

Classica - Revista Brasileira de Estudos

Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos

Brasil

Leite, Letícia B. R.

Édipo Rei: refletindo sobre a anagnórisis no âmbito da trama sofociana

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 21, núm. 1, 2008, pp. 71-89

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770887006>

Édipo Rei: refletindo sobre a *anagnórisis* no âmbito da trama sofociana

LETTÍCIA B. R. LEITE
Universidade Paris—Ouest
França

RESUMO. O objetivo deste trabalho é refletir acerca do processo pelo qual a *anagnórisis* – apontada por Aristóteles, na *Poética*, como um dos elementos essenciais da estrutura dramática da tragédia - configura-se como tal ao longo da trama do *Édipo Rei* de Sófocles. Pretende-se estabelecer para tanto, um diálogo com as análises de alguns autores que se debruçaram sobre o texto do drama e que de diferentes formas, ajudam os leitores modernos a darem conta da riqueza que justifica a atenção que esse trabalho tem merecido ao longo de seus mais de 20 séculos de existência.

PALAVRAS-CHAVE. Tragédia; *Édipo Rei* (Sófocles); *anagnórisis* (reconhecimento); *Poética* (Aristóteles); crítica.

1. Considerações iniciais

Philip Vellacoot, no seu livro *Sophocles and Oedipus*, sobre o *Édipo Rei* de Sófocles, escreve: ‘A peça oferece a cada espectador o quanto ele é capaz de ver’¹. Esta afirmação, bastante pertinente a meu ver, será tomada como ponto de partida da reflexão à qual este artigo se propõe,

E-mail: letticiabrl@gmail.com

Mestre pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – Brasil, sob a orientação do Prof. Doutor Pedro Paulo A. Funari (Bolsista CNPq 2007-2009). Doutoranda pela Universidade Paris—Ouest Nanterre-La Défense – França, sob a orientação: Doutor Pedro Paulo A. Funari, Doutor Pierre Carlier (Bolsista Capes Doutorado Pleno 2009-2013).

Agradecimentos: ao professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, uma vez que este artigo, ainda que modificado, é resultado de um trabalho realizado ao final de um curso ministrado por ele no ano de 2007, no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – Unicamp. Ao CNPq pelo apoio financeiro durante meus estudos de mestrado.

¹ “The play offers to each spectator as much as he is capable of seeing.” P. VELLACOTT, *Sophocles and Oedipus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971, p. 108, *apud* C. SEGAL, *Oedipus Tyrannus: tragic heroism and the limits of knowledge*, New York; Oxford, Oxford University Press, 2001 [1a. ed.: 1993]. Esta e as demais traduções de excertos ao longo o texto, salvo quando indicado, são de minha autoria.

graças a um termo empregado pelo autor ao fazê-la, quer seja, o termo: espectador.

No que tange ao conteúdo da supracitada afirmação, a pertinência se torna patente na medida em que Vellacoot aponta para uma das motivações que muito provavelmente justifica o incessante fascínio que esta obra de Sófocles há muito tem exercido sobre espectadores, comentadores e estudiosos: a multiplicidade de aspectos que aí podem ser vistos e explorados, a depender do ângulo pelo qual a peça é apreendida. Fascínio e multiplicidade estes que, por sua vez, servem ainda de justificativa para o imenso volume de análises produzidas sobre a mesma.

No que se refere à pertinência do uso do termo “espectador”, ela se justifica pelo fato de que, ao empregá-lo, o autor sublinha, de imediato, o aspecto que diz respeito ao âmbito da sua produção enquanto obra teatral, criada inicialmente para ser encenada e vista. Aspecto que, por sua vez, pode e deve levar a um outro convite a todos aqueles que se dispõem a refletir sobre esta e qualquer outra peça: a necessidade de considerá-la em uma perspectiva de diálogo permanente com as convenções do gênero a qual ela pertence².

Ademais, dada a distância temporal que nos separa do contexto de produção desta peça – a Atenas do século V a.C.³ –, não menos premente se faz a necessidade de se observar as particularidades concernentes a este gênero de produção poética para a época. E dizendo isto, quer-se chamar atenção para o fato de que as tragédias do clássico (re)trabalhavam mitos e personagens herdados de uma tradição poética épica, muito provavelmente, já bastante conhecida pelo seu público.⁴ Conhecimento prévio que desloca a necessidade de originalidade por parte do autor da inovação de conteúdo para a inovação na disposição dos elementos constituintes de uma tradição.

Tudo isto torna não menos importante e necessária uma reflexão

² Para considerações referentes ao aspecto performático da tragédia enquanto produção teatral, seja quanto ao seu local e período de encenação ou aspectos referentes aos atores e demais convenções desse gênero de produção ver: J. GOULD, “Tragedy in performance” in P.E. EASTERLING, and B.M.W. KNOX (eds.), *Cambridge History of Classical Literature*, 1 v., 2: Greek Drama, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 44. C. SEGAL, Charles, p. 6-29.

³ Para aspectos concernentes à origem da tragédia no século VI a.C. até o seu pleno florescimento na Atenas do século V a.C. ver: R.P. WINNINGTON-INGRAM, “The origins of tragedy” in P.E. EASTERLING and B.M.W. KNOX (eds.), p. 1-6.

⁴ Para referência à existência de uma epopeia, chamada *Oedipodea*, cujo tema principal recaiu sobre a história de Édipo cf.: WEST, M.L. (ed. trad.). *Greek Epic Fragments: from the seventh to the fifty centuries B.C.*, Cambridge (Mass.); London, Harvard University Press (Loeb), 2003, p. 5-7, 32-42.

acerca da sobrevivência, não apenas do próprio texto da peça⁵, assim como da sua destacada presença no âmbito da célebre *Poética* de Aristóteles. Uma vez que, estas sobrevivências, para além de servirem como importantes indicativos do lugar de destaque que esse trabalho vem ocupando desde a Antiguidade, apontam, certamente, para o que pode ser considerado como um motivo em grande parte responsável pela sua própria sobrevivência: sua notoriedade e, antes disto, a notoriedade da tradição mitológica que a obra (re)trabalha com tamanho sucesso.

Tendo em vista esta perspectiva inicial, a proposta deste artigo é privilegiar, mais exatamente, sugerir como ponto fecundo de reflexão, um aspecto que se considera, excepcionalmente, não só essencial, mas original, com relação à maneira pela qual o mito de Édipo é retomado no âmbito da peça sofociana, de forma a configura-lo/adaptá-lo como tema trágico: a chamada *anagnórisis*, a ação do reconhecimento.

Trata-se, explicitamente e *a prioristicamente*, de uma escolha tributária, da nomeação e destaque dado à ação do reconhecimento (*anagnórisis*) – ao lado da peripécia (*peripéteia*): termo que define a mudança no rumo dos acontecimentos da trama – por parte de Aristóteles, na sua *Poética*: seja ao tecer comentários de caráter geral sobre o que considera como elementos essenciais da constituição da estrutura dramática de uma tragédia de tipo complexo⁶; seja ainda de forma particular, uma vez que, dentre os inúmeros elogios tecidos, por parte desse comentador, ao *Édipo* de Sófocles, no que se refere a *anagnórisis* aí presente, Aristóteles afirma tratar-se da mais bela forma de disposição desse elemento.

Paralelamente, a escolha aqui feita encontra-se justificada pelo fato de que esta disposição elogiosa, referente a *anagnórisis* presente no *Édipo*, ecoa ainda hoje no âmbito dos comentários de críticos modernos. Como exemplo explícito, pode-se citar Dawe, para quem à possível exceção com relação a algumas cenas em Homero, podemos apontar esse elemento no *Édipo* de Sófocles como nada mais nada menos que: ‘(...) a realização mais refinada em termos de técnica poética grega sobrevivente em nossa era’.⁷ Por fim, buscar-se-á comentar alguns aspectos relativos à maneira

⁵ Conforme Segal, dos cerca de 1000 dramas produzidos na Atenas do século V, apenas 33 chegaram até nós completos. Cf. C. SEGAL, p. 20.

⁶ Cf. *Poética* 1452a12-21; 1455b32-35. Tomou-se aqui como edição de base para o texto grego e notas a edição francesa: HARDY, J. (ed.). *Aristote, Poétique*. 2^{ème} ed. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

⁷ ‘(...) the finest achievement in Greek poetic technique to have survived to our era.’ R.W. DAWE, *Sophocles, Oedipus Rex*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 190, *apud* C. SEGAL, *Oedipus Tyrannus*, p. 95.

como Sófocles trabalha com este mito – pertencente a uma tradição poética já bem conhecida – de maneira a configurá-lo num formato capaz de conseguir um efeito trágico que fascina seus inúmeros espectadores ao longo do tempo.

2. Sobre o papel da ação do reconhecimento (*anagnórisis*) na construção do efeito trágico no *Édipo Rei* de Sófocles

2.1. (Re) Pensando a tragédia e o trágico a partir da Poética

Aristóteles na sua *Poética* – texto provavelmente composto ao longo⁸ da segunda metade do século IV a.C. - define a tragédia como:

a representação de uma ação elevada e completa, que tem uma certa extensão, uma linguagem agradável que assume uma forma adequada para cada parte, feita por personagens em ação e não em forma de narração; e que suscitando piedade e temor, resulta na catarse das mesmas.⁹

Feita esta citação quer-se chamar a atenção para o fato de que o substantivo grego tragédia (*tragoidía*) – termo que significa literalmente “canto do bode” (*tragos* (bode)+ *oidé* (canto)): que era como se denominavam os cantos religiosos que eram entoados nas festas em homenagem a Dionísio, nas quais seriam feitos sacrifícios deste animal¹⁰ – é aplicado nesse contexto aristotélico enquanto palavra definidora de um gênero de composição poética. E, portanto, enquanto tal, detentor, de um conjunto de traços próprios. Portanto, em Aristóteles, apesar de o termo “tragédia” compreender dentre seus elementos significadores os sentidos primeiros pelo qual tem-se tendência a apreendê-lo modernamente: sentido de catástrofe, desgraça¹¹ – traços, ademais, responsáveis pelos sentimentos de piedade e terror que o gênero trágico pretende despertar –, este subs-

⁸ Com respeito à Poética, é importante observar que não se trata de: “(...) uma obra entregue num dado momento ao público, mas de um instrumento didático, uma espécie de caderno de curso.” HARDY, J. (ed.), p. 8: “(...) Nous n'avons pas à fait ici à un ouvrage livré à un moment donné au public, mais à une sorte de cahier de cours.”

⁹ *Poética* 1449b24-28: “Εστιν οὖν τραγῳδία μίμεσις πράραξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένων λόγων, χωρὶς ἐκάστη τῶνειδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’έλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθασιν.

¹⁰ Para discussões relativas a estes aspectos cf.: R.P. WINNINGTON-INGRAM,, p. 3-4.

¹¹ Conferir o verbete “tragédia” em: HOUAISS, Antônio *et al.*, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

tantivo, e, portanto, a própria ideia de trágico, não se definem apenas a partir dos mesmos.

Tal afirmação relativa ao sentido e extensão do termo em Aristóteles pode, outrossim, ser reforçada, na medida em que observamos um pouco mais em detalhe a *Poética*. Com efeito, na medida em que neste texto, Aristóteles, para além de procurar caracterizar o que entende por arte poética, suas origens, características e seus gêneros¹², ao tratar em detalhe de um destes, qual seja, a tragédia – o nosso objeto de interesse presente –, em diferentes pontos se esforça por, para além de caracterizá-la no que seriam seus traços gerais definidores, em classificá-la quanto aos elementos que, uma vez presentes/ausentes e bem dispostos ou não, conferem a uma determinada composição sua capacidade de configurar-se enquanto drama trágico de forma excelente ou de forma não tão excelente assim.

Entretanto, em se tratando do texto da *Poética* que chegou até nós, antes de prosseguir, faz-se premente sublinhar dois importantes aspectos: 1- a própria muito provável natureza de composição do mesmo – possivelmente composto e revisado algumas vezes por Aristóteles, seja como resultado de novas reflexões sobre a temática, seja num esforço de conferir maior clareza à exposição de seus argumentos¹³. 2- A esta primeira particularidade, com relação à qual é plausível pensar que se devam algumas das contradições presentes neste texto, deve-se adicionar todos os problemas posteriores ligados à transmissão do seu *corpus* por meio de manuscritos¹⁴ – que, por sua vez, fazer-se-á sentir nas tentativas modernas

¹² É necessário ter em mente, como o próprio início do texto da *Poética* que chegou até nós nos deixa entender, que: “Em geral, portanto, admite-se que nossa *Poética* corresponde apenas ao primeiro livro de uma obra mais completa. Supõe-se que, no segundo livro que foi perdido, a comédia ocupava o lugar preponderante tal como a tragédia ocupa no primeiro.” Cf. J. HARDY, p. 6: “On admet donc généralement que notre *Poétique* n'est que le premier livre d'une œuvre plus complète. On suppose que, dans le second livre perdu, la comédie occupait la place prépondérante qu'occupe la tragédie dans le premier.”

¹³ Comentando a *Poética* de Platão, J. HARDY, p. 11, comenta que Aristóteles “(...) sabia que Homero, Ésquilo e Sófocles, não modelaram suas obras a partir de uma *τέχνη*. Sua *Poética* devia sobretudo permitir que o público se desse conta da arte dos poetas, assim como permitia ao mesmo compreender o porquê dos sucessos e dos fracasso das obras destes compositores.” (“Il savait qu’Homère, Eschyle, Sophocle n’int pas modelé leurs œuvres sur une *τέχνη*. Sa *Poétique* doit plutôt permettre au public de se rendre compte de l’art des poètes et de comprendre le pourquoi de leurs réussites et de leurs échecs.”)

¹⁴ J. Hardy para o texto grego e aparato crítico apresentado na sua edição utiliza três manuscritos, sendo que os dois mais antigos (*Parisinus* a uma versão Árabe) remontam ao século X ou XI e o mais recente (*Riccardianus 46*) remonta ao século XIV. Para um comentário sobre os mesmos cf. J. HARDY, p. 22-27.

de restabelecimento do mesmo. Isto posto, retomemos as classificações referentes ao gênero trágico apresentadas por Aristóteles no seu texto.

Não por acaso as tentativas¹⁵ por parte de Aristóteles em estabelecer alguns parâmetros classificatórios de modo a melhor caracterizar, apreender, e fazer entender seu objeto de análise, não se apresentam isentas de problemas – como muitos comentadores modernos, reiteradas vezes, remarcaram¹⁶. Porém, malgrado as ineficácia¹⁷ e mesmo as contradições¹⁸ já apontadas e discutidas pelos comentadores, uma oposição entre os dramas trágicos simples e complexos, parece-me colocar-se como, se não de todo satisfatória, a mais eficaz – talvez porque mais clara – dentre todas as classificações apresentadas. Até mesmo D.W. Lucas, malgrado suas críticas, afirma que, na *Poética*, ‘a única distinção realmente frutífera, embora não satisfatória, é aquela feita no capítulo 10 entre peças simples e complexas¹⁹. Classificação que, ademais, interessa particularmente aqui, uma vez que traz consigo o elemento que este artigo pretende privilegiar dentre aqueles apontados por Aristóteles como responsáveis pelo efeito trágico em sua forma excelente: a *anagnórisis*.

Aristóteles no capítulo 11²⁰ de sua *Poética* propõe-se a apontar e explicar três elementos que devem compor a narrativa (*mýthos*)posta em ação no drama trágico: peripécia (*peripéteia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e infortúnio²¹ (*páthos*)²². Citados estes elementos, duas observações cabem ser feitas. A primeira diz respeito ao fato de que, dentre estes três elementos, dois, imediatamente antes, ou seja, no capítulo 10, foram

¹⁵ Cf. *Poética*: 1452a12-21; 1452b28-1453b39; 1455b32-

¹⁶ Cf. Em especial e crítica de D.W. LUCAS, “Simple and complexy tragedy” (Appendix III) in *Aristotle Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 291-298.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Para uma interessante discussão que vai contra a hipótese de contradição entre 1452b28-1453b39 e 1453b1-1454a14, cf.: S.A. WHITE, “Aristotle’s Favorite Tragedies in A.O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton/London: Princeton University Press, 1992, p. 221-240.

¹⁹ D.W. LUCAS, p. 291: “The one really fruitfull distinction is that between simple and complex plays made in Ch. 10.”

²⁰ *Poética*: 1452a22-1452b13.

²¹ Não é muito fácil traduzir este termo, que, embora guarde um forte sentido de ‘provações, infortúnios e os sofrimentos e emoções ruins’, pode guardar também o simples sentido de ‘emoções resultantes de um estado de agitação causado por uma mudança de circunstâncias’. No presente caso a tradução se liga ao primeiro sentido pelas especificações, por meio de exemplos, que Aristóteles faz seguir à simples apresentação deste terceiro elemento. Para os vários sentidos que o termo pode assumir em grego cf. o verbete πάθος em: A. BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 1952.

²² *Poética*, 1452a22-b13.

elencados por Aristóteles como elementos que, presentes de forma concomitante ou não no âmbito de uma narrativa dramática, conferem a esta a faculdade de ser classificada como uma tragédia complexa, em oposição a uma tragédia de tipo simples²³.

A segunda observação, por sua vez, recai sobre o fato de, mais do que se limitar ao *páthos*, a um infortúnio – que pode se configurar por uma morte em cena ou qualquer outra ação em que provoque dor ou sofrimento²⁴ –, o sentimento do trágico em sua excelência é entendido por Aristóteles, em grande parte, como efeito da maneira pela qual o tragediógrafo, à medida que constrói sua trama narrativa, dispõe esses três elementos. Neste sentido, é importante destacar também que, ainda que Aristóteles se preocupe com a excelência no que diz respeito a outros aspectos da composição trágica – como deixa explícito o próprio conteúdo da *Poética*²⁵ –, para ele, com efeito, importa analisar a *tékhne*²⁶ do autor, sobretudo quanto à maneira como ele dispõe o conjunto de ações que se propõe a representar, uma vez que: os efeitos próprios ao trágico devem derivar e fazer-se necessários ‘a partir das disposições das próprias ações’²⁷.

A construção do trágico e a do trágico excelente residem não apenas na presença de um evento que causa uma forte emoção ligada ao sofrimento; mas, antes, na presença de ações que, uma vez bem disposadas pelo autor, resultam num evento que seja capaz de causar uma forte emoção – embora para o próprio Aristóteles, não apenas na *Poética*, mas também na *Retórica*²⁸, o elemento *páthos*, quando apresentado e delimitado, encontra-se notavelmente ligado a estes sentidos de sofrimento²⁹ –, é fornecido ainda no âmbito da própria *Poética*. De fato, ao lado da

²³ *Poética*, 1452a12-21.

²⁴ *Poética*, 1452b9-13.

²⁵ Cf. *Poética* 1454a16-36, ponto em que o autor se dedica a tratar da questão das características de uma boa composição no que diz respeito ao caráter dos personagens que serão os agentes de sua ação.

²⁶ Sobre o conceito grego de ‘arte’ expresso pelo termo *τέχνη*, vale à pena conferir, J. HARDY (ed.), p. 10.: ‘A palavra arte, que desperta no nosso espírito as idéias de talento natural e beleza, talento natural do artista e beleza da obra de arte, traduz muito mal a palavra grega *τέχνη*, a qual indica conhecimento e aplicação refletidas de regras determinadas.’ (« *Le mot art, qui éveille dans notre esprit les idées de talent naturel et de beauté, talent naturel de l'artiste et beauté de l'œuvre d'art, traduit très mal le mot grec τέχνη, lequel indique connaissance et application réfléchie de règles déterminées.* »)

²⁷ *Poética* 1453b1-2: ‘(...) ἐξ αὐτῆς της συστάσεως τῶν πραγμάτων (...).’; Cf. também: 1450a15-38.

²⁸ Cf. *Retórica*, 1385b13-16.

²⁹ Cf. nota 21.

reiterada menção sobre a excelência do paradigma trágico encontrado no *Édipo* de Sófocles, é notável, e também bastante discutido pelos comentadores modernos³⁰, a excelência trágica creditada à *Ifigênia em Tauris*, de Eurípides³¹, peça que, apesar de conter, – como o Édipo – uma reviravolta no rumo de seus acontecimentos ligada ao reconhecimento (e, portanto, uma estrutura complexa exemplar: dotada de *anagnórisis* e *peripéteia*), traz como resultado de tudo isto um forte sentimento de emoção, na qual, contrariamente ao Édipo, o infortúnio e seu resultado, o sofrimento, estão ausentes.

Não obstante, talvez, não se possa e deva desprezar uma marcada preferência presente em Aristóteles por um desfecho de um drama trágico assentado na passagem da felicidade ao infortúnio – o que como consequência, traria aqui uma favorável ocasião de defesa em favor de uma sua incontestável preferência pelo *Édipo*, em detrimento da *Ifigênia em Tauris*. Preferência esta que, ademais, poderia ser facilmente reafirmada se fizesse uso dos argumentos presentes no capítulo 16, relativos aos tipos de *anagnórosis*³²: uma vez que lá parece claro que, enquanto o reconhecimento presente em *Édipo* encontra-se classificado como de tipo melhor (*beltistē anagnórosis*), o mesmo não acontece com as duas cenas de reconhecimento presentes em *Ifigênia*, mas apenas com a primeira³³, uma vez que este deriva dos próprios fatos da tragédia.

Porém, sublinhando esta sugerida preferência pelo desfecho no qual um ou mais infortúnios (*páthē*) se fazem presentes – o que poderia ser reforçado por outras passagens da própria *Poética*³⁴ – pretende-se aqui chamar atenção para o conteúdo de cunho ético do qual este trabalho sobre a arte poética, mais um dentre tantos assuntos tratados por Aristóteles, não se vê isento. Uma vez que, tendo ainda em mente a citação que abre este item, pode-se dizer que Aristóteles sugere que:

Todos nós temos uma maior ou menor necessidade de sentir temor e piedade; tanto a tragédia como o canto, ao contrário da vida real, permitem-nos sentir estas emoções sem prejuízo para nós e com prazer; e nisto se encontra uma catarse para a alma, quer dizer, uma espécie

³⁰ Neste sentido conferir o já citado artigo de: WHITE, S. A.

³¹ É interessante sublinhar que Eurípides é apontado por Aristóteles, *Poética* 1453a28-29, como: “o mais trágico dos poetas” (*τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν*).

³² Cf. Para sugestão acerca da polémica em torno do capítulo 16 no âmbito da *Poética*, uma vez que o assunto que ela apresenta já tinha sido tratado no capítulo 11, cf. HARDY, J. (ed.), p. 9. Este autor, considera plausível e justificável a presença deste capítulo.

³³ Cf. *Poética* 1454b30-35; 1455a17-22.

³⁴ *Poética* 1453a12-17; 1453a30-1453b6.

de medicação, de tratamento, de higiene. (...) na catarse se encontra a justificação moral da tragédia.³⁵

Tudo isto posto, é tempo de enfim – conforme inicialmente proposto como objetivo deste artigo – abrir espaço para olhar com mais atenção um dos aspectos técnicos, por assim dizer, que é apontado por Aristóteles como um dos elementos capazes de dotar um drama de um estatuto de complexidade e, portanto, de excelência trágica: a *anagnórisis*. E, afinal, perguntar-se, por que se propor a privilegiar a *anagnórisis*, uma vez que até aqui, por meio tão só da perspectiva de Aristóteles, empreendeu-se um esforço de apresentar a construção do efeito trágico como algo bem mais complexo do que o uso excelente de um recurso? E por que, privilegiando este recurso, privilegiar o *Édipo* de Sófocles?

A última pergunta já se encontra, ao menos parcialmente, respondida desde a introdução deste artigo e quando se apontou para a reconhecida excelência com que a *anagnórisis* se configura nesta peça. Quanto à primeira questão, relativa à escolha, poder-se-ia alegá-la como justificada tomando por base o próprio texto de Aristóteles – na medida em que com relação à *anagnórisis*, e não aos demais elementos (*peripéteia* e *páthos*), o autor dedicar-se-á em um ponto à parte do seu trabalho, a tratá-la mais em detalhe –, não fossem os inúmeros problemas relativos ao restabelecimento textual da *Poética* que tal resposta, aparentemente simples, traria.

Diante disto – como também num sentido de reforçar a justificativa relativa à peça de análise escolhida –, propõe-se aqui pensar a partir de uma outra questão, na medida em que sua resposta pode vir a ajudar na tentativa de entender de forma menos problemática as indagações já possíveis. Afinal: seria possível depreender um fundo trágico comum do conjunto de tragédias que chegaram até nossos dias para, a partir desse ponto, considerá-lo no que concerne, mais detidamente, ao *Édipo* de Sófocles?

Retomando a ideia da importância, ainda que não necessária, da presença de um infortúnio final, para que uma tragédia possa vir a conseguir produzir um efeito trágico excelente, podemos propor que o fundo trágico comum – configurado em uma série de variações dramáticas nas diferentes peças, e mesmo das peças que não têm um final infeliz – pode, de forma plausível, ser sintetizado em uma única ideia. Esta ideia

³⁵ J. HARDY (ed.), p. 20 e 22: “Nous avons tous plus ou moins besoin d'éprouver les émotions de la crainte et de la pitié ; la tragédie, comme le chant et au contraire de la vie réelle, nous permet d'éprouver ces émotions sans dommage pour nous et avec plaisir ; et il y a à là pour l'âme une catharsis, c'est-à-dire une sorte de médication, de traitement, d'hygiène. (...) dans la catharsis réside la justification morale de la tragédie.”

estaria enunciada nas três últimas frases que compõem a estrofe final do *Édipo Rei*, quer seja: ‘Atento ao dia final, homem nenhum/ afirme: eu sou feliz!, até transpor/ – sem nunca ter sofrido – o umbral da morte’ (1528-1530).³⁶

Desta perspectiva, o sentimento do trágico não necessariamente deve residir/ser provocado em/por nenhum dos acontecimentos em si – embora o possa – mas antes, derivar na/da constatação, isto é, do **reconhecimento** desta condição a que qualquer homem, na sua condição de ser vivo, está sujeito: a mudanças inesperadas no curso de sua vida. Nesse sentido, podemos dizer que o trágico da vida define-se pelo fato de a única segurança do ser humano residir na certeza de que sua regularidade encontra-se exclusivamente nas constantes mudanças que – a exemplo do ritmo que rege a mudança das estações – invariavelmente se dão. Mesmo porque: ‘(...) nada permanece igual, exceto os deuses e suas leis’³⁷.

Fazendo essa afirmação não se quer incorrer aqui em nenhuma generalização que desconsidere a complexidade da construção dramática que alicerça cada uma das tragédias às quais podemos ter acesso hoje, mas, antes, chamar a atenção para o que pode ser visto como uma espécie de paradigma trágico ideal e excelente. E, quer-se arriscar aqui a dizer, ideal e excelente, até mesmo de uma perspectiva que considere os (nem sempre evidentes e de fácil apreensão) critérios aristotélicos – embora seja necessário ter claro que semelhante afirmação não se encontra prevista e tampouco enunciada em Aristóteles.

Dito isto, faz-se finalmente possível explicitar a resposta à primeira dentre as duas indagações anteriormente postas, ou seja, a questão relativa ao porquê da escolha do conceito *anagnórisis* como elemento privilegiado de uma análise que procura refletir acerca da problemática da construção do efeito do trágico de um drama – e deste efeito em sua forma excelente alcançada pelo *Édipo* de Sófocles. Tendo em vista o conteúdo do que se apontou logo acima como uma espécie de paradigma trágico – que consistiria, basicamente, no aparentemente simples **reconhecimento** da sempre instável e, portanto, frágil condição humana –, pode-se ponderar que a ação, ou melhor, o processo de **reconhecê-la** (que pode ser representado a partir de diversas situações e, portanto, trazer diferentes efeitos pra

³⁶ ὥστε θυητὸν ὄντα κείνην τὴν τελευταίαν ιδεῖν/ ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μήδεν’ ὀλβίζειν, πρίν ἀν/ τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθών. Tradução de: Trajano VIEIRA, *Édipo Rei de Sófocles*, São Paulo, Perspectiva / FAPESP, 2001, p. 111.

³⁷ P.E. EASTERLING, “Sophocles” in P.E. EASTERLING, Patricia E. and B.M.W. KNOX, (eds.), p. 50-51. ‘(...) nothing remains as it is, except the gods as their laws’.

quem reconhece), é passível de ser pensado como um elemento chave na produção de um efeito trágico excelente.

Mesmo que o termo *anagnórisis* na forma como é cunhado por Aristóteles, não compreenda – ao contrário de algumas interpretações modernas, conforme se apontará logo em seguida – o sentido aqui a ele atribuído, a saber: o reconhecimento de uma consequência necessária ligada ao fato de se ser humano; ainda assim, ele nos serve. Primeiramente, pela sua ideia central: ‘uma passagem da ignorância ao conhecimento’³⁸. Segundo: pelo seu papel de destaque como um dos elementos-chave para configurar o drama de tipo trágico.

2.2. Anagnórisis e efeito trágico do *Édipo* na perspectiva de alguns autores modernos

Como forma de abrir um espaço para começar a pensar na ação do reconhecimento, ou melhor, nas ações de reconhecimento sublinhadas pelas leituras críticas do *Édipo* fornecidas por alguns autores modernos, parece bastante interessante e, sobretudo, pertinente, fazê-lo por intermédio da voz do estudioso Donald W. Lucas, uma vez que este autor, quando do seu exame relativo à classificação aristotélica entre peças simples e complexas, afirma:

Aristóteles foi muito longe ao identificar complexidade com a presença de uma ilusão ignorada que é dissipada em breves momentos de drama intenso; a real diferença é que uma peça simples move-se em uma única direção e com uma menor variação entre momentos de paz e tensão, enquanto uma peça passa a impressão de complexidade, se ocorrem mudanças em termos de evolução e direção da ação, ainda que não seja uma mudança repentina.³⁹

Crítica pertinente, mas, talvez, não muito justa, na medida em que as leituras de alguns importantes autores modernos, que aqui serão brevemente apresentadas, apontam justamente para o sentido crítico da ação do reconhecimento: sua não pontualidade e sua dissipação ao longo da peça – elemento dramático que, uma vez assim empregado pelo autor, pode

³⁸ *Poética* 1452a30-31: “(...) ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή (...).”

³⁹ D.W. LUCAS, p. 295: “(...) Aristote went too far in identifying complexity with the presence of one overriding illusion which is dispelled in a few moments of intense drama; the real difference is that the simple play moves in one direction with minor variations of pace and tension, while a play gives an impression of complexity if there are changes in the trend and direction of the action even without a sudden *volte-face*.”

vir a conferir ao drama sua excelência trágica e, que, ademais, justifica ainda a escolha do objeto privilegiado neste artigo.

Se, ao contrário do que faz Lucas⁴⁰, considerarmos a (de fato problemática e não muito clara) classificação apresentada por Aristóteles no capítulo 18 da *Poética*, deparar-nos-emos com um sugestivo detalhe: ali, a tragédia de tipo complexo não é caracterizada, qual no capítulo 10, como aquela em que ‘a mudança decorre de uma peripécia, ou de um reconhecimento, ou de ambos’⁴¹, mas como um tipo que consiste ‘inteiramente em peripécia e reconhecimento’⁴². Entretanto, todas as dificuldades e implicações relativas ao texto, deixam difícil precisar se, trata-se aqui de uma não completa coerência decorrente de uma revisão com vistas a uma maior precisão, do próprio Aristóteles, ou mesmo de uma adição mais tardia; seria, portanto, impossível de se dizer com segurança, se se trata de uma peça composta **inteiramente** por peripécia e reconhecimento.

A crítica acima, por sua vez, é interessante, na medida em que serve aqui como um convite para pensar acerca de algumas outras e diferente perspectivas, quando se buscar refletir sobre o lugar e as funções do trágico em uma das suas formas mais eficazes: a forma que ganha no drama sofociano. Por conseguinte, propõe-se, a partir deste ponto, um deslocamento de olhar, como forma de abrir outros caminhos de reflexão, que também propiciarão uma maior aproximação com relação à peça tratada.

Bernard Knox, em seu livro *Oedipus at Thebes: Sophocle's tragic hero and his time* – referência, sobretudo, pela originalidade de sua análise da linguagem da tragédia sofociana – já em suas primeiras páginas é categórico ao afirmar: ‘A ação não trata do cumprimento da profecia por parte de Édipo, mas da sua descoberta de que já o havia feito. A catástrofe de Édipo é descobrir a sua própria identidade.’⁴³

Com tal afirmação, o autor pretende dar destaque não só à importância das ações do herói na configuração do trágico desse drama, como também atrair nossa atenção para o fato de que, seja pela importância das

⁴⁰ *Ibidem*, p. 291: Os quatro tipos de tragédia definidos no capítulo 18 são tão obscuros, por causa da concentração e corrupção do texto, que, de útil, pouco pode se dito sobre eles. [“(...) The four kinds of tragedy defined in Ch. 18 are so obscure, owing to compression and corruption of the text, that little can be usefully be said about them.”]

⁴¹ *Poética* 1452a17-18: “(...) ἐξ ἦς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἡ περιπέτειας ἡ ἀμφοῖν ἡ μεταβασίς ἐστιν (...)”

⁴² *Poética* 1455b35-35: “(...) ἦς τὸ ὄλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις (...)”

⁴³ B.M.W. KNOX, p. 5-6: “This action is not Oedipus’ fulfillment of the prophecy but his discovery that he has already fulfilled it. The catastrophe of Oedipus is that he discovers his own identity.”

ações, seja pelo fato de que a própria ação dramática inicia-se depois do cumprimento da profecia por parte do herói, ela, em nenhuma medida, pode ser definida como uma tragédia do destino.

Quando do início da peça, tanto o assassinato de Laio por seu próprio filho, quanto o enlace sexual desse com sua própria mãe já se deram, ou seja, as duas partes que juntas configuram a predição oracular enunciada por Phoibos (Apolo) a Édipo já ocorreram. Nessa perspectiva aberta por Knox, é possível dizer que as ações que compõem a trama, uma vez somadas, configuram um lento e progressivo processo de reconhecimento (*anagnórisis*). Processo esse que se concretiza pelo desenrolar de uma investigação inicial (a causa da peste que assola Tebas), que levará a duas outras investigações (investigação do assassino de Laio e da origem de Édipo), cujos resultados desdobrar-se-ão em um único (re)conhecimento: a descoberta da sua própria identidade por parte do protagonista faz revelar a *anagnórisis* como um elemento particularmente importante na estrutura dramática do *Édipo Rei*.

Como forma de melhor problematizar essa questão torna-se interessante considerar ainda o que outro estudioso, Charles Segal, diz a respeito dessa tragédia:

A peça não é apenas uma tragédia do destino, mas também da identidade pessoal: a busca pelas origens e significados de nossa vida, um balanço entre um único e vários “eus”, o reconhecimento das vastas áreas escuras acerca de quem nós “realmente” somos, e um esforço pra explorar o mistério essencial do nosso ser. Ela dramatiza a dor solitária da autodescoberta, como Édipo separa seu verdadeiro eu de um eu ilusório.⁴⁴

Ao mesmo tempo em que Segal corrobora a citação de Knox no que diz respeito ao elemento que se configuraria no elemento trágico da peça: a descoberta da própria identidade por parte de Édipo, recoloca em discussão a questão do destino, questão que, ao contrário do que possa parecer, não é nem de longe desconsiderada por Knox em sua análise.

Acredita-se aqui que, entre outros aspectos, o que Knox rejeita em sua análise são as leituras e interpretações que vão no sentido de reduzir

⁴⁴ C. SEGAL, *Oedipus Tyrannus*, p. 4: “The play is a tragedy not only of destiny but also of personal identity: the search for the origins and meaning of our life, our balance between ‘one’ and ‘many’ selves, our recognition of the large areas of darkness about who we ‘really’ are, and the effort to explore the essential mystery of our selfhood. It dramatizes the lonely path of self-discovery, as Oedipus separates his true self of an illusory self.”

o *Édipo* a uma tragédia que ecoaria uma espécie de posição de seu autor, Sófocles, que em meio à efervescência intelectual da Atenas do século V, estaria afirmando um pessimismo e/ou uma posição religiosa conservadora. Assim, ao apresentar uma peça em que o reconhecimento, a descoberta, se centraria na verificação do cumprimento da profecia, seu autor estaria, portanto, anulando o espaço de ação do seu herói e favorecendo a supremacia da ação divina. Nessa perspectiva, estaríamos autorizados a considerar a profecia como sinônimo de um destino constituído por ações determinadas e a tragédia como, efetivamente, uma tragédia do destino.

Ocorre que, como destaca Knox, profecia (*manteîon*) e destino (*moîra*), embora ligados ao longo da trama, não se configuram como a mesma coisa⁴⁵, ao que se soma a constatação de que na Antiguidade a própria noção de destino, muito provavelmente, também não estaria ligada à ideia de predestinação – aspecto para o qual Karl Reinhardt nos chama atenção, ao afirmar de maneira peremptória que:

Para Sófocles, como para os gregos de uma época mais recente, destino não é em circunstância alguma o mesmo que pré-determinação, mas um desdobramento espontâneo de uma potência divina (*daimon*), mesmo quando o destino já tenha sido predito.⁴⁶

Logo, na perspectiva de Knox, Sófocles, ao invés de defender uma postura pessoal ao apresentar na peça personagens que se posicionam de maneiras diversas frente às questões do destino, das profecias divinas e na maneira como entendem as manifestações inesperadas que acontecem na vida, como acaso divino ou não, na verdade, estaria oferecendo uma problematização de posturas plurais frente a essas questões que estavam pululando em seu tempo. Mesmo porque, na perspectiva interpretativa desse autor, o personagem *Oedipus* – à sugestão do próprio epíteto que posteriormente acompanhará o seu nome no título com que o drama vai passar a ser referenciado: “*Tyrannus*”⁴⁷ – por meio de suas ações e discussões suscitadas por elas, representa a própria cidade que era caracterizada por muitos como tirana (*týrannos*): a Atenas democrática sob o governo de Péricles⁴⁸.

⁴⁵ B.M.W. KNOX, p. 174.

⁴⁶ K. REINHARDT, *Sophocles*, Oxford, Basil Blackwell, 1978, p. 98, *apud* C. SEGAL, *Oedipus Tyrannus*, p. 69: “For Sophocles, as for the Greeks of an earlier age, fate is in no circumstances the same as predetermination, but is a spontaneous unfolding of daimonic power, even when the fate has been foretold.”

⁴⁷ Para uma discussão relativa ao título do drama, que antes da *Poética* seria referenciado apenas como “*Oedipus*” ver: B.M.W. KNOX, p. 53-54.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 53-106 (capítulo 2: “Athens”): para discussões relativas às possíveis cono-

E justamente nessa Atenas “tirana” não só em um sentido estritamente político, mas que também, como palco de um grande florescimento intelectual passava a colocar o homem como agente central produtor dos meios que faziam dessa tirania algo possível, esboçava-se a figura de um “ἄνθρωπος τύραννος”⁴⁹. Figura essa que coloca em movimento toda uma discussão relativa aos limites do controle humano. Pois se “o homem é a medida de todas as coisas” conforme assevera Protágoras, e se quanto à existência dos deuses não se tenha condições de afirmar ou negar nada, o desenvolvimento de tal visão: ‘(...) inevitavelmente tendia para a substituição de deus pelo homem como o verdadeiro centro do universo, a verdadeira medida da realidade.’⁵⁰

Mas, a despeito de concordar-se ou não com a leitura de Knox – da trama de Édipo como uma espécie de microcosmo representativo da Atenas de Péricles também no que diz respeito às suas percepções relativas às variáveis que constituem a “realidade” em que agimos enquanto humanos – é interessante perceber que, de uma maneira geral, o teatro grego configura-se como um espaço no qual aqueles que se dedicam a fazê-lo devem se valer de uma tradição narrativa mitológica de forma a permitir que sua instrumentalização coloque em primeiro plano, não sugestões para solucionar problemas contemporâneos, mas antes, a discussão desses mesmos problemas⁵¹. Dito isso, por que não supor que o efeito provocado por esta, e tantas outras tragédias desde a Antiguidade até hoje, resida na arte de problematizar e dar a reconhecer uma ou mais questões que têm em comum seu caráter atemporal?

Logo, quer se afirmar aqui que, se um resultado de uma discussão pode ser encontrado no *Edipo*, talvez este se resuma na ação de **reconhecimento** por parte de seu protagonista – e com ele, dos demais personagens do drama e dos seus espectadores –, de algumas **trágicas** conclusões que guardam como fundo comum as implicações ligadas ao fato de ser humano, e, por isso mesmo, cabe a cada um o reconhecimento de que seu destino/condenação/fatalidade/desgraça⁵² ali se encontra: ‘(...) destino é simplesmente ser humano e cada um ser a pessoa

tações do termo *tyrannos*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 107-158 (capítulo 3: “Man”).

⁵⁰ *Ibidem* p. 161:“(...)tended inevitably towards the substitution of man for god as the true center of the universe, the true measure of reality;”

⁵¹ Sobre os espaços destinados às representações teatrais como espaços públicos de ação cívica cf.: Charles SEGAL, *Oedipus Tyrannus*, p. 18-22.

⁵² Sentidos esses que o substantivo inglês “fate” abrange. Ver verbete em: HOEY, Michael et al., *Macmillan English Dictionary*, London, Macmillan, 2002.

que é.⁵³ Essa conclusão parece ainda mais lícita, se pensarmos que pode soar como um eco da resposta correta ao enigma da Esfinge dada por Édipo: o homem. Ainda que esta personagem e o próprio episódio da resolução do enigma – sem a indicação de seu conteúdo e resolução – sejam apenas aludidos por Sófocles na sua peça⁵⁴, sua presença parece indicar que este autor está longe de desprezar este célebre episódio, parte do mito da qual trata.

É ainda possível dizer que, desse reconhecimento podem vir a derivar tantos outros, que dependem, por outro lado, do que cada espectador é capaz de ver. Seja de forma explícita, como o que é enunciado nos versos finais do drama em relação às mudanças constantes aos quais os homens estão sujeitos, seja de forma implícita, como os esforços que Knox e Segal apontam, no sentido de evidenciar que a tragédia de Édipo pode ser colocada na sua descoberta ou (re)conhecimento da sua identidade não apenas como filho de Laio e seu assassino, esposo e filho de sua mãe, pai e irmão de seus próprios filhos, mas como um estranho e ignorante quanto a si mesmo na medida em que é humano.

3. Sobre alguns aspectos que conferem originalidade à maneira pela qual Sófocles constrói a *anagnórisis* no *Édipo Rei*:

Independente de se chegar a uma conclusão consensual sobre o conteúdo resultante da ação do reconhecimento que se desenrola e se desvenda conforme a narrativa do *Édipo* se desenvolve, é interessante sublinhar que ‘o processo de descoberta é tão importante quanto o conteúdo do que é descoberto. (...) O ritmo deste processo de descoberta confere à peça o seu poder e fascinação únicos.’⁵⁵ Consideração para a qual quer-se chamar atenção, como uma forma de abrir uma breve discussão capaz de iluminar um pouco mais em detalhe alguns aspectos que fazem com que a *anagnórisis* no *Édipo* possa ser apontada com destaque já desde o século IV a.C.

Torna-se premente sublinhar um aspecto – apontado pelo próprio Aristóteles⁵⁶ – já mencionado no primeiro item deste artigo: o mito do *Édipo*, posto na forma de uma ação trágica pela peça de Sófocles, trata-se

⁵³ P.E. EASTERLING, “Sophocles”, p. 54 ‘(...) fate is simply being mortal and being the person one is.’

⁵⁴ vv.: 130-131; vv.: 391-394.

⁵⁵ ‘(...) the process of the discovery is as important as the content of what is discovered. (...) The rhythm of this process of discovery gives the play its unique power and fascination.’ C. SEGAL, *Oedipus Tyrannus*, p. 60.

⁵⁶ *Poética* 1453b-1454a15.

‘de uma das mais célebres lendas da literatura grega, depois do ciclo troiano’⁵⁷, o chamado ciclo tebano⁵⁸. Dito isto, o objetivo aqui, reside, portanto, em fazer duas essenciais observações. Primeira: uma vez que o conteúdo com o qual Sófocles trabalha na sua peça, escrita na primeira metade do século V a.C., retoma uma lenda que, por sua vez, é parte de uma tradição oral bastante antiga – mas cujo conteúdo é, em alguma medida, fixado no âmbito do século VIII a.C. –, sua originalidade não pode estar no conteúdo, mas na maneira pela qual seu autor dispõe os episódios que fazem parte desta tradição. Desta primeira observação, deriva uma segunda: observada a maneira como o autor faz uso desta tradição, acredita-se aqui ser possível avaliar mais de perto a forma como o autor é capaz de dotar seu trabalho de uma excelência artística/técnica. É, portanto, para poucos e pontuais aspectos desta avaliação que se quer tratar neste último item, tendo ainda em perspectiva privilegiada um elemento: a construção da ação do reconhecimento.

Como já observado, a trama de *Édipo* é estruturada por uma investigação inicial que se desdobrará em duas outras: da procura pela causa da peste que assola Tebas – cuja solução encontra-se na purificação da cidade –, resultará o dever de se investigar aquele que teria sido o assassino de Laio, que, por sua vez, levará ao questionamento das origens daquele que empreende toda a investigação. Resultando, por fim, que a resposta para todos esses enigmas desembocará no próprio empreendedor das investigações: Édipo.

Neste sentido, deve-se atentar para o fato de que, um dos momentos mais importantes da peça – não por acaso apontado por Aristóteles como sua peripécia⁵⁹ – é a chegada do Mensageiro que lhe comunica a morte do seu pai. Pois, de uma primeira expectativa de alívio causada a Édipo pelo fato de a morte de seu suposto pai, ao contrário da predição, não se ter dado por meio de suas mãos, tem-se a revelação de que Políbio não é seu pai.

Para além desse único momento de alteração da trama, da qual derivará a mudança do objeto de pesquisa de Édipo – do assassino de seu pai passará a ter como foco a busca por suas origens –, é interessante notar a maneira com que a peripécia, assim como o reconhecimento, percorre toda a trama. Para tanto, basta atentar-se para o fato de que todos os ‘ob-

⁵⁷ Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 325.

⁵⁸ Para considerações acerca do mito de Édipo, suas variações e alusões em outros textos e testemunhos antigos cf. Timothy GANTZ, *Mythes de la Grèce Archaique*. Paris, Belin 2004.

⁵⁹ *Poética* 1452a22-26.

jetos” investigados por Édipo ao longo de toda a tragédia, contra todas as suas expectativas, tornar-se-ão concretos na figura dele próprio. Nesse sentido, conforme nos aponta Knox, o fato de que uma série de verbos que aparecem em um primeiro momento nos questionamentos do investigador Édipo, na voz ativa, reapareça – conforme o reconhecimento vai se aproximando – na voz passiva é bastante digno de menção⁶⁰.

O desfecho do processo de reconhecimento, acompanhado pela peripécia, acaba por destacar o lugar de outro elemento trágico do drama: o *páthos*, o infortúnio final, pois, na medida em que a *anagnórisis* se processa lentamente ao longo do drama acompanhada por um conjunto de peripécias, ou uma *peripéteia* máxima agenciada por um personagem que a faz possível, mas que a retarda – o Mensageiro –, resulta que o efeito do sofrimento (*páthos*) causado pela descoberta vê-se ampliado.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Sófocles coloca em movimento a tradição narrativa que se propõe a trabalhar. Talento de tragediógrafo que se mostra também por meio dos elementos que – contraposto o mito como aparece em Sófocles a outros textos da tradição – parecem ser aí inéditos. Para ficar em apenas alguns exemplos⁶¹: a peste e as figuras do Mensageiro e do Servo. Respectivamente: o fato inicial que desencadeará todo o processo de investigação que constitui a estrutura desse drama; o personagem que será essencial para o “desvio” de foco da investigação de Édipo – do assassino para a origem de si mesmo –; e aquele que junto ao Mensageiro, fará possível o desfecho do **processo de reconhecimento**.

A ação do reconhecimento pode ser vista como original, graças ainda a dois aspectos: 1) A questão da configuração do tempo, na medida em que o processo de *anagnórisis* traz, nos seus elementos, aspectos que dizem respeito a todo um complexo de ações passadas que compõe a história de Édipo – complexo longo, mas que é trazido à luz no único intervalo de tempo possível: o da ação dramática presente⁶². 2) Além de *Édipo*, que enquanto protagonista da peça reconhece a si mesmo, tem-se os demais personagens que o reconhecem: Tirésias, Jocasta, o Mensageiro, o Servo, Creon e o Coro. A esses reconhecimentos se soma o nosso – seja enquanto espectadores ou leitores – em relação a nós mesmos enquanto humanos precariamente habilitados a (re) conhecermos as variáveis que, conosco, configuram uma realidade.

⁶⁰ Cf.: B.M.W. KNOX, “Man”, p. 107-158.

⁶¹ Idem. Para demais elementos.

⁶² Nesse sentido ver: C. SEGAL, Charles, *Sophocles’ Tragic World*, p. 145-148.

TITLE. Oedipus The King: *reflecting on anagnórisis in Sophocles' play.*

ABSTRACT. The main objective of this paper is thinking how *anagnórisis* – pointed in Aristotle's *Poetics* as one of the essential elements of a tragic dramatic structure – is configured as such on Sophocles' *Oedipus*. To accomplish this will be establish a dialogue with the analysis of some authors that in different ways have discussed the text of the drama, helping the modern readers to understand the richness that is able to explain the attention that such text has deserved in twenty centuries of existence.

KEYWORDS. Tragedy; *Oedipus the King* (Sophocles); *anagnórisis* (recognition); *Poetics* (Aristotle); criticism.