá claramente (σαφέστατα) o que se passou” (284-286). Mas ele, não estando pronto para receber a verdade que vem do adivinho, questiona sua “clareza”: “Porque, vejamos: dizes tu, Tirésias! Quando te revelaste um adivinho clarividente (σαφής)?” (390). A interrogação do rei se refere ao período em que Tebas era aterrorizada pela Esfinge e o profeta permaneceu em silêncio. Agora que a cidade necessita novamente dele, sua postura continua misteriosa: “Falas de modo obscuro e por enigmas (αἰνικτὰ κὰ σαφῆ)”. E a rainha, mais tarde, também questiona a falsidade ou obscuridade do adivinho: “De que serve afligir-se em meio de terrores, se o homem vive à lei do acaso, e se nada pode prever ou pressentir (σαφής)!” (980).

Édipo, impelido a ver nitidamente, não se prende no futuro, mas confiante em sua inteligência, busca uma luz no passado. É o que ele expressa para Jocasta: “Não recuo. Quero saber claramente tudo (σαφῶς)” (1065). Mas somente no fim da peça os oráculos se mostram

comprovadamente verdadeiros: “Tristeza. Agora tudo é transparente (σαφή)” (1182)⁶. Ele descobre, nesse momento, que o novo modo de olhar sobre as coisas, recém-instituído, iguala-se ao modo como veem os deuses e comprova como destes emana uma luz insuportável.

Com o significado de *tornar evidente*, as expressões δῆλος e δείκνυμι transitam entre o sentido ativo e passivo. Édipo, por um lado, toma para si a tarefa de mostrar evidências de um assassinato misterioso (ἄδηλον) (475), de uma morte obscura (ἄδηλον) (479), mas por outro, condena Creonte por uma *suspeita vaga* (ἀδήλω), sem evidência. Surge então, das palavras pronunciadas pelo mensageiro, o maior sinal de clareza, o pastor de Citerão: “Quem é ele? Podes indicá-lo? (δηλώσαι)” (1041). Jocasta, com estes versos, rapidamente reconhece a armadilha do destino, enquanto Édipo esperará um pouco para ouvir do coro, juntamente com todo o povo: “que mostrem a todos os tebanos o parricida (δηλοῦν)” (1287). Cumpriu-se a profecia de que ele “faria sexo com a própria mãe, gerando uma prole horrível de ser ver (δηλώσοιμ’)” (792).

Com isso, algo se transforma em Édipo: de descobridor, ele passa a ser o objeto da descoberta (εὐρίσκομαι). Quando tudo vem à tona, e a verdade não pode ser mais impedida, tal perspectiva se torna mais explícita no canto do coro: “O tempo vê (ἐφήυρε) tudo” (1212-1214). Poucos versos mais tarde, é o próprio Édipo quem reconhecerá essa inversão: “Sou descoberto (εὐρίσκομαι) como vil de nascimento” (1397), e um pouco depois, conclui: “Sou descoberto (ἐφήύρημαι) como vil em tudo” (1421).

Foucault salienta que o “abrir os olhos” de Édipo relaciona-se diretamente com sua vontade de encontrar (εὐρίσκειν). “Édipo é o homem que não cessa de dizer: ‘eu inquiri, e como ninguém foi capaz de me dar informações, abri os olhos e os ouvidos, eu vi’” (2002, p. 47). E foi exatamente por sua vontade de ir até o fim e de olhar para aqueles que outrora viram, que ele “abre os olhos para o que está acontecendo, que encontra o acidente, o inesperado, o destino, a τύχη” (2002, p. 47).

⁶ Este mesmo verso é interpretado por Jebb como “tudo acontecerá, tudo verdade (ἄν ἐξήκοι σαφή)”. JEBB, Richard Claverhouse. *The Oedipus Tyrannus*. Cambridge, p. 123.

Édipo é aquele que, antes de ver como profeta, enxerga desde da sua própria inteligência e a partir do modelo judicial que escolheu; modelo este do qual se tornou a própria vítima.

Dramaturgia da temporalidade

Édipo-Rei é também uma “dramaturgia da temporalidade”. Talvez uma das maiores evidências que temos disso nos escritos de Foucault, é que para ele a história do herói de Sófocles, ou melhor, a descoberta da verdade que ocorre em seu interior, segue um movimento “progressivo”⁷. Do presente em direção ao futuro, com um olhar sobre o passado, a verdade se revela por meio da “lei das metades”, onde, pouco a pouco um novo fragmento de informação, ora trazida pelos deuses, ora pelos reis, ora pelos pastores, vão sendo incorporadas à tés- sera: “a investigação do passado juntou-se à predição do futuro” (2014, p. 234). É o que confirma, já no fim da peça, o canto do coro quando diz que “o tempo vê tudo, o tempo te viu acoitado, justo juiz de casamento contaminado: genitor e gerado” (1213).

Com isso, Foucault nos recorda que o tempo das novas práticas judiciárias — o inquérito e o testemunho — estabelecidas pelo próprio Édipo e que balizarão, no ocidente, a criação de uma série de outros saberes como os filosóficos, os retóricos e os empíricos, é diferente do tempo do pré-direito. Este é regido pela mântica, enquanto os novos procedimentos judiciais têm sua base na descoberta (2014, p. 231), na experiência (2002, p. 47), na busca (2014b, p. 53), na eficácia (2014b, p. 62) — o tempo do homem moderno. O juramento purgatório, com seu aspecto religioso, se introduz no direito, não como algo abstrato, mas, como define a palavra grega ὄρκος, uma matéria sagrada, que se coloca em contato com aquele que jura, operando a passagem do tempo humano para o tempo dos deuses. “A velha e bastante arcaica prática da prova da verdade em que esta é estabelecida judicialmente não por uma constatação, uma testemunha, um inquérito ou uma inquisição,

⁷ Tal ideia se encontra, explicitamente por exemplo, na conferência de 1973 (2002, p. 40) e se repete na aula de 16 de janeiro de 1980 (2014b, p. 26) e indiretamente nas seis análises foucaultianas de Édipo-Rei, dado que é um pressuposto da lei das metades.

mas por um jogo de prova [...]” (2002, p. 33) revela o tempo da indeterminação, onde não se espera que aquele que o presta seja atingido pelo fogo do céu.

O juramento invade, dessa forma, um outro universo, no qual a sentença está nas mãos dos deuses, que podem, a seu tempo, decidir o castigo merecido. Por isso, ele é um sistema que leva o embate entre os lutadores para um reino no qual os riscos são incomensuráveis e as leis, diga-se de passagem, as mais temíveis, são incompreensíveis para o entendimento humano. Como bem lembra Foucault, os deuses não são ligados pela verdade: “se o jurador prestou um falso juramento, a cólera dos deuses pode destruí-lo, mas isto não é certo nem automático; e se castigo pode haver, até o derradeiro momento seu tempo e sua forma permanecem velados” (2014, p. 70). Sabe-se somente que se um dia os deuses decidirem pela punição, será impossível, ao condenado, escapar da ira divina.

No tempo celeste, o deus e o adivinho dominam passado e futuro, como quando Tirésias “diz a Édipo o que ele fez, o ódio do qual atualmente é objeto e os males que em breve vão arrasá-lo” (2014, p. 219). No tempo humano, o escravo, submetido à lei e a coerção do longo tempo, “só pode dizer o que aconteceu outrora” (2014, p. 219). Entre o futuro e o passado; entre o saber-prescritivo e o saber-memória está Édipo: um saber a *meio caminho*. Na fronteira entre o conhecimento e a ignorância, ele salvou a cidade, mas não pode salvar a si mesmo. E o que o pensador francês nos permite ver nessa intersecção entre o divino e o humano é que tempo e espaço se cruzam para mostrar, de forma definitiva, que o rei-mendigo “não sabia nem de onde vinham seus pés perfurados nem aonde o haviam levado seus pés de exilado” (2014, p. 220).

Em Charles Segal (2001, p. 63), temos um endosso dessa perspectiva foucaultiana. Para ele, os oráculos regem a peça num movimento circular do tempo, intercalando presente, futuro e passado. A ordem de Apolo para expulsar a poluição da terra por causa da peste é um oráculo dado no presente. Entretanto, por se tratar de um comando, é direcionado para o futuro, com referência direta ao passado: o assassinato de Laio, quase vinte anos antes. Já o segundo oráculo, entregue a Laio e

Jocasta, diz respeito a eventos futuros: o pai vai morrer nas mãos de seu filho. Contudo, no momento em que Jocasta conta a Édipo sobre essa predição, ele pertence ao passado remoto. “Um oráculo veio, outrora, a Laio, não digo que do próprio Apolo, mas de um de seus servidores” (711-712). E a profecia que Édipo recebeu, muitos anos antes, aponta para seu futuro, mas ao se relacionar com Jocasta, sua esposa-mãe, já é de fato parte de seu passado:

Sem minha mãe e meu pai o saberem, vou a Delfos. Febo, entretanto, despediu-me sem se dignar a responder a minha pergunta, outros infortúnios, ao invés, horríveis, lastimáveis, desvendou ao dizer que meu destino era unir-me à minha mãe, prole abominável expor a todos e que eu seria o assassino do pai que me dera a vida (787-793).

O oráculo está no tempo divino e é, para Édipo, fonte de angústia e desamparo. O enigma marca o tempo humano e é motivo de orgulho e confiança. Com seu “saber”, ele resolve o jogo verbal da Esfinge: a simultaneidade das diversas fases de intelectualidade da vida, traduzidas pela infância, pela maturidade e pela velhice. Mas na mesma intensidade, não esconde o pavor perante a fusão de gerações que profetiza o oráculo. Ambos, oráculo e enigma, são ritos de passagem, que indicam transformações de ordem simbólica e cronológica. Foucault nos ajuda a ver que a mântica cumpre, na peça, um papel mitológico definido, além de atestar um excedente poder. Édipo é extraordinário: a típica criança abandonada no momento do nascimento para ser milagrosamente salva, a fim de, depois, tornar-se rei (2014, p. 222). Supera a prova em que todos os outros fracassaram, numa clara referência a aquele que foi “escolhido”, característica própria dos heróis fundadores. Já a vitória sobre enigma é o signo da vida adulta e de inserção na sociedade; o estrangeiro que se casa com a rainha e torna-se um soberano venerado por todos os seus concidadãos.

No decorrer da peça, o tempo faz um movimento que mistura efeitos de plenitude e imprecisão. No prólogo, Creonte apresenta os eventos passados com áurea de distância, de maneira quase lendária, e abre um intervalo indefinido entre a morte de Laio e a vitória de Édipo contra a Esfinge. Mas esse hiato se justifica pelo fato de que os tebanos

não podiam investigar a morte de seu rei, pois estavam obrigados pelo monstro a cuidar somente do presente imediato: “A Esfinge e suas enredadas canções. Para os pés nos obrigava olhar” (130-131). E é exatamente no contexto do retorno dessa crise na cidade, com lembranças vivas nos tempos remotos de obscuridade, que Édipo se propõe a buscar os começos: “Está bem; havemos de voltar à origem desse crime” (131). E quando ele acredita ter em suas mãos o tempo para revelar a verdade escondida, Creonte, em seu interrogatório, apresenta a morte de Laio novamente coberta dessa imprecisão e plenitude. Como no início, o evento vem com uma carga excessivamente mítica, como se não houve ocorrido num espaço de tempo humano e preciso, com implicação na vida das pessoas e da cidade (560-561).

O tempo também é um fator decisivo do processo de descoberta da verdade (FOUCAULT, 2014, p. 226-229) e, conseqüentemente, do autorreconhecimento de Édipo (2014b, p 24-25) (2018, p. 65-66). Ele tem pressa e se mostra calculista no palco, a ponto de, ao ouvir o clamor do sacerdote, menosprezar a ociosidade: “Vossa súplica não me encontra descuidado” (65). É com iniciativa e presteza que anuncia, antes de receber a recomendação do suplicante, que já havia enviado Creonte à Delfos: “E a única providência que consegui encontrar, ao cabo de longo esforço, eu a executei imediatamente” (68-70). Ao que acrescenta, demonstrando impaciência: “O que devo fazer ou dizer para salvar esta cidade” (72). Decide, então, com a força e a rapidez que lhe são próprias, executar a ordem vinda do oráculo: “Eu cuidarei de tudo” (145). Aos requerentes, pede que abandonem o altar com urgência: “Depressa, rapazes! Levantai-vos” (142), e, a fim de anunciar seu próximo passo, pede taxativamente: “Alguém reúna o povo de Cádmo” (144). No meio da peça, pede com afã que tragam a testemunha ocular: “Poderíamos chamá-lo agora mesmo ao palácio?” (765), ao que Jocasta, conhecendo-o, responde: “Mando sem demora” (861). Nas últimas cenas, as perguntas inquisitórias para o pastor são celeradas e aterrorizantes e utilizam de força para conseguir o que esperam: “Que um de vós lhe amarre imediatamente as mãos às costas!” (1154). O que temos então são perguntas de meia linha, diretas, assertivas, que findam com uma única palavra: *ποῖον* (1176).

Foucault recorda que o pastor do Citerão entra no palco logo após uma ode festiva. Trata-se, ainda, nesse momento, do tempo da esperança; um esforço sobre-humano para não se render àquilo que parece evidente. Os acontecimentos de tensão e ansiedade experimentados instantes antes e que são o anúncio iminente do horror são substituídas agora pela serenidade quase bucólica dos ritmos sazonais do pastoreio, “da primavera ao outono, semestres inteiros” (1137). A calma do pastor, resultado de uma vida monótona, contrasta com o estilo calculista e medidor de Édipo, que, tateando, junta os pedaços de um jogo trágico que em breve dará suas cartas. O pensador francês indica que o encontro entre ambos, apesar de que por poucos versos, marca o tempo da escuta e este, por sua vez, é precedido pelo tempo da amizade, pois no *interrogatoire d’identité* (2012, p. 68) o mensageiro de Corinto apresenta-se ansioso para oferecer detalhes que julga ser úteis, da época em que ele e o Pastor do Citerão cuidavam juntos das ovelhas: “Tenho certeza de que há de se lembrar quando no alto do Citerão conduzíamos, ele, dois, eu, um só rebanho, bem próximos um do outro” (1133-1136).

O Édipo calculista se rende às artimanhas do tempo. Todas as suas tentativas de organizá-lo em padrões lógicos se esvai e “ele não é o mensurador, mas a coisa mensurada, não é aquele que equaciona, mas o equacionado” (KNOX, 2002, p. 139). No fim da peça, o coro canta o destino do herói levando em conta os parâmetros de temporalidade, evidenciando ter sido o próprio tempo que o encontrara, fundindo nascimento e procriação, origens e maturidade (1213-1215). Segal observa que, em lugar de se tornar uma ajuda para a compreensão humana, o tempo parece ter uma espécie de energia independente, que bloqueia o conhecimento. Bloqueia o conhecimento futuro, porque seu curso foi ocultado dos atores e bloqueia o conhecimento passado, porque a memória seleciona e filtra (2001, p. 63). Isso é o que temos com o pastor de Citerão: “Foge-me da memória” (1131). E mesmo Édipo não consegue se lembrar de detalhes de seu encontro fatal com Laio, pois acredita ter matado todos, para depois se saber que um deles havia fugido.

A origem que Édipo busca é misteriosa e mais difícil de entender do que suporta sua confiança. Ela marca profundos desvios temporais: dos semestres dos pastores (1037), para a catástrofe que se anuncia

num único dia, irreversível na vida de um homem. E o exato instante desse anúncio corta, com uma rapidez terrível e trágica, o ciclo vagaroso e sazonal dos escravos, para instaurar, outra vez, o tempo da escuta: é o momento terrível de ouvir (1169).

Dramaturgia da espacialidade

Foucault nos ajuda a perceber como Édipo-Rei se configura, também, como uma “dramaturgia da espacialidade”. Temos isso claro, por exemplo, quando ele, ao mostrar como o saber e o poder se “movem” na peça, utiliza a ideia de “deslocamentos”. O primeiro deles se refere à hierarquia e recorda a importância de espacialidades como o templo, o palácio e a cabana. Ainda que pareça óbvio, do primeiro falam os deuses e seu sacerdote, do segundo falam os reis e do último falam os escravos, “que vêm dizer precisamente o que os deuses haviam prescrito” (2014, p. 215). O que não é tão óbvio e em Édipo-Rei adquire certo grau de complexidade, é que o saberes e poderes migram do mais alto para o mais baixo, para finalmente, desde aí, transpassar o centro. “[...] O mais humilde mensageiro de Políbio e principalmente o mais escondido dos pastores da floresta do Citerão vão enunciar a verdade última e trazer o último testemunho” (2002, p. 39). O palácio é o lugar da intriga e da impureza; é dele que surge a mancha que necessita ser expurgada da cidade.

O segundo deslocamento é da ordem das formas de saber. Cada par de personagens — Apolo e Tirésias, Édipo e Jocasta, o mensageiro de Corinto e o pastor do Citerão —, diz, a partir de seu lugar, templo, palácio e cabana —, sobre o que viu e ouviu. O ajuste de cada uma dessas partes faltantes, que habita em cada um desses lugares, é o que forma o mecanismo do σύμβολον, ou seja, os signos, as marcas, os indícios que, após uma investigação, revelarão ao final que “o próprio Édipo é um σύμβολον — figura feita em pedaços” (FOUCAULT, 2014a, p. 216). E Foucault é claro ao indicar que a espacialidade está no imo do “jogo duplo”, da “monstruosidade”, “das metades a mais”, “das metades imprevistas e impuras” que caracterizam o protagonista

(2014, 2016), pois este é, simultaneamente, corintiano, tebano, exilado, rei no palácio, abandonado e recolhido nas selvas do Citerão.

Contudo, frente às sobras, aos excedentes, às demasias, Foucault se pergunta: qual é o lugar do tirano? Sua resposta não poderia ser mais instigante: lugar perigoso, entre os deuses e a terra, entre o Olimpo e as cabanas (2014, p. 224). Ele não é cidadão como os outros, ainda que todos lhe devam a salvação. E se em algum momento ele recebeu ajuda dos deuses para vencer a divina cantora, é incapaz, agora, de fazer imperar sobre a cidade os decretos divinos. E quando, na praça do mercado diz solenemente que é preciso caçar o assassino que originou a mancha e atira sobre ele a cólera divina, sem o saber, é de seu lugar perigoso como tirano que ele está falando: “Tudo isso vos conjuro a cumprir por mim, por Apolo, por esta terra que define sem frutos, sem deuses” (252-254). E se ao fim da peça ele é fatigado, é porque estes dois saberes-poderes se encontram em dois espaços distintos e complementares: aquele que nasce do Olimpo e se manifesta pelo adivinho e o outro que vem da terra, do escravo nascido na casa do rei (756-764).

Mas há também no texto poético, nos recorda Foucault, Tebas comparada à espacialidade de um navio⁸, do qual Édipo, com sua sabedoria (τέχνη) deve conduzir a um porto seguro (2002, p. 47) (2018, p. 62). Tal aspecto se desenrola por toda peça. “Vapor de incenso assoma em meio à polis, assomam cantos fúnebres, lamentos”, diz o rei, ao povo angustiado que se reúne em frente ao palácio (4-5). Mais tarde, é o sacerdote que, dirigindo-se a Édipo, ressoa o tema novamente: “Naufraga a pólis, podes conferi-lo” (22). Creonte, retornando de Delfos, relaciona Édipo ao antigo rei, no leme do navio-cidade: “em tempos idos, tivemos um capitão (ἡγεμῶν), Laio, antes que levaste a cidade ao rumo certo” (102-103). O coro, num canto de fidelidade ao soberano, o exalta como piloto: “Já o disse e o repito, senhor, desprovido de razão eu seria, insensato, se te abandonasse, tu que pilotaste minha amada pátria, abalada, às águas da prosperidade guia-a, agora, se podes, a porto seguro” (690-697). Já com sua soberania ameaçada e

⁸ Como afirma o pensador francês em 1966: “[...] O navio é a heterotopia por excelência”. FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 30.

vendo seu poder se esvaziar aos poucos, é Jocasta que contesta: “todos trememos assombrados ao vermos desorientado o timoneiro do nosso barco” (923-924). E quando a verdade vem à tona, com toda sua força, é o coro que lamenta: “Célere, meu rei celebrado, no mesmo porto aportaste, esposo, rebento e pai” (1207-1209).

Tais versos se ligam, para Foucault, a esse, por assim dizer, saber político da pilotagem. Como ele recorda,

a metáfora do que governa, do que pilota, é frequentemente utilizada por Édipo para designar o que ele faz. Édipo é o piloto, aquele que na proa do navio abre os olhos para ver. E é precisamente, porque abre os olhos sobre o que está acontecendo que encontra o acidente, o inesperado, o destino, a τύχη” (2002, p. 47).

Do piloto se espera que conduza o navio em meio às intempéries advindas das tempestades em alto mar, assinalando seu percurso pela observação das estrelas, pelo manuseio da bússola e pela direção dos ventos. Édipo se mostrou capaz, com sua inteligência e sem a ajuda de ninguém, de vencer a Esfinge. Contudo, ele que deve conduzir de maneira reta a cidade com segurança rumo ao porto, encontra nos vestígios as razões de seu naufrágio. O que o herói de Sófocles não espera, é que ao acionar a série de investigações políticas, judiciárias e religiosas, que tentam escapar do jugo dos deuses, o levam mais tarde a sua derrocada.

Se Édipo deve conduzir a cidade-navio a um lugar seguro é porque gera com ela e com seu povo um senso de corresponsabilidade, característico de seu modo de governar tirânico. No diálogo com Tirésias ele recorda que salvou a cidade e “nada mais me importa” (443). Como estrangeiro, conquista a cidade sozinho, sem ajuda de ninguém: “Lançou a seta a altos alvos” (1197-1198). Em seu empreendimento, suscitou ciúmes, como nos indica o coro nos últimos versos: “Todos nesta cidade contemplavam com inveja sua prosperidade” (1528). E ele mesmo toma posse da felicidade: “e chegaste a possuir a mais promissora riqueza” (1197). Serviu à cidade e quando o inimigo estava a ponto de destruí-la, foi ele a torre e a muralha: “Em torre na minha terra se ergueu” (1201), permitindo a Tebas dormir: “Meu repouso vinha de ti, tu me cerravas as

minhas pálpebras cansadas” (1220-1221). Por um lado, analisa Foucault, sua forma de agir se aproximam das lendas heroicas gregas, nas quais se conquista o poder por meio da decifração de uma prova, mas por outro lado, ele se iguala aos “fazedores de constituição do século VI, recoloca em pé a cidade, saneia-a, retifica-a” (2014, p. 222).

Um personagem que é caracterizado pela espacialidade na peça é o pastor do Citerão. Este, como aponta Foucault, “havia se escondido, tinha se escondido no fundo da sua cabana anos a fio para não dizer a verdade” (2014b, p. 30). Quando nos detemos no texto de Sófocles, vemos como Édipo, ansioso por encontrar respostas, arranca de Jocasta uma evidência sobre a identificação da testemunha ocular: “É um servo de casa (οἰκεύς)” (756). Ao que ele insiste: “Com certeza serve ainda aqui” (757). A contestação da rainha descreve o relato do pastor que, quando descobre que Édipo se tornara rei no lugar de Laio, pede para ser enviado para longe da cidade, “no campo pastorear rebanhos” (761). O contraste entre casa e campo, nesse caso, reporta-nos ao primeiro ponto específico a que Édipo dá atenção, ao lançar a investigação acerca da morte de Laio: “Em casa? No campo?” (112). A única testemunha que havia, recorda Creonte, não permaneceu em seu lugar, ou seja, “fugiu de medo” (118). Neste verso, encontram-se referências sobre a identidade do pastor no texto e, quase sempre, com alguma menção de espacialidade. Ele é o sobrevivente do caminho, o οἰκεύς, o camponês, o pastor do Citerão e de lugares vizinhos. E, da mesma maneira que Édipo, é um *insider*, um “criado em casa”, e um *outsider*, enviado do palácio para as montanhas.

Isso nos faz pensar que os paralelos espaciais entre o pastor e Édipo são evidentes. Tanto o soberano como o escravo coincidem vagamente, e por circunstâncias diferentes, em seus trajetos: da casa real para o campo, depois novamente para casa. Apesar disso, o modelo de ação do pastor na peça é a fuga. Foi o que ele fez quando Édipo atacou Laio na encruzilhada (118) e repetiu, quando voltou a Tebas e encontrou o jovem como rei (761). Esta atitude acontece uma terceira vez, exatamente no momento de seu interrogatório (FOUCAULT, 2018, p. 64). Ele tenta escapar pela negação (1129-1131, 1146-1159, 1165), mas Édipo o obriga a falar o que de terrível está contido na verdade (1169-1170). É fato que Édipo,

ao ouvir o oráculo sobre sua vida, também se pôs em fuga (794), entretanto, agora, no palco, nenhum deles pode se deslocar e o protagonista enfrenta seu destino com retidão, nem que isso lhe custe a morte, embora sua submissão a Creonte o poupe desse fim (1419-1525).

Do lugar em que está, o escravo de Citerão é um elemento cênico importante para revelar diferentes perspectivas sobre o que realmente se passou em outros tempos e lugares. O homem velho e rude, vindo da companhia de seus animais, contrasta com as montanhas coloridas e altas da ode cantada há pouco pelo coro (1086-1109). Foucault permite-nos notar, com isso, um deslocamento espacial, no qual o conteúdo trágico move-se dos reis, detentores do poder, para as camadas sociais mais pobres, os escravos. Vivendo distante do palácio, o pastor de ovelhas isola-se nos lugares mais longínquos do Citerão e sua condição não permite sequer que Sófocles lhe dê um nome.

Entre o palácio e a montanha está o caminho. Este, na história de Édipo adquire um valor singular. Bettine e Guidorizzi observam que, na história do herói de Tebas, tudo acontece nele. Num caminho, ele é abandonado para morrer; numa encruzilhada de caminhos um jovem mata um idoso; num caminho, o monstro que ameaça a cidade é desafiado e derrotado por um estrangeiro, que se torna rei; e no caminho, esse mesmo rei arrasta seus passos de velho apoiado num bastão. “O caminho que reaparece tantas vezes no mito de Édipo não é somente uma metáfora da vida, mas também o símbolo do tempo que corre e da identidade que se transforma ainda que permanecendo uma” (2008, p. 73).

É verdade que, em suas análises, Foucault não se detém com detalhes nos últimos versos da peça, contudo são cenas ricas para a compreensão de como a espacialidade é um fator decisivo para que o enredo alcance seu ápice de dramaticidade, numa combinação de lugares, tempos, visibilidades e invisibilidades. No palco, os atores se movem sobre uma área monotemática, mas a imaginação dos espectadores é levada para Delfos, para Corinto, para a praça pública, para o interior do palácio. O som e o invisível se cruzam; a tragédia abandona o tablado e fala por meio da narração dos conteúdos contidos na memória. Espaço e tempo caminham juntos. Na longa descrição da morte de Jocasta, o arauto começa anunciando “Ela resolveu matar-se... E o

mais doloroso vos foi poupado: vós não vistes o quadro horrendo de sua morte. Contudo, a confiar no que recorde, acompanhareis infeliz os seus conflitos” (1237-1240). O texto é retrospectivo e indireto e difere do restante da peça. Os eventos perdidos na lembrança são recuperados: a dor mais terrível não está visível aos olhos.

As portas foram fechadas pela rainha (1244) e a visão de todos está bloqueada. O público é chamado a entrar no “leito nupcial” (1242). A escuta, por ora, é mais importante e instiga a construções visuais interiores. A voz que sai do palácio é carregada de reminiscência e conta uma história ocorrida paralelamente ao centro do palco. A μνήμη do arauto é mais imediata que a μνήμην de Jocasta. Esta, nos leva a um passado mais remoto: “Pôs-se a chamar em altos brados por Laio, recordando a imagem do filho que ela teve há tantos anos, o filho sob cujos golpes deveria o pai morrer, para que ela tivesse novos filhos, se é que estes merecem tal nome!” (1244-1248). De qualquer forma, a memória do arauto nesse instante é precisa, numa trama em que os lapsos e as distorções são comuns. Basta recordarmos a memória seletiva de Jocasta, de Édipo e do pastor do Citerão (870-871, 1057, 1131).

Na narrativa do arauto, a memória é correlativa à visão, num constante e complexo jogo entre ausência e presença. Os fatos são revelados em pequenos fragmentos e não pelo conjunto de atores em ação. Paradoxalmente, o olhar impedido pelas portas fechadas chama os espectadores gradualmente para os espaços internos do palácio, cada vez mais ocultos e sinistros. E o que eles veem? “Édipo irrompendo aos brados, tomou-nos toda atenção. Desvairado, os olhos fixamos nele. Indo e vindo, ora nos pedia uma espada, ora perguntava pela esposa, não esposa, mas dupla gleba maternal, origem dele e de seu filho” (1252-1257). Mais tarde um pouco, mostra-nos Jocasta morta: “Suspensa então vimos a rainha estrangulada pela corda tecida” (1263-1264) e, em seguida, a autopunição de Édipo: “Arrancando das vestes dela o broche de ouro que lhe ornava o peito, ergueu-o e vazou os próprios olhos” (1268-1270).

A entrada desesperada de Édipo no palácio denuncia um tipo de obstrução da visão do arauto. O narrador se utiliza da expressão δαμώνων, para transparecer um certo grau de imprecisão em sua

descrição: “Ao desatinado, um espírito deve ter-lhe indicado o paradeiro dela” (1258). Este “espírito” trata-se de alguém desconhecido, misterioso, já que “dos presentes ninguém o atendeu” (1259). Mas a esta descrição turva, segue-se uma “permissão do olhar”. Ao “atirar-se contra o batente da porta” (1261), Édipo autoriza forçosamente que os espectadores entrem no lugar proibido e vejam Jocasta “suspensa”, amarrada pela corda. Desse instante para frente, “o que se vê” no texto tem a qualidade “do espetáculo terrível” (1267). É o que nos prova o coro, alguns versos depois, quando enfim novamente as portas do palácio se abrem para todos: “Sofrimento apavorante de se ver” (1298). Com esta afirmação do coro, o texto passa da forma “ativa de ver”, utilizada até agora, para a impessoalidade da terceira pessoa, dando estilo memorável ao *grand finale* da peça. O “espetáculo terrível”, a que se referem os cantores, é a deixa perfeita para colocar um fim à visão: Édipo golpeia os olhos “não só uma vez, mas muitas” (1261).

Sons terríveis acompanham o espetáculo aterrorador. Jocasta busca pelos mortos, chamando Laio (1145). Seu lamento ecoa sobre a cama do casal (1242). O que se ouve ao fundo é Édipo, “irrompendo aos brados” (1252). Clama por uma espada e por sua mulher e novamente “aos brados” (1260), arrebenta a porta que o separa de sua mãe-esposa. “Em meio a estrondosos bramidos” (1265) a encontra enforcada. Retira o corpo da corda e, ainda mais uma vez “aos brados” (1271), perfura os próprios olhos. Em seu conteúdo, este último grito de Édipo é eminentemente relacionado à visão, pois, de acordo com a descrição do arauto, seus olhos “não veriam o mal causado e o mal sofrido, mas nas trevas veriam quem não deviam, sem conhecer o que lhes faltava” (1271-1274). Algumas linhas depois, o mensageiro grita para que as portas reais se abram (1287). Não se trata mais das portas dos cômodos escondidos, mas das que revelarão a todo o povo tebano “o parricida” (1288).

O espetáculo invisível do interior do palácio toma a forma física e pública e agora todos podem contemplar “as pupilas ensanguentadas” (1277), nas quais “não corria em gotas o sangue, mas como tempestade negra, como granizo de coágulos rubros” (1278-1279). A narração novamente se funde outra vez com a apresentação teatral. “Os ferrolhos da porta já correm” (1294), anuncia o emissário, dando a certeza aos

que assistem, que testemunharão “um espetáculo de causar pena até nos piores inimigos” (1295-1297). O visual retorna para o centro e o coro empresta sua voz para a grandeza da tragédia grega. No meio do tablado está o anverso do espetáculo: o rei cego. No contraste entre o palco e as portas fechadas, o rei descobridor e o mendigo cego, a narrativa e o silêncio estão os acontecimentos que despertam em todos nós o terror e a compaixão.

Característica própria dos deuses, poucas pessoas têm o dom de ver o presente, o passado e o futuro, e na peça de Sófocles isso cabe aos espectadores. Foucault recorda, na conferência de 1981, que há

uma coisa que impressiona na peça: embora Édipo seja até o fim aquele que não se reconhece pelo que é, é preciso admitir, em contrapartida, que a verdade, a verdade do que ele é, não só é conhecida pelos espectadores antes do início da peça, mas também toda a peça é pontuada por elementos que lhes lembrem de que eles sabem essa verdade (2018, p. 51).

Os olhares do público e dos personagens se misturam: eles veem Édipo no presente, como rei e soberano; última esperança de um povo para salvá-los da peste. Tirésias vê o herói no futuro; um homem cego, Tateando seu caminho com a bengala. Jocasta e o pastor do Citerão o veem como um recém-nascido, fruto do abandono e da violência. Jocasta ainda, em suas palavras finais, o vê como um “maldito” e um “desgraçado”. O público é onisciente: vê Édipo soberano, criança indefesa e mendigo cego.

Considerações finais

Na aula de 09 de dezembro de 1970, Foucault recorda que na tragédia grega o saber não é algo desejado naturalmente pelo personagem da peça, mas que, ao contrário, se trata sempre de algo que nasce de uma fala enigmática, de duplo sentido, que inquieta, que amedronta, que cega, que mata (2014, p. 14). A partir disso, que se propôs nesse artigo, seguindo Foucault e outros comentadores, a trabalhar com a ideia da obra de Sófocles distribuída em três dramaturgias: da cegueira, da temporalidade e da espacialidade. Primeiramente, para mostrar como

entre os diferentes personagens, com suas estruturas complexas e dobradas, há uma multiplicidade de saberes e poderes, que por um lado rompe com a hierarquia estabelecida, pois das cabanas do Citerão é que aparece a verdade que dará fim ao ciclo heroico do rei, mas, por outro, que os novos procedimentos jurídicos implementados por Édipo, que tem sua base no saber visual, empírico e testemunhal e serão determinantes para o ocidente, não conseguem fugir à prescrição dos deuses.

Em segundo lugar, que o visível e o invisível, o futuro e o passado, o palácio e a montanha são, para Foucault, elementos textuais e cênicos fundamentais para compreender o que para ele parece ser o mais importante em Édipo: seu excedente, sua monstruosidade, sua duplicidade; aquilo que Aristóteles, à guisa de Platão, mas também antes deles o próprio Sófocles quis excluir da cidade — o saber-poder tirânico —, que desafia toda forma de harmonia, de conaturalidade do conhecimento e toda ordem social.

Referências

- BETTINE, M.; GUIDORIZZI, G. *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Ediciones Akai, 2008.
- DETIENNE, M. *Os Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- EARLE, M. L. *The Oedipus Tyrannus*. New York: American Book Company, 1901.
- FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.
- FOUCAULT, M. *A Vontade de Saber*. São Paulo: Martins Fontes, 2014a.
- FOUCAULT, M. *Do Governo dos Vivos*. São Paulo: Martins Fontes, 2014b.
- FOUCAULT, M. *Malfazer, dizer verdadeiro*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- FOUCAULT, M. *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*. Louvain, Belgique: Presses Universitaires de Louvain, 2012.

FOUCAULT, M. *O Governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KNOX, B. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LORENZINI, D. et al. *Michel Foucault: étique et vérité 1980-1984*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2013.

SÓFOCLES. *A trilogia Tebana. Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SÓFOCLES. *Édipo-Rei*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SÓFOCLES. *Édipo-Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Edição bilíngue Grego-Português).

SEGAL, C. *Oedipus Tyrannus: tragic heroism and the limits of knowledge*. New York: Oxford University Press, 2001.

SEGAL, C. *El mundo trágico de Sófocles: divinidad, naturaliza, sociedade*. Madrid: Editorial Gredos, 2013.

VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Recebido: 07/02/2019

Received: 02/07/2019

Aprovado: 12/03/2019

Approved: 12/03/2019