

Mito, narrativa e audiência no monólogo d'As

Fenícias de Eurípides

Prof. Dr. Evandro Luis Salvador (DL/Letras Clássicas/Unicamp)

Introdução

O prólogo da tragédia *As Fenícias*, cuja representação ocorreu entre os anos 411 e 408 a. C, de Eurípides (484 - 406 a. C.), é formado por duas cenas: um monólogo (vv. 1-87), proferido por Jocasta e a teicoscopia (v. 88-201), cena em que um pedagogo e Antígona observam, de um terraço elevado do palácio que representa a *skēnē*, a movimentação e preparação do exército argivo nos arredores das fortificações tebanas.

Quase todas as tragédias euripidianas começam com um monólogo seguido de um diálogo. Louis Méridier, estudioso de Eurípides, em uma citação de Amiech (2004: 234), não tem simpatia pelos prólogos do poeta justamente por causa dos monólogos, os quais reputa de fastidiosos, excessivos e cheios de detalhes irrelevantes.

Entendemos que tais considerações a respeito dos monólogos são fruto de uma perspectiva inadequada, além de anacrônica, pois se fundamentam a partir do ângulo de um leitor moderno, quando eles deveriam ser entendidos e analisados, na medida do possível, a partir da perspectiva da audiência ateniense do século V a. C., para quem as tragédias foram escritas e, principalmente, dramatizadas.

A proposta deste trabalho é analisar o monólogo de Jocasta como parte de uma engrenagem na qual estão imbricados procedimentos convencionais importantes do gênero trágico antigo, tais como a escolha do mito, o modo como o monólogo em questão o abriga e, principalmente, como ele cumpre a função de provocar e sustentar na

audiência ateniense do século V a. C. um estado de tensão dramática através da (re)visão euripidiana do mito dos Labdácidas.

Tragédia, mito e audiência

Já nas últimas décadas do século VI a. C. havia representações trágicas,⁷⁷ ainda que num estágio, digamos, embrionário. Mas foi com o desenvolvimento da cidade-Estado e da consolidação da democracia ateniense no século V a. C. que a tragédia experimentou um intenso florescimento, quando foi incorporada ao cronograma de festividades das Dionísias Urbanas.

Realizadas anualmente, essas festividades tinham um caráter ao mesmo tempo cívico e religioso. Cívico porque, em primeiro lugar, cabia à cidade organizar e financiar as performances trágicas em todos os seus aspectos e, em segundo lugar, porque havia o interesse dos atenienses pelo espetáculo artístico. Religioso porque era uma oportunidade de celebração ao deus Dioniso, patrono do teatro.

Outro caráter importante de se frisar em relação ao estatuto das Dionísias Urbanas é que aquele momento era uma ocasião de disputa: três poetas eram selecionados e deveriam apresentar uma trilogia trágica seguida de um drama satírico.

Uma multidão ia ao teatro de Dioniso para prestigiar as dramatizações míticas. Isso é interessante porque, como bem notou Halleran (2005: 198), *“written texts were still rare in this period, and the experience of drama was primarily, if not exclusively, in performance”* e, nesse sentido, como parte de uma cultura ainda oral, a experiência de assistir aos dramas, com sua linguagem altamente sofisticada do ponto de vista poético, era bastante familiar para o público ateniense. Croally (2005: 56), por sua vez, sustenta que *“there is a flux (...) between plays and audience, with each affecting the other. In*

⁷⁷ Sommerstein (2002: 77-86), num cronograma muito bem elaborado do drama grego, aponta o ano 533 a.C. como o da primeira competição trágica, vencida por Théspis.

addition, we should not view the expectations of the audience as monolithic at any one time or as not changing over time.”

Com exceção de algumas tragédias (*A captura de Mileto*, de Frínico, em 493 a. C. e *Os Persas*, de Ésquilo, em 472 a. C.) que tematizaram eventos relativamente recentes do cotidiano ateniense, todas as outras que chegaram integralmente até nós versaram sobre temas circunscritos a um passado distante. Eram narrativas sobre a vida dos deuses e dos heróis, isto é, um conjunto de mitos. Tais mitos, paradoxalmente, faziam parte do horizonte do homem grego. Isso porque, de acordo com Sommerstein (2005: 163-64), “(...) *the distinction between ‘myth’ and ‘history’ was, for an ancient greek, far from clear cut*” e “*the ordinary fifth-century Athenian did not have the perception (...) of a continuous, measurable time-line connecting past, present, and future. He had a rich collection of tales, with an elaborate genealogical organization, about a distant past*”. Os mitos forneciam para os poetas, então, uma fonte inesgotável de criação e interpretação.

Por outro lado, a audiência conhecia muito bem os seus mitos, pois, a cada ano, os expectadores assistiam a nove novas representações trágicas desses mitos, de modo que possuíam na memória um vasto repertório de enredos. Isso só foi possível porque a tragédia consolidou-se como um veículo privilegiado do discurso poético, alcançando um prestígio cívico e artístico muito grande. O poeta, então, foi impulsionado a buscar novas formas de manipulação dos mitos e do fazer poético. Nesse sentido, de acordo com Burian (2001: 178):

Tragic praxis can be seen as a complex manipulation of legendary matter and generic convention, constituting elaborated networks of similarities and differences at every level of organization. Such praxis supplies the poet with constructive elements predisposed to favor certain actions, character types, issues, and outcomes, and provides the audience with a significant frame or control for the interpretation of what they are witnessing. The particular shape

and emphasis both of known legendary material and of familiar formal constituents, can forcefully direct or dislocate spectators' attention, confirm, modify, or even overturn their expectations. When this happens, a structure comes into being that depends upon the kind of complicity of the audience in order to be fully realized. Seen in this light, a tragic plot inheres not simply in a poetic context, but also in the dialectic between that text in performance and the responses of an informed audience to the performance as repetition and innovation.

Diz-nos Aristóteles, na *Poética* (1453a 19), que as melhores tragédias são aquelas que versam sobre algumas poucas famílias, tais como a de Édipo, de Orestes, Meleagro, Tiestes, etc. E um dos temas lendários preferidos pelos poetas e, infere-se, pela audiência, é aquele que narra a sorte da família dos Labdácidas, da qual Édipo é o expoente. Essa família, amaldiçoada em certo momento pelos deuses, foi objeto de atenção dos poetas trágicos do século V a. C., principalmente no que diz respeito aos eventos relacionados à sua linhagem masculina. Assim, Ésquilo escreveu *Laio, Édipo* e *Os Sete contra Tebas*; Sófocles, *O Édipo Rei*; e Eurípides, *As Fenícias*. Não sabemos muito sobre as duas primeiras peças de Ésquilo, pois herdamos delas apenas fragmentos.

Visto que não havia uma versão canônica do mito, os poetas tinham, pois, a liberdade de interpretá-lo de modo a construírem um interessante jogo intertextual. Isso faz parte do ofício do poeta: narrar o que poderia ter acontecido segundo a verossimilhança e a necessidade, conforme Aristóteles (*Poética*, 1451b). Assim, a audiência sabia que os poetas não apresentavam a mesmíssima versão do mito de seus predecessores. Essa expectativa movia o interesse da audiência, pois, de acordo com Taplin (2001: 6)

“they did not know the ‘plot’ in advance, for they did know what version, what variations and innovations the playwright would use – no doubt they were eager to find it. Still less did they know he would shape his plot, how he would dramatize it: that is precisely what they went to see”

Uma das formas de se trabalhar, manipular e induzir a expectativa da audiência se dá através de um outro procedimento tradicional do gênero trágico: o prólogo. Essa convenção pode ser composta de diversas maneiras, variando de acordo com o estilo de cada poeta e em função de seus propósitos dramáticos. De um modo geral, o prólogo costuma contextualizar a audiência a respeito do que gira em torno do mito, como o tempo, o lugar, os personagens.

Os prólogos de Eurípidés, geralmente, começam com um monólogo caracterizado pelo detalhamento da ação e pela minúcia e franqueza com as quais ele informa a audiência sobre os caminhos a serem seguidos e o que tem acontecido até o momento em que a ação efetivamente começará. Para o leitor moderno da tragédia eurípidiana, isso poderia soar como uma quebra de expectativa dramática, pois o prólogo – mediante um monólogo – diz sucintamente o que irá acontecer. Assim se dá no Hipólito. Mas a percepção da audiência é pautada pelo espetáculo cênico e pelas ações e falas dos personagens no espaço teatral. Portanto, o monólogo, dentre outras funções dramáticas, conecta a platéia no tempo e no espaço míticos.

Esse procedimento funciona muito bem quando, apesar de se tratar de mitos tradicionais e bem conhecidos da audiência, o poeta quer conduzir os respectivos eventos por um outro caminho que não aquele já dramatizado por seus predecessores. Vejamos, então, como o monólogo d’*As Fenícias* se encaixa perfeitamente nesse esquema, ora confirmando, ora surpreendendo a expectativa da audiência, mas sempre mantendo uma tensão dramática.

Monólogo, abordagem do mito e audiência n' *As Fenícias*.

Um ator usando uma máscara de uma velha mulher, com os cabelos raspados e vestido com andrajos negros, expressando luto e pesar⁷⁸, surge no palco, tendo saído do palácio, e profere um discurso mais ou menos endereçado à audiência, a qual não sabe se ela é uma servidora ou um membro da casa real. Esse discurso, de um tom bastante emocionado e retórico, é iniciado com uma breve invocação ao Sol (VV. 1-3). A indicação de Tebas como local da ação é feita no verso 4. Contudo, ela é precedida da palavra *dystychê*, que podemos traduzir como “desgraça”, “infortúnio”. Esse tipo de invocação, de acordo com Mastronarde (1994: 142) e Craik (1988: 166), de identificar a situação trágica, explorar as suas origens e endereçá-la a algum deus ou elemento é uma convenção trágica. Ao mesmo tempo em que se compartilham os mais profundos sentimentos com os elementos, introduz-se o tema recorrente da peça: o infortúnio.

A indicação do local da ação, junto com as partículas temporais, aliadas à aparição do nome de Cadmo no verso 5, leva a audiência a deduzir que se trata, mais uma vez, da dramatização de um mito bastante conhecido – até porque o título da tragédia, de saída, apontaria para o território fenício, mas não vislumbra qual é o grau de envolvimento da personagem Jocasta no referido infortúnio.

Abandonando o tom lamentativo, a personagem constrói dois caminhos genealógicos para mostrar como a desgraça à que ela se referiu no verso 4 se instala paulatinamente em Tebas. Sua fala parte, primeiramente, de Cadmo, o ancestral fundador de Tebas, e descreve a sua sucessão de descendentes até culminar em Laio. Neste momento ela inicia o relato sobre a sua própria linhagem e a audiência toma conhecimento, então, de quem é que está ali, diante dela:

Eu sou conhecida como filha de Meneceu,

⁷⁸ Essas informações que caracterizam a personagem trágica só serão fornecidas ao leitor no primeiro episódio. A audiência, em contato visual, detinha as características da personagem logo de saída.

*Creonte, meu irmão, nasceu da mesma mãe,
Chamam-me Jocasta.*

Não se trata, então, de uma mera servidora do palácio, mas de uma figura importante no mito e conhecida do público ateniense. Até esse ponto, a audiência tem a informação quanto ao local da tragédia, mas não quanto ao tempo, isto é, em que momento desse mito a ação começará e quais eventos serão abordados. No verso 13 é lembrado o casamento de Jocasta e Laio. Apesar disso, tendo como repertório mnemônico a tragédia *O Rei Édipo*, de Sófocles, e provavelmente outras dramatizações cujos registros nós não temos ou só temos poucos, como *Laio* e *Édipo*, ambos de Ésquilo, a audiência estaria preparada para ver uma dramatização cujos limites temporais foram estabelecidos por Jocasta e estão bem definidos: do casamento de Laio e Jocasta até a morte de ambos, apesar da morte de Laio ser bem anterior. Nesse ínterim, muitas desgraças aconteceram e a audiência se localiza e constrói a sua expectativa nessa faixa temporal. Mas essa expectativa não é confirmada, pois a narrativa começa a avançar, ainda no verso 13, quando Jocasta detalha os eventos que se seguiram às suas núpcias com Laio.

Após um período de casamento, Laio incomodou-se com a ausência de descendentes⁷⁹ e resolveu ir até o oráculo de Apolo para uma consulta. Numa animação interessante, Jocasta reporta a sentença oracular recorrendo ao discurso direto, nos versos 17-20. Assim o oráculo se expressa:

*“Ó senhor de Tebas, cidade de belos corcéis,
Não fecundes o ventre de filhos contra a vontade divina;
Pois, se gerares um filho, a criança matar-te-á*

⁷⁹ Conforme Amiech (2004: 241), a ausência de descendentes diretos, ou seja, uma linhagem masculina, era considerada uma maldição divina, e a ida ao oráculo para uma consulta sobre tal impedimento era um procedimento comum nas sociedades antigas.

E toda a tua casa marchará em sangue.”

Além de ressaltar a função vívida do discurso direto no espetáculo cênico, como se o oráculo estivesse em cena, temos que considerar mais dois pontos, sempre na intersecção das tragédias *Os Sete contra Tebas* e *O Rei Édipo*, de Ésquilo e Sófocles, respectivamente.

Em Ésquilo (vv. 742-49), a predição oracular é reportada pelo coro e o seu conteúdo não menciona explicitamente o derramamento de sangue, mas condiciona a prosperidade tebana à ausência de descendentes de Laio. Em Sófocles, é a própria Jocasta que reporta a Édipo (v. 711-14), quando ele já era Rei, que Laio recebera uma advertência segundo a qual a sua morte se daria pelas mãos de um herdeiro. O tema do sangue vertido, então, aparece em Eurípides e em Sófocles. Contudo, segundo Amiech (2004: 242), a audácia do discurso direto só se encontra em Eurípides. O oráculo se manifesta diretamente para o público. Consequentemente, as marcas fortes da tragédia, como a *hýbris*, a *hamartía*, a *átē* e, sobretudo, a *catarse* terão outra forma de recepção.

Jocasta prossegue a narrativa dizendo que, não obstante a advertência oracular e numa certa ocasião⁸⁰, Laio esqueceu-se das palavras do oráculo e fecundou o seu ventre (v. 22). A primeira falta trágica é, então, localizada nesse movimento de recuo temporal. Isto quer dizer que, apesar de não fazer parte da ação, a *hamartía* de Laio é trazida à tona para ilustrar a ocasião da primeira catástrofe, geradora, inexoravelmente, das outras.

Mas quando reconheceu o seu erro (*amplákema* no lugar do termo técnico *hamártema*), Laio tentou, literalmente, pregar uma peça no destino: nascido o rebento, Laio perfurou seus tornozelos e ordenou que seus serviçais levassem a criança para longe e fixassem seus pés em algum local para que ela ficasse exposta à sorte (v. 24-26). O

⁸⁰ N'Os *Sete contra Tebas* (v. 750) o coro menciona que Laio cedeu aos prazeres do amor. Aqui, Jocasta adiciona mais um: o frenesi de Baco. A paixão desenfreada e a bebida obscureceram a compreensão de Laio sobre o momento. A intervenção divina, personificada na *Átē*, levou Laio a cometer a falta.

menino recebeu o nome de Édipo⁸¹. No entanto, apiedados do garoto, pastores do rei Polibo, de Corinto, que passavam pelo local, recolheram a criança e levaram-na para a rainha, que persuadiu Polibo de que a criança fora gerada em seu ventre (VV. 28-31).

Essa passagem, que narra a tentativa de Laio – e registre-se, com a anuência de Jocasta – de se livrar do filho, se comparada à mesma passagem do *Rei Édipo*, fornece dessemelhanças importantes, sobretudo na caracterização de Jocasta. Por sua posição privilegiada de sobrevivente, a revisão dos fatos passados é, às vezes, acompanhada de dor, pois ela traz à tona a privação do prazer da nutrição de seu rebento, privilégio concedido a qualquer outra mulher. O sentimento da ausência de um prazer que ela poderia ter tido ainda a machuca, não somente pelo que ela disse textualmente, mas principalmente pelo que ela não disse. Tenhamos em conta que ela não nomeia a mulher de Polibo – Mérope – a quem seu filho foi entregue. Em Sófocles (vv. 717-19), Jocasta narra o mesmo fato com absoluta frieza. Há uma outra diferença de tratamento quanto ao mesmo evento, aponta Amiech (2004: 246): Polibo, em Eurípides, crê que Édipo é seu filho, pois sua mulher o persuadirá disto; em Sófocles, Polibo sabe que a criança não é dele, pois lhe fora entregue por um servo.

Recorrendo a um salto temporal, Jocasta narra a passagem na qual o pai se encontra com o filho, quando Édipo parte de Corinto desejoso de conhecer sua verdadeira origem e Laio, por sua vez, parte de Tebas para consultar o oráculo a respeito do destino da criança outrora exposta à sorte. A simultaneidade de ações, movidas pelo desejo do conhecimento, resultou no encontro dos dois personagens na divisa da Fócida. Contudo, há uma diferença significativa entre a versão aqui apresentada da de Sófocles. No verso 779 e seguintes do *Rei Édipo*, o protagonista explica a Jocasta que fora até o oráculo para

⁸¹ É preciso notar que Édipo, no verso 77, é nomeado pela Grécia e não por seu pai ou sua mãe. Em seu monólogo, Jocasta explora o procedimento da nomeação. Segundo Craik (1988: 169), os antigos relacionavam o nome pessoal ao destino atual do indivíduo. Sófocles joga com as derivações do nome de Édipo. Sobre esse ponto, recomendamos a leitura do estudo de Trajano Vieira (2001) à sua tradução do *Édipo Rei*.

saber se a acusação proferida contra ele por um bêbado, segundo a qual ele era filho adotivo, era verdade. A sentença oracular previra coisas terríveis que seriam cometidas por Édipo. Confuso e errante, ele chegou até a encruzilhada, momento em que topou com a comitiva de Laio, o qual não se sabe se estava indo ou voltando de Delfos. N'As *Fenícias*, a audiência percebe que Édipo não foi a Delfos antes de se encontrar com a comitiva, ou seja, ele não consultou o oráculo e, assim, permaneceu na ignorância quanto à sua pergunta inicial até aquele momento. Admoestado pelo cocheiro de Laio e violentado pelos cavalos, Édipo levanta-se contra eles e mata o seu pai (v. 44) (sem saber que se trata de seu pai). Detalhe curioso é que a ênfase se dá na morte do pai, omitindo-se o destino do cocheiro. Mais curioso ainda é o acontecido imediatamente após a morte de Laio: Édipo pegou a carruagem real e a ofereceu, de presente, a Polibo, seu pai. Sobre esse ponto, Craik (1988: 171) considera esse um *“detalhe circunstancial e irrelevante”*, concluindo que Édipo *“não poderia aparecer em Tebas com o espólio do saque”*, como se houvesse um lampejo de consideração da parte de Édipo. O que está em jogo, aqui, é o *éthos* do herói e isso importa para a audiência, pois ela vê um Édipo diferente. De acordo com Amiech (2004: 248), *“ele não se preocupou de maneira nenhuma de ter matado um homem que sabia ser rei, de modo que sua única preocupação foi presentear o seu pai com a carruagem”*. Ademais, Édipo estava indo para Delfos quando se encontrou com Laio, e não para Tebas. Por isso ele não poderia ter ido para essa cidade com a carruagem, como pensou Craik.

Com o trono de Tebas vago e a investida da Esfinge, cuja razão de aparecer nas cercanias de Tebas não é mencionada, Creonte, então, estabelece como recompensa a quem decifrasse os seus enigmas, o leito de Jocasta e o governo de Tebas (vv. 45-49). Chama a nossa atenção a maneira com que Jocasta introduz o episódio da decifração do enigma⁸², pois esse evento é essencial para o cumprimento de uma outra etapa nas

⁸² Acontece de alguma maneira/ que meu filho Édipo aprendeu o canto da Esfinge (vv.49-50).

desgraças de sua família, pois unirá mãe e filho num conluio catastrófico. Jocasta parece negar aquilo que ela mesma já havia identificado no início de seu monólogo, isto é, a ação de uma força sobre-humana no destino de Tebas e, por conseguinte, no destino de sua família. Apesar de inserir os acontecimentos funestos de sua linhagem numa conjuntura mais ampla, ao atribuir o sucesso de seu filho ao acaso, ela ignora que os deuses estavam por detrás do concurso das circunstâncias.

Com a vitória de Édipo, o cetro tebano, assim como Jocasta, foram parar em suas mãos. O resultado do incesto é descrito dessa maneira nos versos 55 a 58:

*“E gero para o filho dois homens,
Etéocles e a ilustre força de Polinices;
E duas donzelas: por um lado Ismene o pai
Nomeou e, por outro, a mais velha, Antígona, eu⁸³.”*

Optamos por seguir a ordem das palavras nos dois últimos versos do original grego para demonstrarmos que, contrariamente ao que Craik (1998: 171) pensou, isto é, o alinhamento dos termos pai e mãe (eu) não é *“um detalhe irrelevante introduzido puramente para um efeito antitético”*. Há questões claras aqui.

Em primeiro lugar, conforme sugestão de Mastronarde (1994: 160), Jocasta estaria demonstrando que, apesar do incesto, havia uma aparente harmonia e igualdade na relação marido e esposa, pois Édipo nomeou Ismene e Jocasta teve a prerrogativa de nomear Antígona que, diga-se de passagem, é a mais velha. Em segundo lugar, isso resultará na percepção de uma simetria nas relações entre os pais e as filhas no decorrer da peça. Isto quer dizer que assim como Ismene estará para Édipo, Antígona estará para Jocasta.

⁸³ Grifo nosso.

Por outro lado, a nomeação dos filhos porta um desequilíbrio flagrante: Etéocles não possui nenhum ornamento, enquanto que Polinices acompanha a perífrase “ilustre força” e ocupa três quartos do verso grego. Além disso, o termo com o qual Polinices é designado (*kleinèn*) é uma adjetivo que integra o nome do irmão (*eteós + kléos*). Essa diferença de tratamento nos nomes pode ser interpretada como um tentativa de Jocasta de subverter qualquer antipatia da audiência pela figura de Polinices, a quem se relegou um papel secundário na dramatização d’*Os Sete contra Tebas*. Ressalte-se que o significado dos nomes concorre para a depreciação de um em relação ao outro: Polinices significa “muitas contendas” ao passo que Etéocles equivale a “glória verdadeira”. O percurso narrativo aborda, até aqui, eventos centrais da lenda dos Labdácidas amplamente conhecidos do público que tivesse assistido às peças *Laio e Édipo*, de Ésquilo, e *Édipo Rei*, de Sófocles. Quanto às duas primeiras, repetimos, temos apenas suposições, já que nos restaram apenas fragmentos. Com exceção de um detalhe ou outro na interpretação dos eventos, a sua espinha dorsal permanece a mesma: Laio se casou com Jocasta e Édipo nasceu, o qual matou seu pai, casou com sua mãe e com ela teve quatro filhos. O ângulo temporal, que antes era maior na cobertura dos eventos e a partir do qual a audiência tentava deduzir a ação da tragédia *As Fenícias*, torna-se extremamente limitado, pois a audiência passa a ter como referência temporal, tomando por base as peças trágicas já apresentadas no palco ateniense, o suicídio de Jocasta e o auto-cegamento de Édipo após a descoberta do incesto e seus frutos. Após estes eventos não poderia mais haver ação que envolvesse a presença de Jocasta, pois, simplesmente, não mais existia Jocasta. A audiência, legitimamente, poderia questionar em que ponto do mito a ação que eles foram assistir começará efetivamente.

O que pode ter instigado a audiência é o confronto entre o que até então ela tinha visto ser dramatizado no teatro e a informação, mesmo visual, que se lhe apresentaria: uma Jocasta que mostra as marcas do tempo e as cicatrizes da dor, o que difere,

certamente, daquela mulher que morrera na ocasião da descoberta do incesto na tragédia *O Rei Édipo*, de Sófocles.

Contudo, a audiência sabia que a história da linhagem prosseguia com os filhos, pois assistira à dramatização d'*Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, em 467 a. C.. Mas, uma vez mais, nessa ocasião do conflito entre os dois irmãos, ambos, Jocasta e Édipo, estavam mortos. Sófocles, em seu *Édipo em Colono*, faz Édipo sobreviver até momentos antes do confronto entre Etéocles e Polinices, mas essa dramatização foi levada ao palco tempos depois da dramatização d'*As Fenícias*. Portanto, essa informação não pode ser um dado intertextual, segundo a perspectiva que aqui adotamos.

Os versos 59 a 62 da narrativa abrangem o momento em que Édipo descobre a sua situação⁸⁴, mas não menciona o processo, ainda que de relance, que o levou à *anagnórisis*. Os fatos seguintes, na peça de Sófocles, são o suicídio de Jocasta, declarado no verso 1235 e descrito minuciosamente nos versos 1236 e seguintes, e o auto-cegamento de Édipo, que perfura suas pupilas com os agrafos de ouro retirados das vestes de Jocasta (vv. 1268-69). É uma surpresa para audiência, portanto, a sobrevivência (ou o renascimento) de Jocasta após a descoberta do incesto. Por outro lado, se prepondera para a audiência a informação de que o instrumento com o qual Édipo perfurou suas pupilas fora extraído das vestes de Jocasta, de onde veio o mesmo instrumento, nessa versão de Eurípides, já que Jocasta está no palco? Medda (2006: 122) pensa que essa questão, provavelmente, não seria pertinente a um espectador antigo porque, como se trata de um agrafo de ouro, ele seria facilmente encontrado nas vestes de Édipo, visto que se trata de um rei. No entanto, como se trata de probabilidade, tendemos a pensar que a pergunta é, no mínimo, plausível e, por isso, merece ser sustentada.

No entanto, a audiência se perguntaria a respeito do destino de Édipo, pois, ele próprio, n'*O Rei Édipo*, sugeriu o exílio. Com o trono de Tebas vago, Creonte assumiu até a

⁸⁴ N'*As Fenícias*, o verso 59 (mathôn t'amà léktra mētróion gámōn) corresponde aos versos 778-80 (epeì artíphron / egéneto méleos athlíōn gámōn) d'*Os Sete contra Tebas*.

maioridade do primogênito. Mas Jocasta prossegue a narrativa com um salto temporal que chega na geração dos filhos, precisamente na maioridade de Etéocles e Polinices, quebrando, ainda que momentaneamente, a expectativa em torno do destino de Édipo. Ela reporta que os filhos trancafiaram o pai – mas não diz onde – para que a Fortuna se esquecesse das faltas cometidas por ele, numa manobra que lembra a tentativa de Laio de se desfazer do produto gerado após a desobediência ao oráculo.

A audiência poderia entender que, no lapso que compreende a cegueira de Édipo e o seu encerramento pelos filhos, o governo de Tebas teria ficado sob os auspícios de Creonte (Mastronade, 1994: 162) ou que Édipo teria continuado no comando de Tebas até sua prisão. Essa segunda hipótese não é de nenhum modo impossível, dadas as alterações do mito feitas por Eurípides até então. Contudo, ainda permanece a pergunta sobre o destino de Édipo. Jocasta, então, anuncia no verso 66:

“Ele está vivendo no Palácio (...)”

Esse anúncio deveria ter levado a audiência, no mínimo, ao espanto, e criado uma provável inquietação, já que o multi-sofredor Édipo poderia aparecer a qualquer momento do drama. Mas Jocasta, novamente, quebra a expectativa criada em torno de sua presença e inicia o tema da maldição de Édipo contra os filhos.

O que motivou Édipo a lançar a maldição, segundo a qual os filhos repartiriam a herança em um duelo de espada, pode ser entendido de duas formas, de acordo com a interpretação que se dá à expressão *pròs tês týkhês* na metade do verso 66. Jocasta diz que Édipo estava mentalmente doente (*nosôn*) e que a origem está no significado daquela expressão, a qual pode ter um valor causal (adoecendo por causa do que lhe aconteceu, isto é, por causa do tratamento dos filhos) ou um valor de agente (adoecendo por causa da Fortuna). A primeira interpretação não exime os filhos de culpa enquanto que a segunda os exime, pois a insanidade do pai foi obra do Destino. Entretanto, é difícil imaginar que tipo de leitura a audiência poderia ter tido ou se essa distinção é por demais

óbvia para ela. Qualquer que tenha sido ela, a visão de Jocasta sobre o termo da maldição é inequívoco: trata-se da mais ímpia (*arás anosiôtátas*), isto é, uma maldição que extrapola os limites da lei divina. Nesse sentido, ela *“toma parte e condena, em nome dos deuses, as imprecações lançadas por seu marido, o pai das crianças”* (Amiech, 2004: 255).

O temor de que a maldição se cumprisse se vivessem juntos levou os irmãos a adotarem uma estratégia emblemática na história da linhagem: a burla ao destino. Eles dispuseram, em comum acordo, que o mais novo (Polinices) deixaria Tebas voluntariamente, enquanto que o mais velho (Etéocles) reinaria por um ano, ao término do qual deveria transmitir a Polinices o governo da cidade, num sistema de alternância. Quando findou o primeiro ano, Etéocles descumpriu o acordo e, além disso, expulsou o irmão de Tebas. Ressalte-se que o exílio voluntário e o sistema de alternância no comando da cidade não figuram n’*Os Sete contra Tebas*. Na tragédia de Ésquilo, nos versos 637-38, alude-se somente à expulsão de Polinices.

Exilado em Argos, Polinices tornou-se genro de Adrasto e consegue a sua promessa de reunir um exército para retornar a Tebas e exigir do irmão o cumprimento do acordo. Jocasta, em *As Fenícias* ressalta que o filho quer apenas a parte que lhe é devida e não o todo. Assim, ela estaria reprovando a ambição de Etéocles e sublinhando a sensatez de Polinices. Na esteira da nomeação dos filhos, ela estaria preparando a audiência para a entrada em cena de uma figura diferente daquela retratada no drama de Ésquilo e por quem a audiência não teria muita simpatia.

Etéocles descumpriu o acordo, não repassando o poder ao irmão. Além disso, expulsou Polinices de Tebas. Exilado em Argos, Polinices recebeu o apoio de Adrasto, rei da cidade, para reunir um exército e marchar até Tebas para recuperar seus direitos (v. 69-78).

A chegada de Polinices, diante das fortificações Tebanas, para travar uma disputa com seu irmão pela parte da herança paterna, encaminha o monólogo para o seu fim. Além disso, trata-se do ponto de partida do drama que a audiência assistirá. Como esse

também foi um evento dramatizado e ela sabe de seu desfecho na tragédia de Ésquilo, ou seja, que os irmãos morrem duelando, além de saber que naquela perspectiva trágica Édipo e Jocasta estavam mortos, o público se perguntaria, certamente, a respeito dos papéis que serão desempenhados tanto por Édipo, quanto por Jocasta nesse contexto de disputa até então enunciado. Vai além: seriam eles capazes de dissolver o conflito de modo que o seu desfecho fosse outro que não aquele desfecho d'*Os Sete contra Tebas*? Da parte de Jocasta, a audiência toma conhecimento de sua função: mediar um diálogo entre Etéocles e Polinices com vistas a uma solução pacífica. E o mensageiro enviado por ela até o *front* dos argivos disse que ele virá. A expectativa da audiência se concentra, então, na entrada em cena de um personagem que foi relegado a um papel marginal e até inglório, pois na tragédia *Os Sete contra Tebas*, o foco da ação está em Etéocles; Polinices não figura entre os personagens do drama e, por isso, não tem voz. As suas intenções são reportadas por um mensageiro: ele quer lutar com seu irmão até a morte ou impor a seu desafeto o exílio. Sendo um dos personagens do drama euripídiano, a audiência certamente poderá ouvir dele uma outra perspectiva dos acontecimentos.

Durante todo o percurso narrativo do monólogo, Jocasta entrelaça o enredo das tragédias *O Rei Édipo*, de Sófocles, entre os versos 13 a 62, e d'*Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, entre os versos 63 a 80. A revisão do mito dos Labdácidas, embora feita de forma sucinta, não deixa de envolver a audiência numa atmosfera de tensão dramática. Eurípides retarda a definição do tempo trágico adotando a estratégia do recuo à origem dos infortúnios dos Labdácidas, mostrando como as desgraças se instalaram através de eventos específicos. Tais eventos, sobretudo os matrimônios de Laio e Jocasta (v. 13), de Édipo e Jocasta (v. 53) e de Polinices e a filha de Adrasto (v. 77), decorrentes da até, que cegaria os homens impedindo-lhes que tivessem discernimento em um dado instante, tornaram-se os veículos de perpetuação do mal, isto é, do infortúnio, ou *atychema*, que é o mal causado de modo imprevisível. O último evento possibilitou que os acontecimentos culminassem na situação inicial do drama: a luta entre Etéocles e Polinices, como

resultado da maldição de Édipo, e desencadeada pela recusa do primeiro em ceder o trono ao segundo, conformemente ao pacto contraído entre eles para escaparem, exatamente, daquela maldição.

Longe de ser um monólogo digressivo e recheado de detalhes irrelevantes, tentamos demonstrar, ao longo deste trabalho, que tais detalhes servem como contraponto para a audiência, fazendo com que ela projete a sua expectativa com base no entendimento daqueles detalhes. Por isso, a recapitulação de elementos conhecidos do mito dos Labdácidas, associados a novos elementos, provê a audiência de informações importantes, sem as quais ela estaria insuficientemente preparada para compreender o momento de partida do drama, o desencadeamento das ações e a relação dos personagens nos episódios da tragédia.

Merece destaque, sem sombra de dúvida, a sobrevida de Jocasta por um tempo muito além da descoberta do incesto. Sobretudo, porque a personagem que esteve no epicentro de todas as desgraças, envolvida numa série de catástrofes, agora tem a oportunidade de mostrar a sua versão, ou melhor, sua visão do acontecido. Mesclando sobriedade com dor, a sua narrativa, inevitavelmente, coloca a audiência diante do patético, pois Jocasta tem diante de si *“um esquema de inescapável destruição”* (Mastronarde: 1994, 139), o qual ela tentará evitar. E, apesar da aparente liberdade e responsabilidade, ao encerrar seu monólogo, ela dirige uma breve invocação a Zeus, deixando entrever que a sua arbitração, em cujo sucesso se deposita a esperança de salvação de sua família, só será possível se Zeus assim o permitir.

Referências bibliográficas

- AMIECH, C. (2004) **Les Phéniciennes d'Euripide**, Paris.
- ARISTÓTELES (1993). **Poética**, São Paulo.
- BURIAN, P.(1997) **"Myth into Muthos: the shaping of tragic plot"** em Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: 178-208.
- CRAIK, E.(1988) **Euripides: Phoenician Women**, Warminster.
- CROALLY, N.(2005) **"Tragedy's Teaching"** em Gregory, J. (ed.): *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 55-70.
- DAVIDSON, J. (2005) **"Theatrical Production"** em Gregory, J. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: 194-211.
- DUNN, F.(1996) **The ends of Tragedy**, Oxford.
- GREGORY, J. (2005) **"Euripidean Tragedy"**, em Gregory, J. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 251-270.
- HALLERAN, M. R. (2005) **"Tragedy in Performance"**, em Bushnell, R. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 198-214.
- MASTRONARDE, D.(1994) **Phoenissae**. Cambridge.
- MEDDA, E. (2006) **Euripide: Le Fenice**. Milano.
- ROBERTS, D. H.(2005) **"Beginnings and Endings"**, en Gregory, J. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 136-148.
- SOMMERSTEIN, A. H.(2002) **Greek drama and dramatists**, London.
- _____. (2005) **"Tragedy and Myth"**, em Bushnell, R. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 163-180.
- Taplin, O. (2001) **"Emotion and meaning in Greek Tragedy"**, em Segal, C. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: 1-12.