

ÉDIPO REI: ANÁLISE A PARTIR DA POÉTICA DE ARISTÓTELES

OEDIPUS REX: ANALYSIS FROM THE POETICS OF ARISTOTLE

Nathália Góes de Santana

Graduanda em Filosofia/Universidade Federal de Pelotas
nathalia.goes@ufpel.edu.br

João Francisco Nascimento Hobuss

Doutor em Filosofia/Universidade Federal de Pelotas
joao.hobuss@gmail.com

RESUMO

No presente estudo irei utilizar a arte poética aristotélica como referência para analisar o poema trágico Édipo Rei, levando em consideração o próprio poeta, ou seja, a construção do enredo, que para Aristóteles é parte fundamental para a tragédia, o todo (início, meio e fim), as formas de diferenciação, a saber, os meios, os objetos e os modos, como também o tólos (finalidade) a ser alcançado, as transformações que possibilitam o tólos e a catarse provocada no público devido ao desenvolvimento do enredo, buscando salientar o ordenação técnica proposta pelo autor para a construção de uma boa tragédia. A Poética de Aristóteles mostra-se como uma obra que possibilita o aprendizado sobre poemas miméticos, expondo do que se trata, de como eles devem ser compostos, na visão do autor, e as formas de diferenciá-los de outras obras. Édipo Rei é um dos poemas trágicos mais conhecidos do mundo, gerou inúmeras discussões nos mais variados campos do saber, influenciou o psicanalista Sigmund Freud a teorizar sobre o chamado “complexo de Édipo” e, ainda na contemporaneidade, são propostas novas interpretações da obra. Enquanto a Poética de Aristóteles é a primeira obra do gênero e inicia com ela uma tradição, servindo como base durante séculos para as produções artísticas, o Poema Édipo Rei é um marco na tragédia grega, sendo debatido e estudado até nos dias atuais.

Palavras-chave: Poética. Tragédia. Édipo. Mimesis. Reviravolta.

ABSTRACT

In the present paper, I will use the Aristotelic poetic art as reference to analyze the tragic poem Oedipus Rex, taking in CONSIDERATION (trocar depois) the own poet, precisely, the plot development, which for Aristotle is a fundamental part to the tragedy, the whole plot (beginning, half and end), the forms of differentiation, to know, the means, the objects and the modes, like the TÓLOS (finality) to be reached, the transformations that makes possible the tólos and the catharsis provoked in the public due to the plot development, searching to emphasize the tecnic ordination proposed by the author to the construction of a good tragedy; The Poetic of Aristotle shows itself as a work that makes possible the learning about mimetic poems, exposing what it is, how they need to be composed in the author’s vision and the forms of differentiate it from another works. Oedipus Rex is one of the most known tragic poems of the world, making a lot of discussions in the most varied areas of the knowledge, influencing the psicanalist Sigmund Freud to theorize about the called “Oedipus Complex” and, yet in the contemporaneity we have new interpretation purposes of the work. Meanwhile, the Poetic of Aristotle is the first work of the genre and begins with it a tradition, being the basis to the artistic productions along the centuries, the Oedipus Rex poem it’s a mark in the greek tragedy, and are still being discussed and studied nowadays.

Keywords: Poetics. Tragedy. Oedipus. Mimesis. Plot twist.

1. Considerações iniciais

Aristóteles nasceu na cidade de Estagira, domínio da Macedônia, em 384 a.C., mudou-se para Atenas por volta de 366 a.C., onde passou a frequentar a academia de Platão. Já a tragédia surgiu no final da segunda metade do século VI a.C. e durou menos de cem anos, assim, o filósofo sistematizou e analisou a tragédia, porém

É possível, no entendo, que Aristóteles não tenha apreendido o que modernamente se considerou o autêntico sentido da experiência trágica (a sua *dýnamis* poética, o seu fundamento, como dizemos hoje em dia, dionisíaco e entusiástico) e que ele tenha nos legado apenas o fruto tardio de um vasto conhecimento que provinha das antigas peças de teatro grego. (Aristóteles, 2009, p. 10)

A *Poética* de Aristóteles apresenta-se como um método para a composição de poemas miméticos, assim como o que os diferencia, o que têm em comum e suas estruturas, tratando privilegiadamente, nas partes que chegaram até os dias atuais, da tragédia. A obra é a primeira do gênero e exerceu grande influência até a modernidade. Atualmente os helenistas propõem uma visão diferente da que defendida pelo Estagirita, pois, como já foi dito anteriormente, na época do filósofo, a tragédia há muito já havia acabado e muitas informações incorretas eram passadas, como atribuições de obras à Homero que hoje em dia temos ciências que não são dele, como o poema cômico épico *Margites*, que o filósofo cita na sessão 4, 1448β27 da *Poética*.

A obra tem como objetivo ensinar aos estudantes que frequentavam o Liceu, academia aristotélica, a melhor forma de produzir um poema mimético, trágico, de acordo com o que o autor defendia ser o ideal. São 26 sessões, conforme a tradução utilizada para esse estudo¹, onde há desde a definição do que é poética até a defesa da superioridade da tragédia sobre a epopeia. Aqui, o principal foco será dado às sessões 4, onde é tratada a origem da arte poética e o autor defende que o homem tem uma tendência natural à mimese²;

1 ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas por Paulo Pinheiro. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

2 μιμησιν é um termo grego intraduzível, ou, pelo menos, de difícil tradução. Optarei por traduzir por mimese, como o faz Paulo Pinheiro, devido à aproximação fonética com o grego., onde “Mimese foi a solução aproximativa utilizada para fazer referência à “mimética produtiva” ou “inventiva”, que se distingue da ideia que temos de representação e de imitação, assim como da imitatio latina, pois não se trata da reapresentação imitativa de um modelo, mas de um modus operandi determinado para reunir, dispor ou compor as ações e acontecimentos trágicos ocorridos” (Aristóteles, 2017, p. 9).

6, onde a tragédia e as partes que a constituem são abordadas; 7 e 8, que trata sobre os princípios gerais do enredo, definição de todo, unidade, entre outras coisas; 9, onde terá uma abordagem maior sobre a verossimilhança, história e poesia e emoções causadas pela tragédia; 11, onde será abordado importantes partes da tragédia, como a reviravolta; 12 a 15, onde teremos a melhor a extensão, o herói trágico, origem das emoções, entre outras coisas; e, por fim, sessão 18, onde as quatro espécies de tragédia serão descritas pelo filósofo.

2. A Poética de Aristóteles

A abordagem mais detalhada da poética de Aristóteles é de suma importância para a análise posterior do poema trágico Édipo Rei, onde os tópicos descritos abaixo serão aplicados conforme o desenvolvimento da obra de Sófocles.

2.1. Origem da poética e tendência natural do homem à imitação

O autor defende que existem duas causas naturais para a origem da poética, sendo a ação mimética que se constitui nos homens desde a infância, pois esses têm uma tendência natural à mimese e, assim, distinguem-se das outras criaturas e porque recorrem à mimese como primeira forma de aprendizagem (Aristóteles, 2017, 1448β4-10), defendendo que os homens aprendem por meio da observação e desfrutam de sentimentos enquanto isso, aprendendo, também, a raciocinar e entender coisas que são semelhantes a outras coisas.

Devido à tendência natural a mimese, ao ritmo e à melodia, as pessoas que eram mais inclinadas a isso e desenvolveram-se mais, teriam, nas palavras do autor, pouco a pouco, dado origem à poesia a partir de improvisações (Aristóteles, 2017, 1448β22). Dessa forma, a poesia dividiu-se em caracterizações, onde os homens mais elevados mimetizavam ações belas e aquelas dos homens que agem desse modo, compondo hinos e elogios; enquanto, por outro lado, os homens menos elevados mimetizavam ações infames, compondo difamações (1448β25). Trata-se aqui, da tragédia e da comédia, respectivamente.

Aristóteles explica como teria se dado a transformação do ditirambo em tragédia e a forma como ela fixou-se após atingir sua própria natureza. Esse processo teria ocorrido aos poucos através de diversas transformações, sendo algumas delas o aumento do número de atores, diminuição de partes do coro e o diálogo como apto ao papel de protagonista, deixou de lado histórias breves e o elemento cômico, as modificações da quantidade de episódios, a ordenação de suas partes, tornando-as mais belas, e, assim, a tragédia tomou forma e tornou-se mais elaborada (1448β26–30).

2.2 A composição da tragédia

Os poemas miméticos tratam de caráter, a epopeia, assim como a tragédia, representam a μιμεσε de ações de caráter elevado, onde normalmente limita-se a um único episódio, diferente da epopeia que estende-se a diversos, e tem uma linguagem ornamentada (ou prazerosa, pois alguns tradutores optam por essa alternativa para o termo empregado, a saber *ηδυσμενω λογωι*), sendo distintamente distribuídas em suas partes, ou seja, tem uma linguagem com ritmo melodia e canto, assim como distingue-se as partes que se realizam por meio de metros de partes que utilizam o canto (1449β27-30).

A mimese da tragédia se dá por meio de ações dramatizadas, diferente da epopeia que é por meio de narração, e, devido à compaixão e ao pavor, ocorre a katharsis³. O filósofo irá abordar mais à frente, na sessão 14, o fato de que as emoções provocadas devem estar vinculadas à composição do enredo, onde mesmo que sem o assistir, todos aqueles que escutarem falar dos acontecimentos serão tomados por elas (1453β5), mas isso irá abordado mais detalhadamente posteriormente.

3 Katharsis é um termo grego que era utilizado na medicina da época e referia-se à purificação, que poderia ocorrer por meio de vômitos ou de outros resíduos expelidos pelo corpo, assim como sangria. O termo é empregado pelo pitagóricos no sentido de purificação da alma a partir da música; já em Aristóteles o emprego do termo não é explicado, sendo assim, abriu-se variadas interpretações para que o pode significar. Mesmo tendo afirmado na Política que iria aprofundar-se na definição de catarse na Poética, o filósofo não o fez. Seguirei aqui o sentido empregado por Marco Zingano (maior abordado em Katharsis Poética em Aristóteles), onde a Katharsis “não se trata de purificar algo, menos ainda de remover ou de purgar, mas de conhecer com mais fineza e precisão a anatomia de uma paixão”.

Como foi abordado há pouco, na tragédia a mimese ocorre por meio de ações dramatizadas, isso implica que há atuação de personagens, e, por consequência, a organização do espetáculo é uma parte que compõe a tragédia, a partir disso dá-se a organização do canto e da elocução, que é a organização dos metros da tragédia.

Nas palavras do filósofo, a tragédia:

É a mimese de uma ação que se efetua por meio da atuação das personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidade segundo o caráter e o pensamento [1450a] (o pensamento e o caráter [são as duas causas naturais das ações], pois é por meio desses fatores que também se qualificam as ações e segundo as ações todos são bem-sucedidos ou malsucedidos), e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos [5]; os “caracteres”, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade; e o “pensamento”, todas as passagens que viabilizam, aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento -, é necessário que, como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes – por meio das quais possui tal ou tal qualidade, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. [10] (ARISTÓTELES, 2017)

Assim, a mimese pode ser efetuada por meio de elocução e melopeia; a tragédia é composta pelo mito, caracteres e pensamento e pode ser feita somente de um modo, que é o espetáculo. Aristóteles atribui à composição do mito a maior importância, ou seja, dentre todas as seis partes constitutivas da tragédia, o trabalho do poeta ao compor a história é o que tem a maior importância, pois “a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida” (ARISTÓTELES, 2017). Os caracteres são introduzidos pelas ações, logo, os fatos e o enredo da tragédia é o que acarretam a sua finalidade e, para o filósofo, a finalidade é o que mais importa.

Como continuação da defesa sobre a composição do enredo ser a parte mais importante da tragédia, o filósofo argumenta que não é possível haver tragédia sem ação, mas o é sem caráter, pois os novos poetas estão a fazer composições desprovidas de caráter. Além disso, uma trama que apresenta sequências plenas de caráter ética, mesmo que bem construídas, não necessariamente serão tragédias, para este fim, mais bem-sucedidas poderá ser aquelas onde esses elementos são menos presentes, mas mantêm o enredo e a trama dos fatos. Assim, conclui-se a argumentação afirmando que o enredo é o princípio, como se fosse a alma da tragédia, seguindo-se, em grau de importância, os caracteres [1450β]. Onde devido

à tragédia ser a mimese de uma ação, acaba por tornar-se a mimese de homens que agem. Nessa passagem é importante ressaltar a explicação dada por Paulo Pinheiro, onde:

Mais uma vez, Aristóteles realça a importância da ação sobre o agente no caso da tragédia. Segundo ele, a ação trágica por excelência seria aquela que comporta uma atitude nobre por parte do herói, que, no entanto, é suscetível à desmedida, vítima, muitas vezes, de um conjunto de ações anteriores que lhe determinam a condição e a ação. O caráter elevado do herói trágico é decerto um fator importante para Aristóteles, mas a ação não decorre da qualidade do caráter. Para o estagirita, é a ação que é primeira e, nesse sentido, anterior ao caráter. Édipo pode ter assassinado o próprio pai, e Medeia, por vingança e ciúme, os próprios filhos, mas a atitude diante da ação nefasta é que é fundamental para a composição do caráter, trabalho, por assim dizer, pela ação. Não se trata, pois, do agente que determina a ação, mas, ao contrário, da ação que evoca e equivoca o agente. É na ação que o herói trágico erra e ignora o movimento das ações que o encerram. (ARISTÓTELES, 2017, p. 85)

Seguindo com a explicação das partes constitutivas da tragédia, temos o pensamento, onde as personagens dirão o que é adequado, os antigos poetas faziam suas falas como políticos, enquanto os poetas da modernidade de Aristóteles, o faziam como retóricos. O pensamento está presente no que tange como as coisas são ou não são, ou algo enuncia-se algo de universal. Enquanto a elocução é a interpretação ou manifestação dos sentidos devido à escolha de palavras feitas; o filósofo informa que a elocução tem a mesma efetividade mesmo que tratemos de versos ou de prosas.

E, por último, a melopeia é entendida pelos gregos como o tratado da composição, onde estão representes os princípios e regras que guiarão a composição de melodias ou, como alguns tradutores optam, de cantos. A melopeia é maior (ou mais importante) dos ornamentos.

2.3 Princípios do enredo trágico

Aristóteles estabeleceu, até então, que a tragédia é a mimese de ações de caráter elevado conduzida a seus termos, onde forma-se um todo e tem uma certa extensão devida. O todo é tudo aquilo que possui começo, meio e fim, sendo o começo o que não possui necessidade de ter um antecessor, mas que após ele algo de diferente acontecerá ou se manifestará; meio é o que vem após outro e após deste outro diferente advém; e, por fim entende-se aquilo que é antecedido, ao menos na maior parte dos casos por necessidade, e após ele, nada mais advém. Desta forma, os enredos são compostos não ao acaso, mas sim para adequar-se às ideias que Aristóteles menciona, formando, assim, o todo.

Para que o enredo seja belo, assim como é bela qualquer criatura ou qualquer coisa que resulte da composição de partes, é necessário que ele tenha uma determinada ordem, pois, segundo o estagirita, o belo se encontra na extensão e na ordenação, ou seja, sua extensão não pode ser fruto do acaso, mas sim seguir ser submetidas à ordem, pois assim como um ser vivente não é belo caso seja pequeno demais, pois a duração que o veríamos seria imperceptível, também não o seria caso fosse grande demais, já que ele não seria captado por uma única visão, escapando à percepção dos espectadores a unidade e a totalidade (1451 α), logo, assim como os corpos e seres viventes devem seguir uma determinada extensão que possa ser captada num único espectro da visão, o enredo também deve possuir uma extensão que esteja de acordo com o que podemos captar com a memória.

Aristóteles afirma que o limite da extensão não diz respeito à arte poética, porém pode-se dizer que o mais belo é seria aquele que tem uma sequência de acontecimentos que se mantêm unidos segundo a verossimilhança ou quando há uma necessidade satisfatória para tal (1451 α 15).

2.4 A importância da unidade da ação

A unidade da ação na tragédia não está, necessariamente, vinculada ao fato de haver um único herói, pois muitas vezes acontece de ter apenas um herói, mas as ações que se sucedem não compõem uma unidade. Aristóteles cita como um bom exemplo de composição de ação uma das obras Odisseia e Ilíada de Homero, pois é necessário, tal como em outras artes, que haja a mimese de uma ação única e esta formará o todo. Sendo feito desta forma, quaisquer das partes que sejam reunidas ou retiradas do enredo irá modificar a ordem do todo, pois caso se retire ou acrescente algo sem que tenha qualquer consequência apreensível não é parte do todo (1451 α 35).

2.5 Verossimilhança, universal e emoções causadas pela tragédia

Na sessão 9 da arte poética, Aristóteles defende que o poeta não tem como tarefa dizer o que de fato ocorreu, mas sim de dizer o que poderia e seria possível ter ocorrido

conforme a verossimilhança, isto é, probabilidade, ou necessidade. Desta forma, o poeta e o historiador não diferem apenas porque um descreve eventos em prosa e o outro em verso, pois mesmo que poetas escrevam em prosa ou historiadores em versos, suas obras não se modificarão por causa disso, eles se diferem pois um descreve os fatos como ocorreram, enquanto o outro como eles poderiam ter ocorrido. Devido a isso, Aristóteles defende que a poesia é mais filosófica que a história, pois ela refere, preferencialmente, ao universal, enquanto a história, ao particular⁴. Devemos ter em mente aqui que universal para ele seria aquilo que apresenta uma situação onde um determinado tipo de homem fará ou dirá tal tipo de coisa de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, não se trata, então, de um universal lógico.

Na comédia a orientação que remete ao universal seria visível desde o início, pois o enredo seria composto a partir de fatos verossimilhantes, atribui-se nomes arbitrários e não de forma pessoal ou referindo à experiência particular, como o faziam os poetas iâmbicos, que falavam diferente ao ouvinte desta forma, falando ao indivíduo. Enquanto isso, na tragédia, os poetas tendem a se limitar aos nomes existentes, pois o possível determina, segundo Aristóteles, a persuasão, mas mesmo isso sendo o mais comum, algumas tragédias têm um ou dois nomes conhecidos, outras não tem nenhum, tendo todos os nomes inventados sem que isso diminua o encanto produzido. Assim, não seria necessário prender-se sempre aos mitos tradicionais que costumam ser o objeto das tragédias.

Logo, como foi dito, o poeta deve ser um compositor de enredos e não apenas de versos, pois mesmo que ele escrevesse em prosa, continuaria a ser poeta em virtude da mimese e da elaboração destas em ações. Caso um poeta faça uma mimese de ações que de fato ocorreram, ele não será menos poeta por isso, pois os eventos ocorridos podem vir a ser de tal natureza, que são verossímeis e possíveis, por isso mesmo podem ter ocorrido e o autor da composição, caso a tenha feito de forma mimética, é um poeta.

4 Há inúmeras visões sobre a história que divergem desta dada por Aristóteles, como no Livro I de Tucídides, onde ele fala sobre o discurso historiográfico como também detendo elementos de probabilidade e universalização a partir da natureza humana.

A mimese tem por finalidade conduzir a ação a seu termo, assim como os acontecimentos que suscitam pavor e compaixão (1452 α), isso deve ocorrer no momento certo, como em Édipo, o pavor que deve ser causado no público ao ser descoberto que ele matou seu próprio pai e causou-se com a própria mãe, mas também a compaixão por tê-lo feito em ignorância, tentando fugir de seu destino, acabou por compri-lo. Essas emoções seguem, a partir da mimese, normalmente contra as nossas expectativas e esses enredos são os mais belos, pois o assombro tem maior efeito do que se tivessem surgido ao acaso ou de forma espontânea, tendo em vista que os acontecimentos que tendem a produzir mais assombro são aqueles que parecem ocorrer de forma proposital, onde o filósofo cita como exemplo o que ocorreu com a estátua de Mítis, em Argos, que caiu sobre sua cabeça enquanto a contemplava, causando-lhe a morte (1452 α 10) e o conjunto de fatos que se sucedem não dão a entender que aconteceram por acaso.

2.6 Reviravolta e reconhecimentos na tragédia

A reviravolta e o reconhecimento são os responsáveis, em conjunto, pelas emoções causadas pela tragédia, isto é, o pavor e a compaixão, pois como foi dito a tragédia é, por princípio, a mimese de ações que acarretam em tais emoções. São as duas partes do enredo, tendo, ainda, a comoção emocional.

Aristóteles descreve que a

Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre no Édipo: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo [25] e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso. (Aristóteles, 2017, p. 105)

Já o reconhecimento é o momento onde passe-se da ignorância ao conhecimento, essa modificação pode ocorrer em direção da amizade ou da hostilidade, distinguindo-se entre a prosperidade e a adversidade. Aristóteles considera como a mais bela modalidade de reconhecimento a que acontece a partir da reviravolta, que é o caso de Édipo. Além da modalidade a partir da reviravolta, há ainda outras, que podem referir-se a objetos

inanimados, independente de quais sejam eles e, também, a efetivação ou não de uma ação por parte do herói (1452a35).

O reconhecimento considerado melhor e mais belo ao filósofo, como já foi dito, é o que ocorre através da reviravolta, pois a combinação entre os dois conduziria às emoções causadas pela tragédia, assim como a prosperidade ou a adversidade decorreria dessas circunstâncias. Posteriormente, na sessão 16, será abordada de forma mais aprofundada as várias espécies de reconhecimento, que começaremos a abordar nesse tópico, a saber, o reconhecimento por signo, que é o menos artístico, sendo que esses signos podem ser inatos ou adquiridos, podendo encontrar-se no corpo, como as cicatrizes, ou fora dele, como um corpo, podendo, ainda, ser um signo fornecido pela pequena cesta, como ocorre em Tiro⁵. Aristóteles afirma que pode-se usar de forma melhor ou pior esses signos, como quando eles são usados como meio de persuasão, que não parece necessitar de reconhecimento, quando é feito para o reconhecimento parecem ser menos afeitos à arte poética (ARISTÓTELES, 2017, p. 135), isto é, são menos técnicos, enquanto, por outro lado, quando o reconhecimento é feito a partir da reviravolta são os melhores.

Como segunda forma de reconhecimento, Aristóteles fala daqueles que são produzidos pelo poeta e, devido a isso, não dizem respeito à arte poética, como quando Orestes, que ainda não tinha a identidade revelada, apresenta-se como Orestes, pois essa apresentação deu-se devido à vontade do poeta e não devido a uma exigência do enredo.

A terceira forma de reconhecimento é aquela que se dá devido à memória, como quando Ulisses chora ao ouvir o citarista cantar o episódio do cavalo de Troia por ter-se recordado que havia participado; desta forma, as personagens são reconhecidas.

Como quarta forma de reconhecimento, temos aquela que se dá por meio de silogismo, ou raciocínio, sobre essa forma Aristóteles fala

Como ocorre nas Coéforas: alguém que me é semelhante [5] – semelhante a Electra – chegou, mas ninguém se assemelha a mim além de Orestes, logo foi ele mesmo quem chegou. (ARISTÓTELES, 2017, p. 139).

5 Tragédia de Sófocles perdida.

O reconhecimento pode, ainda, ser fruto de um raciocínio, mas falso, ou seja, um paralogismo, do espectador. Para exemplificar esse tipo de reconhecimento por raciocínio, Aristóteles cita o caso de que ocorre em *Ulisses, o Falso Mensageiro*⁶, onde o Ulisse, e apenas ele, é capaz de tender o arco, esse fato, que é construído pelo poeta, é uma premissa de raciocínio, e ele afirma ser capaz de reconhecer o arco que não viu, sendo por esse meio que se faz reconhecer, caracterizando, assim, para o filósofo, um falso raciocínio.

Para finalizar a explanação sobre os reconhecimentos, o estagirita afirma, frisando o que já foi dito anteriormente, em outras sessões que

De todos, o melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis, como ocorre no *Édipo de Sófocles* ou na *Ifigênia*. (...) De fato, apenas os reconhecimentos dessa espécie dispensam os signos construídos e visíveis, como um colar em torno do pescoço. Em segundo [20] lugar vêm os que provêm do raciocínio. (ARISTÓTELES, 2017, p. 141)

A terceira parte do enredo, a comoção emocional

Trata-se de uma ação destrutiva ou dolorosa, como o são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes. (Aristóteles, 2017, p. 109)

2.7 A extensão da tragédia

Como já foi dito nos comentários da sessão 6, que está no subcapítulo 2.2 deste trabalho, a tragédia é composta por seis partes, sendo elas o enredo, caráter, elocução, pensamento, canto e espetáculo. Ao iniciar a presente sessão, 12, o filósofo agora passa a levar em consideração as divisões da extensão, onde teríamos o prólogo, episódio, êxodo, canto do coro, que é dividido em párodo e estásimo; essas partes estão presentes em todas as tragédias, mas os cantos dos atores em cena e os *kommói*, que “é um canto de lamentação praticado tanto pelo coro quanto pelos atores em cena” (ARISTÓTELES, 2017, p. 111), apenas em algumas delas.

O prólogo é uma parte da tragédia que antecede a primeira entrada do coro; já o episódio é uma parte, também completa, que se encontra entre os cantos dos coro; êxodo é

6 O autor dessa obra é desconhecido.

uma parte que forma um todo, que não sucede o canto do coro. A primeira divisão do coro, o párodo, é a primeira expressão completa do coro; já a segunda, o estásimo, é o canto do coro que não comporta versos anapésticos, isto é, pé métrico que se compõe de apenas duas sílabas breves seguidas de uma longa, e também não comporta versos trocaicos, isto é, pé métrico que se compõe de uma sílaba longa e uma breve.

Essas são as partes distintas em uma tragédia, considerando-se a sua extensão. Elas devem ser utilizadas como elementos específicos.

2.8 Situações trágicas

Aqui, Aristóteles irá abordar o que deve ser feito e o que deve ser evitado ao compor o enredo de uma tragédia, indicando por onde deve-se seguir para que o efeito próprio da tragédia seja alcançado. O filósofo retoma explicações anteriores, como as mais belas tragédias serem complexas e não simples, que a mimese deve ser de fatos temerosos e dignos de compaixão, que é algo próprio desse tipo de mimese, afirmando que é evidente que não deve-se apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade, pois isso causa repugnância e não compaixão ou pavor, assim como não pode-se apresentar homens maus que passam da desventura à prosperidade, pois nada há de trágico nisso, assim como não deve-se apresentar homens cruéis que que passam da prosperidade à adversidade, pois isso estaria de acordo com as expectativas humanas, logo não despertaria nem compaixão nem pavor. A compaixão irá ocorrer em relação àquele que não merece; o pavor em relação ao semelhante.

Assim, a tragédia deve ater-se ao intermediário, apresentando homens que não se distinguem muito pela virtude e pela justiça, onde chegam à adversidade por ter cometido algum erro, mas não por maldade ou vício, como, por exemplo, no caso de Tiestes, que obteve grande prosperidade e reputação. Assim, a roda da fortuna deve girar não da adversidade à prosperidade, ao contrário, deve-se sair da prosperidade para a adversidade, não por causa de maldade, mas por algum erro cometido pelo herói.

2.9 A origem das emoções dramáticas

O pavor e a compaixão podem ser resultado do espetáculo, mas segundo o filósofo, a melhor característica de um poeta é quando essas emoções partem da própria trama dos fatos, alcançando, desta forma, com a composição do enredo, aqueles que somente de ouvir o desenrolar dos acontecimentos será tomado pelo pavor e pela compaixão (1453β5). Aristóteles defende que causar tais emoções por meio do espetáculo não diz muito respeito à arte poética, mas sim aos recursos da encenação, sendo a melhor característica do enredo é proporcionar esse efeito mesmo que os recursos de encenação não estejam disponíveis. A mimese deve ser construída em função dos próprios acontecimentos, a partir da encenação não pode-se chegar ao monstruoso, pois isso nada de comum tem com a tragédia, já que ela não deve propiciar todo tipo de prazer, mas apenas aqueles que lhe são próprios, isto é, a compaixão e o pavor.

As ações que propiciam compaixão e temor devem, necessariamente, ocorrer entre pessoas que têm relações de amizade, hostilidade ou neutralidade, porém não deve ser uma hostilidade recíproca, já que esta não causará compaixão, exceto quando há comoção pelo sofrimento. A neutralidade também não acarretará em nenhuma compaixão. Agora, quando as comoções ocorrem entre amigos, como nos casos que o filho mata o pai, a mãe o filho ou algo nessa linha, teremos o que procura-se para gerar compaixão. Caso o artista faça uso de dados da tradição, Aristóteles diz que ele deverá fazê-lo de modo “artisticamente adequado” ou “de modo excelente”, desta forma, a ação pode desenvolver-se como os poetas antigos o faziam, ou seja, as personagens poderiam ter ciência do que faziam, podendo também executar as ações sem saber e posteriormente reconhecerem o que foi feito de fato; esses atos, normalmente são feitos fora da ação dramática, mas também é possível que sejam feitos em cena; há também, uma terceira possibilidade, onde a personagem está em ignorância, mas antes de efetuar a ação acaba por ter conhecimento do que faria pouco antes. Essas são as possibilidades, não nenhum outro modo, pois é necessário que aja ou não aja, seja conhecendo o que será feito ou sem que se tenha conhecimento.

Aristóteles considera, entre esses três modos, o pior aquele onde a personagem tem a intenção de agir, mesmo tendo conhecimento, mas não age, pois isso seria repugnante e não trágico, não geraria comoção, isto é, não teria um efeito violento (1453β38). Por outro lado, a

melhor situação seria aquele onde a personagem age sem saber, mas no decorrer das ações, acaba por ter conhecimento do que foi feito, essa situação não seria repugnante e o reconhecimento causaria algo surpreendente devidos aos fatos que advém disso. E, por fim, a última, é superior a todas as outras, Aristóteles cita como exemplo, entre outros, quando Meréope está prestes a matar o filho, mas o mata por reconhecê-lo.

Devido ao que foi exposto, as tragédias não se referem a um grande número de famílias. Os poetas encontravam mais nos mitos tradicionais as histórias já bem formuladas, o que resultava em recorrer às histórias de famílias que foram atingidas por calamidades.

2.10 Sobre a verossimilhança e a necessidade

Os caracteres das personagens devem seguir quatro pontos, sendo o primeiro e o mais importante o fato de que eles sejam bons. O autor nos informa que

Terá caráter se sua palavra ou seu ato tornarem manifesta uma escolha; e o caráter será bom se a escolha for boa. Existe um “bom caráter” para cada gênero de personagem: com efeito, há um “bom caráter” de mulher e um de escravo, ainda que, desses, talvez o primeiro pertença a uma classe inferior e o segundo a uma classe totalmente abjeta.

Portanto, é necessário termos a possibilidade de qualidade de um caráter em todas as condições, mesmo que refira-se a alguém de condição inferior, provindo de classes consideradas de menor importância ou abjetas, o poeta deverá ater-se à construção de caráter dessa personagem e como serão desenvolvidas as cenas, mas, como segundo ponto a se visar, é necessário ter em mente a convivência, pois, nas palavras do autor, seria inconveniente atribuir um espírito destemido a uma mulher (ARISTÓTELES, 2017, p. 127). O terceiro ponto é sobre a semelhança, ou humanidade, pois é que causa a empatia entre o caráter da personagem, que é elevado, e o público, que deve sentir pavor e compaixão. Como quarto ponto, o filósofo fala sobre a coerência, pois muitas vezes a caracterização da personagem é incoerente, mas caso isso ocorra, é necessário, ainda assim, ter uma coerência, como o autor diz, ser incoerente coerentemente, como exemplo disso temos casos de maldade não necessária em personagens, que pode ser visto na personagem de Menelau em Orestes.

A caracterização das personagens e as tramas dos fatos devem sempre seguir o necessário ou o verossímil

de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou por verossimilhança. (ARISTÓTELES, 2017, p. 129)

O desenlace do enredo deve vir próprio e não da intervenção de um *deus ex machina*⁷, onde o filósofo cita como exemplo o que ocorre na Medeia, onde aparece uma carruagem do Sol, com os corpos dos dois filhos, e na Ilíada no momento do reembarque (1456β), isso só deve ser utilizado em acontecimentos exteriores ao drama, onde podem ter ocorrido primeiro e o homem não pode conhecer, ou que aconteceram depois e precisam ser anunciados, tendo em vista que acreditava-se que os deuses tinham o dom de ver as coisas. Tudo que ocorrer de irracional, deve ser feito fora do drama e, quando não for possível que não seja assim, deverá ser feito fora do contexto da tragédia.

Como a tragédia é a mimese de homens de caráter elevados, “melhores” que nós, Aristóteles recomenda que a imitação seja feita tendo como exemplo os bons retratistas, que no anseio de recuperar uma imagem ideal, mesmo que respeitando as semelhanças, tornam-as ainda mais belas. Os poetas devem ter em vista isso e proceder dessa forma, conseguindo suprir deficiências de caráter, como de homens raivosos ou apáticos, tornando-os, ainda assim, personagens de qualidade superior, como na Ilíada, onde Aquiles é rude, mas é valoroso.

2.11 Enlace, desenlace e formas de tragédia

Aristóteles inicia a sessão 28 da *Poética* abordando o enlace e o desenlace, presente em todas as tragédias, onde os são os acontecimentos que ocorrem tanto fora do entrecho dramático quanto alguns que se desenrolam em seu interior constituem o enlace; por “enlace” entende-se o desenvolvimento que se estende do início até o momento que ocorre a modificação da ação em adversidade, que é o ponto crucial onde ocorre a virada do direcionamento da ação e normalmente acarreta a reviravolta e as emoções trágicas. Já por

⁷ Isto é, de modo imprevisto ou artificial.

desenlace entende-se a resolução a partir da modificação até o final, ou seja, é o desenvolvimento que ocorre após o final do enlace.

São indicadas quatro formas de tragédia:

a tragédia complexa, cujo todo é constituído de reviravolta e reconhecimento; a tragédia patética, como aquela sobre Ajax e sobre Íxion; a tragédia de caracteres, como as Ftiótidas e Peleu; e, em quarto lugar, a de (parte do texto corrompida)⁸, como as Filhas de Fórcis, Prometeu e todas as que se passam no Hades. (ARISTÓTELES, 2017, p. 153)

Após abordar as quatro formas de tragédia, Aristóteles continua a sessão explanando sobre a necessidade de atingir todas qualidades na tragédia, desenvolvendo um bom enlace e um bom desenlace, pois muitos pois poetas fazem bem um, mas não o outro. E, como já abordado pelo filósofo em outras ocasiões, como na sessão 5 do livro, a tragédia e a epopeia têm estruturas diferentes, uma contém episódios mais breves, enquanto a outra os têm de forma mais extensa, logo não deve-se construir um enredo trágico com a estrutura de uma epopeia, pois não se atingiria a resposta desejada do público devido a extensão, lembrando que a melhor tragédia deve ser captada pela memória; então, com a reviravolta e os acontecimentos simples, os poetas atingem os objetivos que almejam, a saber, suscitar o trágico e as emoções. Por fim, o coro deve contar como um dos atores e ser tomado como parte do todo para, assim, concorrer à ação.

3 – Édipo Rei

O poema trágico Édipo Rei⁹ é apontado por Aristóteles como a maior tragédia do teatro grego, mesmo que tenha obtido apenas o segundo lugar quando foi apresentada originalmente no concurso de Atenas (TRAJANO, 2004, p. 17). Para o filósofo destaca-se, especialmente, os aspectos estruturais da obra, pois como pudemos ver, na *Poética*, é

8 A parte do texto onde Aristóteles fala sobre o quarto tipo de tragédia foi corrompida, há algumas possibilidades do que poderia ser a partir do que sobrou, que seria possível ser tragédia simples, episódica ou espetaculares, mas, como informa Paulo Pinheiro, não pode-se escolher uma em detrimento de outra, pois não há como ter certeza do que poderia estar na parte corrompida do texto.

9 Ou Édipo Tirano, pois em grego o nome é Οιδίπυς Τυραννο, onde ΤΥΡΑΝΝΟΣ tem como melhor tradução tirano, apesar de Édipo Rei ser a forma como a obra passou a ser conhecida.

apontado, por exemplo, como melhor forma de reconhecimento aquele que tem se dá a partir da reviravolta, que é o que acontece em Édipo quando o mensageiro chega para noticiar a morte de Polúbio, que o herói julgava ser seu pai. Acreditando confortá-lo sobre o medo que sentia de cometer parricídio e desposar sua própria mãe, ocorre justamente o contrário, quando os eventos começam a desencadear, pois, a partir daí, que seria o final do enlace para dar início ao desenlace, Édipo descobre que era, na verdade, filho de Laio e, por consequência, que havia casado com sua mãe, já que sua esposa era viúva de Laio. No fim, tentando fugir do que foi previsto pelo oráculo, Édipo acabou por cumprir seu destino ao matar Laio na estrada e cometer incesto, ao casar-se com sua mãe. O mais honrado dos homens acaba por sair da prosperidade à adversidade, cumprimento o que foi dito três vezes por oráculos, onde na primeira vez foi com Laio, o que o levou a mandar matar o filho e temos ciência deste por Jocasta, que o diz, na segunda vez o oráculo apresentou-se à Édipo no santuário délfico, onde ele fica sabendo do parricídio e do incesto, isso o levou a deixar a cidade de Corinto, onde estavam seus pais presumidos, e, por fim, já durante o enredo, o oráculo consultado por Creon, que esclareceu sobre o porquê da peste em Tebas e informou que para que a cidade ficasse livre da miséria seria necessário punir o assassino de Laio.

A peça tem início após o parricídio, quando Édipo já está há dez anos em Tebas, e tem como ponto central a investigação do assassinato de Laio e a indagação da identidade de Édipo pelo próprio, que acarretam nas questões de não ser quem se pensa que é e no destino, que o levou a cumprir a profecia através de forças enigmáticas.

O desenvolvimento dessa análise se dará em duas partes, no enlace e desenlace, pois são as partes que constituem o todo da obra, já que englobam tanto os acontecimentos de fora do entrecho até a mudança da ação em aversidade, e, depois disso, a resolução que se dará a partir da mudança ocorrida.

3.1 Enlace em Édipo

O poema inicia com Édipo falando ao público e questionando-lhes sobre o que os aflige, é visível, logo de primeiro momento, que a linguagem empregada é dramática e que o herói é tido com grande estima pela população de Tebas, evidenciando que trata-se de um

sujeito de caráter elevado e de grande prosperidade, chamado, pelo sacerdote na segunda fala, no verso 45, como o melhor entre os melhores, aquele que tem o poder de re-erguer a *pólis*¹⁰ e ser o salvador.

O desenvolvimento passa a ocorrer com os relatos sobre as calamidades que acometem a cidade, o que é extremamente necessário para a peça como um todo, o que cumpre com o método exposto por Aristóteles na *Poética* quanto às falas das personagens ocorrerem por verossimilhança ou necessidade, e, ainda, com a composição do enredo, pois a forma como dá-se o início, não torna necessário que tenha uma cena anterior, já que todas as explicações são dadas logo após a primeira fala do herói.

A obra continua desenvolvendo-se conforme a necessidade e verossimilhança, onde presencia-se um rei¹¹ ouvindo os desejos e misérias que acometem a população para que possa pronunciar-se e tentar reverter a situação, prometendo procurar e punir o assassino de Laio, que outrora ocupara o trono de Tebas.

Creon havia sido enviado ao oráculo para o fim de explicar o porquê a cidade estava em tamanha calamidade, com a sua volta primeiro questiona à Édipo se deve falar na frente de todos ou a sós, ao que prontamente é dito que fale para todos, o diálogo segue da seguinte forma:

CREON:

Escutarás tal qual ouvi do deus.

Sem circunlóquio, Foibos, pleniluz,

mandou-nos explicar o miasma. Aqui

cresceu, e há de crescer, se não ceifado.

ÉDIPO:

Como nos depurarmos? Qual desgraça?

CREON:

Caçar o réu, pagar com morte o morto:

10 Cidade, em tradução livre.

11 Como já tido na nota explicativa anterior, Édipo Rei é como a obra consagrou-se, mas a melhor tradução seria tirano.

que escarcéu faz na pós este sangue!

ÉDIPO:

Quem teve o azar da sorte, o deus o indica!

CREON:

Em tempos idos, Laio mandava aqui,
antes de começar o teu reinado.

ÉDIPO:

Sei por ouvir dizer; jamais o vi.

CREON:

Assassinado. O deus profere claro:

punir – não importa quem! - os matadores.

Segue-se o diálogo com o questionamento de como ocorreu a morte de Laio, o que é de suma importância para o desenvolvimento dos acontecimentos que se sucederão, pois podemos observar nesse momento que a atenção do público prende-se ainda mais, não se sabia ao certo como a morte de Laio ocorreu, especulava-se que não seria um só responsável, mas muitos, o assalto teria ocorrido por um bando marginal, onde não só uma mão participou, mas muitas. Édipo pronuncia-se e promete que irá entrar em combate por justiça, pois quem pôs as mãos em Laio, poderá tentar contra ele também. Após o pronunciamento, que tem como encerramento a fala do sacerdote, inicia-se o primeiro coro, assim temos o final do prólogo, marcado pelo início do coro.

O episódio que sucede o coro é marcado pela fala de Édipo, que roga em nome de Laio e lamenta por ser um cidadão tardio, proclamando para que quem saiba sobre a morte do antigo rei se apresente e conte tudo, caso a pessoa não apresente-se por medo de punição, por ser a culpada, teria a chance de exilar-se e sair ilesa. Caso o assassino fosse um outro alguém, quem o delatasse receberia a recompensa de um homem grato (TRAJANO, 2004, p. 48). É reafirmada novamente, dessa forma, a luta pelo homem assassinado e o pedido para que seja quem for seu assassino, que não seja acolhido, mas sim rechaçado. Édipo continua sua fala e aborda o fato de ter lhe acontecido o fato de ficar com o leito de Laio e desposar sua esposa,

informando que iria combater o assassino como se o fizesse por seu pai, evidenciando, ainda mais, a necessidade da fala que compõe o todo para o enredo trágico.

Após o término desse episódio, o coro retorna e nos indica que após o envio do enigma por Apolo, cabe a eles descobrir quem foi o assassino. Há um pequeno diálogo entre Édipo e o Coro. Retoma-se aos boatos sobre a morte de Laio, que poderia ter sido morto por andarilhos, mas quem presenciou sumiu, logo não poderia ser questionado para saber a fundo o que ocorreu.

Tirésias é mencionado pelo coro, pois é um homem cego, porém que tudo sabe, assim o episódio desenvolve-se com o questionando de Édipo ao homem sobre a morte de Laio, pois a saída para o mal que afligia a cidade seria matar os assassinos ou exilar do antigo senhor. O homem chamado por Édipo de primeiro momento recusa-se a falar sobre o acontecimento, mas é confrontado por pelo rei, pois caso ele saiba e se cale, estaria traindo a cidade, por permitir que ela continuasse em calamidade.

Após a insistência de Édipo, Tirésias fala que o rei não deveria comunicar-se com ninguém da cidade para cumprir o que havia sido por ele, já que o assassino deveria ser acuado, dessa forma evidencia-se como se dará parte final do enlace e é dito explicitamente, pela primeira vez, que Édipo é o assassino procurado e ao que prontamente é tido como traição pelo rei a mando de Creon. O coro entra novamente para então dar início ao episódio com Tirésias, informando que por mais que Édipo seja rei, não será servo dele, pois ele serve a Apolo e não depende de Creon. O diálogo desenvolvido nesse episódio trata da visão, que posteriormente dará fim ao poema, Tirésias diz que mesmo dotado de visão, Édipo não vê o próprio mal, questiona se ele sabe de onde vem e a que terra encobre, para posteriormente falar sobre a desgraça que iria aflingi-lo e também aos filhos. Durante essa parte, faz-se o primeiro questionamento sobre quem são os pais de Édipo. O episódio finaliza-se com a fala de Tirésias informando que o assassino de Laio seria tido como forasteiro, mas descobrirá que é tebano de nascimento; será cego, embora hoje ainda veja, mendigo, incerto de seu cetro e irá para terra estrangeira. Podemos perceber no último momento de sua fala que o enlace logo chegará ao final, quando é dito que veremos pai e irmão nos próprios filhos, mãe e esposa na mesma mulher, estará no leito do homem de quem foi algoz, que também é seu pai.

Como início de um novo episódio, temos um breve diálogo entre o coro e Creon, este que logo é acusado por Édipo de trama. O diálogo continua a desenvolver-se, onde Creon demonstra não saber sobre a acusação contra Édipo como assassino de Laio, que no final falará para que o rei vá a Delfos comprovar que seu pronunciamento de outrora não fora falso. Um novo episódio tem início, ainda entre Creon e Édipo, onde o rei informa que quer a morte do outro, para, então, o coro entrar novamente anunciando a chegada de Jocasta, esposa de Édipo. Os episódios que se sucedem tratam da discussão entre Jocasta, Édipo e Creon, onde finalmente Édipo é convencido a deixar Creon partir ao invés de matá-lo, para então ter início um novo episódio, onde Jocasta questiona sobre o caso e é informada que Creon, na visão de Édipo, acredita que ele seja o assassino de Laio.

Nesse episódio, no verso 710, Jocasta fala sobre o oráculo recebido por Laio, segundo o qual ele seria morto pelas mãos de um filho dele com Jocasta, mas os boatos acerca da morte dele indicavam que havia sido morto por forasteiros e o filho que tiveram, foi amarrado pelos pés e, a mando do rei, teria sido jogado pelo monte virgem, assim, o filho não teria matado o pai. Édipo questiona, após isso, exatamente onde Laio teria sido assassinado e, após a descrição, questiona também quanto tempo fazia do ocorrido e que aspecto físico tinha o rei. Nesse momento, Édipo demonstra recordar-se do ocorrido e sente-se ainda mais aflito pelo assassinato, solicita o retorno do único homem que sobreviveu para que então possa entender e confirmar suas suspeitas. O rei confessa à Jocasta que deixou Corinto após ir a Delfos soube que seria o algoz de seu pai e teria filhos com sua mãe, por esse motivo deixou a cidade e no caminho encontrou homens que o agrediram, exatamente no local indicado onde Laio teria sido assassinado e onde ele executou o grupo de seus agressores. Édipo diz que contra ele mesmo jogou uma maldição e que deve deixar a cidade, mas nesse momento ainda estamos durante o enlace do enredo, o rei ser assassino de Laio não é ponto crucial que acarretará a reviravolta, sequer houve ainda o reconhecimento.

Após o início de outro episódio, um mensageiro chega à Tebas para informar a Édipo uma notícia que poderá lhe trazer prazer, mas também dor, nesse momento o enlace entra em sua etapa final, para dar início ao desenlace, pois o forasteiro informará que Políbio está morto e Édipo será rei. Em meio a essas notícias, Édipo questiona sobre a morte de seu pai e recorda a profecia, pois teria de ser ele o culpado pela morte de Políbio, já que este era seu

pai. Na etapa final do episódio, o mensageiro, tentando reconfortar Édipo e fazê-lo entender que nada deveria temer, informa que nenhum parentesco ele tinha com Polúbio e que ele mesmo, o próprio mensageiro, havia sido quem entregou Édipo ainda bebê ao falecido rei de Corinto e que o havia recebido de outro pastor, que seria servo de Laio.

Assim, encerra-se o enlace para dar início ao desenlace ou resolução após a mudança da ação da prosperidade para a adversidade. No momento final, Jocasta fala para que Édipo esqueça, pois é vão rememorar palavras, pois ela já havia entendido que seu marido era na verdade seu filho e que essa busca pela identidade iria deixá-lo ainda pior.

3.2 Desenlace em Édipo

O desenlace tem início com o questionamento de Édipo quanto a sua origem, o que é reforçado pelo coro que atua em conjunto com o herói, para então inciar-se o diálogo entre o atual rei e o servo do rei de outrora, Laio. O servo informa não reconhecer o mensageiro, mas este prontamente traz as lembranças à tona para então informar que o menino dado a ele servo é Édipo.

O servo suplica à Édipo para que pare de investigar sua identidade e após ser ameaçado pelo rei, informou o que diziam: a criança era filha de Laio, mas quem poderia confirmar tudo seria Jocasta, pois foi ela quem entregou-lhe a criança para que fosse morta. Havia uma profecia que informava que a criança seria assassina dos pais. O episódio finaliza com Édipo aflito por ter cometido um equívoco triplo, ao nascer, ao desposar e ao assassinar (TRAJANO, 2004, p. 97). No episódio que se sucede, Arauto informa sobre a morte de Jocasta, havia se suicidado chamando por Laio, nas palavras daquele que anuncia

ARAUTO:

Foi ela versus ela. Mas os olhos
não presenciaram o ato mais dolorido.
Tanto quanto a memória me permita,
conhecerás seu triste padecer:
tão logo ultrapassou o umbral do tálamo,
jogou-se ao leito a dama enfurecida,
repuxando – ambidestra – a própria coma.

Entrou, por dentro aferrolhou a câmara,
chamando Laio, apenas um cadáver.
E recordava a gravidez: dali
proviera a morte dele e a gestação
de sua degenerada descendência.
Chorava o leito em que gerara em dobro:
nato do esposo o esposo; de seu filho,
filhos. Não sei como ela faleceu.
Urrando o rei entrou e não pudemos testemunhar o perfazer da morte;
mirávamos os giros de seus passos.
No vai-e-vem, demanda a própria espada
e a esposa não esposa, dupla seara
maternal, dele e de seus filhos todos. *(VIEIRA, 2004, p. 100)

Nesse momento da trama, o pavor é acometido ao público, fala-se concretamente da morte de Jocasta e de sua motivação, o desenvolvimento após o anúncio dá-se com o mensageiro pedindo para que mostrem o parricida que, apesar dele informar que não consegue anunciar, ainda assim fica explícito: desposou a própria mãe. A reviravolta, assim, acontece justamente no mesmo momento do reconhecimento; Édipo descobre sua verdadeira identidade e, nesse momento, há a mudança da ação da prosperidade para a adversidade, evidenciando, novamente, a estrutura mais bela da tragédia para Aristóteles.

Amaldiçoando-se, Édipo opta por não mais enxergar como forma de punição a si mesmo, mutila seus olhos e pede à Creon que cuide de suas filhas. Assim, a compaixão se dá pelo fato de Édipo não ter cometido tais atos por crueldade, mas sim por erros que o levaram a fazê-los. No final da trama, pede à Creon para que o expulse da cidade e é privado por este de permanecer com suas filhas. Édipo, o melhor entre os melhores dos homens, acaba por tornar-se o mais infeliz dos homens. O poema encerra-se com o coro

Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,
decifrador do enigma insigne. Teve

o bem do Acaso – Týkhe -, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.
Atento ao dia final, homem nenhum
afirme: *eu sou feliz!*, até transpor
- sem nunca ter sofrido – o umbral da morte. (VIEIRA, 2004)

Além decolocar o espírito da tragédia ainda mais em evidência em sua parte final, sobre homem nenhum afirmar ser feliz até que esteja no umbro de sua morte sem nunca ter sofrido, podemos evidenciar também, em certa medida, o problema da felicidade para os gregos trágicos, onde não podemos afirmá-la enquanto vivemos.

4 - Conclusão

Tendo vista o que foi exposto no presente artigo, podemos concluir que o poema trágico Édipo Rei condiz com as estruturas indicadas por Aristóteles, por mais que atualmente não tenhamos acesso a como as peças eram reproduzidas originalmente e exatamente quanto tempo duravam, pois nisso temos apenas estimativas, mas acredita-se que a peça poderia ter a duração de um dia inteiro.

O desenvolvimento de Sófocles, especialmente em Édipo, foi apontado pelo filósofo como o ponto mais alto da tragédia e deveria servir de exemplo de como um enredo deve ser montado. Desde o enlace até o desenlace, o poeta teria desenvolvido com extrema qualidade, podemos perceber que é possível captar o todo pela memória, o reconhecimento coincide com a reviravolta, de modo a causar compaixão e paixão naqueles que somente ouvem falar da história, o que evidencia que, como mostra Aristóteles, uma boa tragédia não causa katharsis apenas quando há encenação, mas apenas de ouvir o desenvolver da história.

As emoções causadas pelo poema Édipo até os dias atuais, assim como tudo que foi influenciado por ele, contribuem para que possamos entender o porquê foi indicado por Aristóteles como a melhor das tragédias, pois seja em sua estrutura ou nos acontecimentos que se sucedem, o objetivo do poeta foi admiravelmente alcançado.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas por Paulo Pinheiro. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2004. p. 37-140.

BARNES, Jonathan (org.). Tradução por Ricardo Hemann Ploch Machado. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2009.

BELO, Fernando. **Leituras de Aristóteles e de Nietzsche: a poética sobre a verdade e a mentira**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. Dissertação (Mestre em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-101252/fr.php>. Acesso em: 26.01.2018.

HÖFFE, Otfried. **Aristóteles: introdução**. Tradução por Roberto Hofmeister Pich. Porto Alegre: Artmed, 2008.

LEITE, Letícia B. R. **Édipo Rei: refletindo sobre a anagnórisis no âmbito da trama sofocliana**. Revista Clássica Brasil, 21.1, 71-89, 2008. Disponível em <<https://revista.classica.org.br/classica/article/viewFile/204/193>>. Acesso em: 27.01.2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas por Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REALE, Giovanni. **História da filosofia grega e romana, vol. IV: Aristóteles**. Tradução por Henrique Cláudio de Lima Vaz, Marcelo Perine. 3ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução por Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

QUEIROZ, Álvaro. **Sobre o Conceito de Catarse na Poética de Aristóteles**.

VELOSO, Cláudio William. **Aristóteles Mimético**. São Paulo: discurso editorial, 2004.

VIEIRA, Trajano. **Édipo Rei de Sófocles**. Apresentação J. Guinsburg. - São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZINGANO, Marco. **Karthasis Poética em Aristóteles**. Síntese: Revista de Filosofia, v. 24, n. 76, 1997. Disponível em: <<http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/953>>. Acesso em: 26.01.2018.