



O mito de Édipo sob a perspectiva intertextual do teatro de Armando Nascimento Rosa

The Oedipus myth from intertextual perspective of Armando Nascimento Rosa's theater

Rosana Baú Rabello ¹

Resumo: Entendemos que a literatura pode servir para impor formas secundárias do mito ou para possibilitar a sua renovação. Esse é o trabalho que, conscientemente, Armando Nascimento Rosa tenta executar.

Palavras-chave: Mito, intertextualidade, teatro português.

Abstract: We believe that literature can serve to impose secondary forms of the myth or to enable its renewal. This is work that consciously, Armando Nascimento Rosa tries to do.

Keywords: Myth, intertextuality, Portuguese theater.

Entendemos que a literatura pode servir para impor formas secundárias do mito ou para possibilitar a sua renovação. Esse é o trabalho que, conscientemente, Armando Nascimento Rosa tenta executar. Sua compreensão dos mitos parte do desvendar das versões ocultadas pelo discurso dominante, que dialogam com o presente, de maneira a refletir uma nova mentalidade e uma posição crítica perante os valores tradicionais, além da procura de uma nova estética. O autor estabelece um diálogo bastante amplo com o mito, com as materializações artísticas anteriores, com Freud e com a psicologia analítica de Jung, assim como com diferentes expressões do teatro ocidental. Em seu rearranjo das formas secundárias do mito, Rosa cria uma tensão dialógica entre o mito original e sua releitura por meio do teatro, gerando sentidos e proposições novas.

Em *Um Édipo, o drama ocultado (mitodrama fantasmático em um acto)*, uma das peças do autor, o mito de Édipo é rediscutido, incidindo sobre ele as luzes da intertextualidade e da autorreferencialidade, ou seja, da reflexão sobre

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Realiza pesquisa sobre o teatro do autor português contemporâneo Armando Nascimento Rosa. Atualmente, atua como professora do ensino médio, na rede particular de ensino.

a estrutura que conduz a discussão dos motivos e temas apontados pela peça.

Sem uma rigorosa continuidade, causalidade e unidade, a narrativa é, a princípio, conduzida por Jocasta e Tirésias. Aquela, um espírito que ainda não se convenceu da morte, este, o velho sábio que se encontra em um retiro na ravina, junto a sua filha Manto, aprendiz de pitonisa e guia de seu pai cego. Juntos, eles vão revisitar o passado de seus mitos e discutir o futuro de suas representações.

Assim, Jocasta inicia o jogo rememorando a história de Tirésias, que foi homem e mulher em uma mesma vida, por força da magia de Zeus. Nesse caminho, as personagens Tirésias e Jocasta terão maior destaque e farão ressoar as vozes abafadas pelo discurso dominante e pelas versões canonizadas do mito edipiano.

A peça inicia com Édipo a procurar Tirésias para que este possa decifrar os enigmas que moram dentro de nós, para que faça falar a esfinge que aquele (Édipo) não soube vencer e que o levou ao caminho da perdição, da cegueira e da ignorância. Contudo, é Jocasta quem primeiro consegue encontrar Tirésias e desvendar, no jogo teatral, novas interpretações para a história da maldição dos Labdácidas, não sem antes conduzir uma discussão a respeito da história da transformação sexual de Tirésias.

Jocasta: Depois de tudo que fui forçada a viver, não admito que uses contra mim o argumento da fraqueza. A célebre fraqueza das mulheres. Tu bem o sabes. Tu que já foste mulher como eu e deste à luz então a tua filha Manto; porque não confessas ao mundo a verdade da tua transformação? Essa história de bater nas serpentes está muito mal contada. Nenhum poeta escreveu sobre ti o drama que mereces, e olha que há um belo enredo de paixão e desvario no teu passado. (Rosa, 2003, p. 7)

A peça de Rosa questiona a versão de que Tirésias havia matado as serpentes e por isso passou pelo período de transformação. Com efeito, dá a entender que houve uma espécie de censura, a qual impediu que a verdadeira história fosse revelada. Em diversos momentos de seu trabalho, Rosa se propõe a desvendar algumas faces censuradas do mito, suas contradições e incoerências, mesmo que, para isso, tenha que usar de criatividade para

indicar elementos que preenchem as lacunas ainda não esclarecidas pela história do mito e pelas materializações artísticas que dele foram feitas.

Nesse sentido, é muito eficaz o esforço do dramaturgo em revelar e reinventar a cena mítica. Existem alguns sentidos que, mesmo no mito original, são censurados e não aparecem com clareza. Jabouille (1993, p.16) aponta para alguns episódios míticos que são esclarecidos apenas nas artes plásticas e cujo sentido primeiro fora ocultado:

Na mitologia grega muitas alusões pouco evidentes a episódios míticos são esclarecidas pelas materializações plásticas em pinturas de cerâmica, por exemplo. Recorde-se, e para não perder de vista o exemplo maior que é o mito de Édipo, o modo como a análise das representações plásticas da Esfinge e do episódio do seu encontro com o herói na encruzilhada esclarece o caráter primeiro do monstro como incubadora. No caso de Édipo, a representação clássica de uma prova intelectual é, possivelmente, o resultado “censurado” de uma outra prova mais antiga de caráter sexual.

Enfim, a história mitológica da transformação de Tirésias tem como uma de suas versões mais conhecidas o fato de ele ter encontrado, no monte Citerão, duas serpentes a copularem. Ele as separou e matou a serpente fêmea, transformando-se em mulher. Sete anos depois o episódio do encontro com as serpentes se repete e Tirésias mata a serpente macho, voltando a ser homem. Como Tirésias tinha a experiência dos dois sexos em uma única vida, ele é chamado para responder à questão calorosamente discutida por Zeus e Hera: “Quem teria maior prazer no sexo, o homem ou a mulher?”. Tirésias teria dito que se o ato de amor pudesse ser dividido em dez partes, caberia ao homem apenas uma delas, sendo que nove dessas partes seriam da mulher. Hera teria ficado furiosa por ver o segredo das mulheres revelado e como vingança teria cegado Tirésias.

No mitodrama de Rosa, o questionamento de Jocasta quanto à história de transformação de Tirésias, colocado assim no centro da cena, vem seguido de uma livre interpretação do mito explicitado pela fala subsequente de Jocasta, que, apesar de longa, entendemos ser necessária como exemplo:

Jocasta: (...) Tu não prestavas culto a Afrodite e ela vingou-se do teu desprezo. (...) Afrodite planeou uma armadilha para te castigar. Foi pedir a Zeus que te iniciasse nos mistérios do trovão, dizendo que tu eras o mais sábio dos homens. Entretanto, enquanto dormias, ela verteu no teu leito os perfumes que possuem o seu nome, e que despertam a fúria nos órgãos do prazer. Acordaste a meio da noite com Zeus a agarrar-te como se fosses a mais apetecível das fêmeas da Grécia. Fugiste desse abraço que achaste repulsivo. (...) Pegaste num estilete agudo e feriste a serpente erguida de Zeus. Contorcido de dor, o deus perdia sangue e invocou Asclépio para tratar a ferida. Depois, virou-se irado para ti e amaldiçoou-te. - Tu, mortal mesquinho, que ousaste emascular-me, hás de ser punido neste instante! Vais perder a tua serpente assim como quiseste cortar a minha. O teu corpo mudará em mulher e então os instintos do sangue não vão deixar-te indiferente aos meus abraços. Assim aconteceu e Tirésias tornou-se na amante favorita que Zeus visitava em noites sem lua, para que o escuro da noite os protegesse do ciúme de Hera. E Tirésias revelou-se uma mulher fecunda. (...) Engravidou de Zeus e deu a luz uma menina. (...) Mas esse choro sadio chegou aos ouvidos de Hera, que nele reconheceu a divina herança do marido. Com a ajuda de Zeus, Tirésias fugiu com a filha para Creta. Acolheu-as o rei de Cnossos e esconderam-se no labirinto, onde outrora vagueou o bravo Minotauro. (...) Mas a manhosa Hera acabou por descobri-las. Trouxe com ela um par de serpentes venenosas para matar Manto e Tirésias. E quando as encontrou, atirou-lhes as cobras para cima, gritando de júbilo: - Com a serpente de Zeus te saciaste, bruxa, gerando esta bastarda! Com o veneno das serpentes as duas tombarão na minha frente! Estas cobras só mordem as mulheres e uma vez chegando ao sexo, depositam nele a peçonha mortífera.

Tirésias ocupou-se de matar a cobra que atacava a filha, enquanto a outra cobra procurava no seu corpo a boca vertical. A mãe salvou a garota mas percebeu que era já tarde para arrancar o animal da sua própria virilha, e invocou Afrodite (Rosa, 2003, p. 13).

Afrodite então transformou Tirésias novamente em homem. Nesse momento, o réptil nada mais podia contra Tirésias, pois não mais achara ninho para o seu veneno. A partir da fala de Jocasta, Tirésias lembra o que soube,

mas esquecera (em suas próprias palavras) “por culpa da idade e do orgulho” (p. 8)

Jocasta, no pós-tumulo, demonstra ter uma consciência superior, capaz de apreender as diversas referências e contradições ligadas às histórias mitológicas, das quais ela mesma fez parte e que agora, em sua condição de fantasma, discute como personagem, narradora e comentadora. A lucidez de Jocasta o faz repensar sua história e redescobrir a multiplicidade da vida:

Jocasta - Somos todos deuses e demônios, bem o sabes, mas são raros os mortais que conseguem invocar a força sepultada no útero da alma. Tu soubeste fazê-lo, Tirésias. Por isso foste punido. Nunca se sai ileso de um combate cósmico. (idem, ibidem, p. 8)

Parece-nos que a força sepultada no útero da alma é a consciência dos dois sexos em uma mesma vida e a possibilidade de harmonizar essa experiência. Jocasta parece sensível a essa questão. Com essa consciência, faz a revisão do passado de uma perspectiva privilegiada. Do outro lado do fosso cênico, transitando entre mortos e vivos, para ela, passado e presente convivem como se fossem um só tempo:

Jocasta: Não dizes que estou morta? Então já que morri, escapei ao tempo e para mim todas as épocas convivem como se fossem uma só. Acredita que será o palco de Dioniso a dar-me a glória que a vida me negou. E tu hás-de ficar em cena igual a ti mesmo. Sábio e grave como convém a um ancião. (ROSA, 2003, p. 6)

Depois, é Tirésias quem vai conduzir a narrativa e rediscutir os motivos que levaram à tragédia edipiana, que se tornara também a tragédia de Jocasta e de todos os descendentes dos Labdácidas, de Édipo aos seus filhos Etéocles e Polínices. Antes, prediz, sob a perspectiva privilegiada dos xamãs, o futuro do mito de Édipo nos palcos:

Tirésias: As pessoas tagarelam dias a fio sobre o teu romance com Édipo. Identificam-se convosco como se estivessem no teatro. Hão-de fazer do vosso incesto o mito de eros mais famoso da História. Muitas atrizes viverão na cena o teu papel; muitos actores hão-de

esmagar morangos sobre os olhos para fingirem o suplício desse marido que tu deste à luz. Até quando os velhos deuses se apagarem dos altares, o vosso amor continuará a inquietar o coração dos mortais. (idem, ibidem, p.9)

E é sobre o amor incestuoso, iluminado pelo pensamento de Jung que Jocasta vai relatar o amor como incesto universal. Jung falava da vontade de retorno à segurança e aconchego do ventre materno e Jocasta dirá em cena:

Jocasta: Não sei Tirésias. Depois de me enforcar, extinguiu-se a agonia e a culpa. Como quando se sai vivo de uma peste mortal, olhamos as coisas com um deslumbramento virgem. Tudo me parece agora tão simples. Os homens amam as mulheres porque desejam mergulhar de novo no mar das delícias que os trouxe para o mundo. Mesmo que as sintam suas filhas, elas são extensões vivas de si próprio e por isso mães na mesma, promessas de futuro. As mulheres jogam o mesmo jogo e no corpo do amante juntam o pai ao filho imaginado. O amor é um incesto universal. Não valia a pena ter-me enforcado por uma causa tão vulgar como esta. (idem, ibidem, p. 9)

Esse olhar sobre o incesto desvenda uma psicologia jungiana. Diferente de Freud, Jung não dá uma significação muito grande ao incesto como tal. Assim Junito Brandão (1996) se refere ao incesto jungiano, bastante próximo desse definido por Rosa:

A base mesma do desejo incestuoso tem sua origem no anelo de regredir à infância, ou seja, de retornar ao aconchego da proteção paterna e confundir-se com o organismo materno para voltar a nascer. (p. 252)

Em sua peça *Jocasta Tirana* (2006), segunda colocada no 5º Concurso Nacional de Dramaturgia, Prêmio Carlos Carvalho, o autor Edmundo de Novaes Gomes também retrata uma Jocasta que desmistifica o incesto e suas referências. Nessa leitura, as imagens de mãe e amante misturam-se de maneira ambígua e polivalente: “Vem cá, filhinho, mama na mamãe. Mama na tua mulherzinha.” Ou ainda: “Bobagem, meu filho, bobagem. Todos os homens sonham pelo menos uma vez na vida que dormem com a própria mãe.” (p. 04)

Em Cocteau (1967), as referências ao incesto também são reinterpretadas por Jocasta, que racionaliza e ameniza o peso das relações incestuosas:

Jocasta: Todos os meninos dizem “Quero ficar homem para casar com mamãe.” (...) Haverá casal mais amorável e mais cruel, casal mais orgulhoso de si que o de um filho e de uma mãe ainda moça? (p. 39)

No *António Marinheiro, o Édipo de Alfama* (1966), de Bernardo Santareno, Amália/Jocasta inconscientemente refere-se à confusão entre proteção materna e a relação dos amantes:

Amália (muito suave, maternal): Quem me dera que tu fosses pequenino, António! Queria poder pegar-te ao colo, esconder-te todo nos meus braços... E soffro... Ai, soffro muito! Porque já não posso fazê-lo (com um quase espanto sincero) Que crescido... Que grande, que alto estás, António! (p. 64)

Ou ainda: Amália: *Quem me dera que tu te fizesses pequeno, pequenino, até caberes todo aqui, no meu ventre!...* (p. 85)

O incesto aparece novamente como o desejo de retornar ao ventre materno, à proteção e ao aconchego do útero. António/Édipo também tem memória desse estado de bem estar e lembra-o através da voz de sua mãe/esposa:

António: Queres saber? Parece-me que tua voz não é nova – coisa mais esquisita! - que é antiga, antiga... Que sempre a ouvi, sempre! (...) É tão bom escutar as tuas palavras... Tão bom... (SANTARENO, 1966, p. 64)²

No texto de Rosa, a consciência privilegiada de Jocasta permite a ela conjugar referências do século XX ao seu papel de personagem mitológica, em um tempo ficcional ainda anterior às representações de Sófocles e de outros tragediógrafos gregos. Com efeito, há uma mistura entre o tempo e espaço do

² Essa voz “antiga, antiga”, que parece vir de tempos imemoriais, a qual escuta António Marinheiro, remete também à *lalia*, à linguagem materna primordial, que embala, protege, acalanta.

palco com o tempo e espaço da plateia. Freud e Jung são referências modernas na voz da personagem mítica, possíveis dentro da proposta narrativa de Rosa, que permite desvios e rupturas que trazem à tona as incongruências do real e discutem os conflitos existentes entre as várias versões da história. E como Rosa resolve essa equação? Rompendo a barreira da coerência, da unidade narrativa, da fidelidade ao mito ou às versões oficiais.

Assim, além do mito de Tirésias recontado por Jocasta, que alegava que a história das serpentes estava “muito mal contada”, o mito da maldição dos Labdácidas também é recontado por Tirésias, com algumas liberdades interpretativas do autor. Tirésias narra a história de Laio e da descendência da família dos Labdácidas, assim como Jocasta narrou sua história, apontando alguns possíveis “dramas ocultados”, que nunca vieram à luz dos palcos.

As versões do mito de Édipo que possibilitam um novo olhar sobre a maldição dos Labdácidas, sobre o incesto e sobre o parricídio são confrontadas com a versão canônica e no espaço da cena dramática o diálogo intertextual faz-se ouvir através da voz das personagens. Assim, Tirésias chama atenção de Jocasta para que esta não atribua todo o peso da maldição que acometeu o reino de Tebas à sua relação incestuosa com Édipo e ao parricídio:

Tirésias: Foram outros os amores malditos que fizeram a perdição da tua casa. Tu bem o sabes... (...) Mas todos querem esquecer a fonte da maldição dos Labdácidas. A vergonha original será censurada. (Rosa, 2003, p. 20)

Nessa ocasião, Tirésias fala da relação existente entre Laio e Crisipo. Na versão mais conhecida do mito de Laio, este ainda era muito criança quando Lábdaco (seu pai) faleceu. O reino deveria ser conduzido por seu tio, até que Laio tivesse idade para assumir o trono. Contudo, seus primos derrubaram-no com um golpe de estado e Laio teve de fugir para o reino de Pélops, até que tivesse idade para lutar pelos seus direitos. Contudo, na versão que Tirésias agora conta, Laio já era rei e tinha como esposa Jocasta quando um golpe de estado em Tebas lhe roubou o poder. Ele então teve de pedir asilo político em Pisa, reino de Pélops, enquanto Jocasta dava assistência à mãe doente, em Samos.

Jocasta: Tive de viajar para Samos. A minha mãe moribunda esperava o calor da minha mão para morrer tranquila. (ROSA, 2003, p. 26)

Em Pisa, Laio teria se apaixonado pelo filho de Pélops, o jovem Crisipo, e, desrespeitando a sagrada hospitalidade, teria sequestrado o rapaz e tentado abusar dele. Na tentativa de fuga, Crisipo teria caído em um abismo. Esse incidente motiva Pélops a lançar a terrível maldição contra a descendência de Laio, interpretada por Tirésias ao assumir a voz do rei de Pisa:

Pélops/Tirésias: (ajoelhado em pietá, com o corpo morto de Crisipo no colo): Que tu, Laio, jamais concebas filhos; que o ventre das mulheres fique seco ao contato do teu sémen! E se algum dia não for isto cumprido, que o filho que te nasça seja o assassino de seu pai, assim como tu, Laio, foste o assassino do meu filho. Que esse teu filho, ó Laio, seja a desgraça da mãe que o gerou, regressando ao leito dela para cumprir o teu papel de macho inacabado. (ROSA, 2003, p. 10)

É interessante notar que, à medida que as personagens vão sendo referenciadas por Tirésias e Jocasta, o fantasma delas vai se materializando no palco, tomando corpo e dispondo da voz dos vivos, para contar a própria história. E Pélops fala pela voz de Tirésias, assim como Crisipo o fará pela voz de Manto.

Enfim, Jocasta fala do retorno de Laio ao reino de Tebas. Nesse momento os usurpadores do trono de Tebas haviam desertado e Laio poderia reassumir o controle. Contudo, as fechaduras estavam trancadas e, por força da vontade dos deuses, contrariados com o crime cometido, não havia jeito de liberar a passagem ao soberano. Jocasta teria, então, pedido a ajuda de Orfeu, pois este era um deus pederasta.

Tirésias parabeniza Jocasta por ter sido tão boa esposa. No entanto, esta desvela os motivos que conduziram sua ação: “Fiz apenas o papel da rainha que não quer perder o trono. A nobreza de carácter confunde-se tantas vezes com cinismo...” (ROSA, 2003, p.10). É interessante notar que, na condução dos mitos dentro da tragédia grega ou na sua construção como

epopeia, não existe essa tensão entre essência e aparência, como explicitada pela fala de Jocasta. Naqueles textos, aquilo que o herói aparentava ser era aquilo que ele efetivamente era. Armando Nascimento Rosa joga muito bem com essa tensão em uma releitura contemporânea na qual é possível dissociar o ser e o parecer nas ações e reações das personagens.

Jocasta segue dizendo que o flagelo da Esfinge foi castigo de Hera pelo fato de a rainha ter admitido o retorno de Laio, sem que este fosse punido, e que as circunstâncias em que Édipo matou o pai ainda são mal esclarecidas. Aqui, Rosa opta por não seguir as soluções do paradigma sofocleano, que aponta para um desentendimento em uma encruzilhada no caminho de Delfos. Segundo a versão de Sófocles, haveria apenas um sobrevivente na escolta de Laio, o servo que desvenda o mistério da identidade de Édipo ao final da tragédia. Na adaptação de Rosa, no entanto, parece não bastar saber a origem de Édipo, era preciso chegar a um autoconhecimento mais profundo. Este vai se construindo a partir de um novo eixo dramático, conduzido agora por Édipo e Crísipo; aquele, cego, à procura de Tirésias, para que ele faça falar a esfinge, o enigma, que ainda mora dentro de si, para que ele ajude a matá-la.

Desse modo, Édipo, assim como Jocasta, procurava Tirésias para que conseguisse atingir um conhecimento mais profundo de si e da grande tragédia que foi a sua vida.

Édipo: Preciso que me oiças, Tirésias. Tu és o médico das almas. E foi a minha alma doente que lançou a peste sobre Tebas. Por isso mutilei os olhos. Deixei de ver o cenário do corpo para dar atenção ao meu vazio interior. (ROSA, 2003, p.16).

Segundo a versão de Rosa, Édipo estaria se enganando e, ao contar sua história, repetia a versão mais conhecida a respeito da morte de seu pai. Édipo começa falando sobre um sonho que o atormenta. Sonha com o cadáver de um homem ensanguentado, seu pai, morto pelo seu próprio punhal. Ele não se lembra da motivação do crime, apenas da sensação da lâmina rasgando a carne.

Édipo: (...) Senti prazer no deslizar suave da lâmina afiada. Rasguei-lhe a barriga como se faz às grávidas que morrem de parto com o bebê ainda vivo. Mas nada havia a retirar deste homem a não ser as vísceras fumegantes. Seria preciso um adivinho como tu para ler o que elas dizem. Matei-o sem saber que é. Se o não matasse era ele que me matava. É esta a lei dos machos solitários que se enfrentam numa estrada deserta. Apenas um deles poderá seguir caminho. A voz da raiva é superior à da razão. Está caído a meus pés e saboreio na boca o cuspo grosso da vitória. Que animais nós somos, Tirésias, por ficarmos satisfeitos com a morte dos outros? (...) (ROSA, 2003, p. 36-37)

Crísipo irrita-se com o esquecimento de Édipo e reaparece na cena, tentando fazer-se ouvir do além túmulo. Manto, a aprendiz de pitonisa que deseja ser atriz é a máscara que amplia a voz dos mortos. Seria esse mesmo o ofício do ator e do palco? O ofício de trazer à vida os mitos e histórias, renovando-os sempre? Enfim, Manto afirma sua vontade: “Se dou a vista a cegos, também posso dar voz a mortos censurados.”(Rosa, 2003, p. 15). E se a história de amor entre Laio e Crisipo foi mesmo censurada, este pode agora desvendar o “drama ocultado”, não publicado nas versões conhecidas do mito.

Assim, o fantasma de Crisipo, que atingiu maior clareza e compreensão depois da morte, aparece para alguns esclarecimentos. Nessa versão “mitocriativa”, Édipo teria encontrado na encruzilhada Laio e o fantasma encarnado de Crisipo, que teria se entregado ao amor do rei de Tebas. Édipo teve, pois, uma reação homofóbica e, por isso, assassinara o próprio pai, sem o saber.

Crisipo (narra para o público): Édipo não esperou que Laio lhe respondesse e deu-lhe um primeiro golpe no pescoço. O pai não ofereceu resistência. Tinha abraçado o meu fantasma e percebeu que a morte me enviara como mensageiro. Édipo rasgou-lhe o peito e o ventre à punhalada. Laio despediu-se da vida como quem despe um traje sórdido. Édipo virou-se para mim mas já não me encontrou. Voltei a tornar-me invisível (...) (ROSA, 2003, p.21)

Para Sófocles, a *hybris* de Édipo foi provocada pela soberba demonstrada por Laio, que o queria fazer sair do caminho à força. Em Rosa, o motivo para o parricídio é reinventado: uma reação homofóbica de Édipo, incapaz de aceitar a multiplicidade da vida.

Depois da fala de Crisipo, a pitonisa Manto, filha de Tirésias, sai do transe que a fazia dar voz ao fantasma de Crisipo. Contudo, Crisipo ainda tinha o que dizer para Édipo, que não mais o poderia ouvir. Nesse caso, a mensagem que segue é muito mais direcionada ao público:

Crisipo: Mas eu não vou calar o que trago para dizer-lhe. (Retoma o seu discurso severo, dirigido a Édipo, embora este não dê sinais de ouvi-lo, junto ao corpo inanimado de Laio/Tirésias.) Agora sei porque procuraste o suplício da cegueira retalhando os olhos. Tu já eras cego por dentro, ao alimentares a raiva homicida. São muitos os deuses a que devemos prestar culto. Foi o que eu aprendi deste lado. Dias virão em que os mortais vão querer fazer reinar um deus absoluto, e mais sangue correrá por causa disso. A vida não é una, é múltipla, é ambígua, e acabaste por sabê-lo de trágica maneira. Tu, Édipo, filho de dois pais, marido de tua mãe, irmão de sangue dos filhos que geraste. És uma e outra coisa ao mesmo tempo. Tiveste de o aprender à custa da tua dor. E poderias não ter matado Laio. Tu, que havias de destroçar a esfinge, não escapaste à maldição do meu pai. Ah, Édipo... Se em vez da fúria de Ares, te tivesse possuído a argúcia de Hermes, esse deus alado havia de ensinar-te que a explicação de tudo mora no mais fundo de ti. Decifra-te e descobrirás! (ROSA, 2003, p.21-22)

Essas foram as últimas palavras de Crísipo, que, embora direcionadas para Édipo, não foram ouvidas por este, incapaz de captar a voz dos mortos sem a interlocução da pitonisa Manto ou do “xamã” Tirésias, que a esta altura da peça, já estava morto, consumido pela energia de dar voz ao fantasma de Laio.

É interessante notar que, sob essa interpretação das palavras de Crísipo, Édipo seria aquele que não entende e não aceita a multiplicidade da vida e que, sob o signo de Ares (deus da guerra selvagem), age despropositadamente.

Contudo, é Jocasta quem chama a atenção para o fato de que o filicídio antecede o parricídio: “Jocasta (...) - O parricídio que Édipo cometeu foi só um elo na longa cadeia de chacinas.” (ROSA, 2003, p. 25). Para a personagem, o segredo encontra-se na disposição de asfixiar a geração seguinte, no desejo de matar a descendência, para que esta não assuma o poder e oblitere a imagem do pai. Muitos foram os mitos que retrataram esse temor em relação à força e juventude da descendência: Urano, na tentativa de conservar seus filhos eternamente enterrados no ventre de Gaia, Terra-mãe; Cronos, na tentativa de engolir seus filhos para que esses não lhe tomassem o poder, conduzindo a metáfora do tempo a consumir os homens; por fim, a tentativa de Laio sobreviver ao seu filho Édipo.

O que o próprio Rosa afirma no prefácio da primeira edição de *Um Édipo* (2003) é que Ihe pareceu sugestivo levar ao palco, “sob vestes antigas, este fulcro de ação recalcado, que é afinal a origem primeira para que Édipo um dia mate o pai e despose a mãe, conforme o programou a maldição de Pélops”. (p. 25).

Nesse enredo parricida e filicida, o homoerotismo parece desenvolver também um importante papel, pois, como nota o próprio Crisipo, se este houvesse permitido o amor de Laio, poderia ter sido o “favorito do rei na corte de Tebas”, poderia ter ocupado o leito real, impedindo o nascimento de Édipo: “Ocuparias o leito real e Édipo nem teria oportunidade de nascer.” (Rosa, 2003, p. 19) A abertura de Crisipo para a vivência e/ou aceitação desse amor interdito romperia a cadeia de maldições que persegue a família de Laio desde a fundação de Tebas, com o assassinato do dragão pertencente ao deus Ares, que se encontrava nas terras sobre as quais a cidade fora erguida. Contudo, apenas a consciência depois da morte foi capaz de abrir os olhos de Crisipo, Laio e Jocasta para as possibilidades de romper ou burlar as maldições e, ao final, Édipo, ainda vivo, parece incapaz de decifrar os enigmas para os quais buscava respostas com Tirésias. Ele segue seu caminho, cego e ignorante a respeito dos ensinamentos que a consciência dos mortos foi capaz de levantar.

E quando parece que as vozes não mais se harmonizam e os mortos não têm mais a máscara de Manto ou de Tirésias para se fazerem ouvir pelos

vivos, Jocasta dá o fecho da ação, libertando Manto para seguir sozinha à ilha de Lesbos, onde poderá enfim dedicar-se ao teatro. “No palco encontrarás a harmonia”, é o conselho da fantasma.

Em *Um Édipo*, com uma construção que privilegia a metalinguagem, o diálogo intertextual e a paródia, o espaço da representação, o palco de Dionísio, parece o único capaz de conciliar as ambiguidades do humano e dar espaço para as diversas vozes que perfazem a História e os mitos

Parece que somente nas materializações que são feitas do mito é que as vozes se harmonizam. É preciso escolher lidar com esta ou aquela versão do mito, e Rosa expõe em cena a dificuldade desse processo de escolha, pois, se confrontadas as versões, sempre vai haver algum aspecto “mal contado”, como o afirma Jocasta sobre a história das serpentes. De qualquer forma, é a voz dos vivos que cria novos significados para as histórias recontadas e recriadas.

Bibliografia

- COCTEAU, Jean. **A Máquina Infernal**. trad. Manuel Bandeira. Petrópolis: Vozes, 1967.
- GOMES, Edmundo Novaes. **Jocasta Tirana**. In. **Concurso Nacional de Dramaturgia: Prêmio Carlos Carvalho**: [textos premiados]. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2006 p. 117-175.
- GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Trad. Victor Jaboille. 2ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- HOMERO. **Odisséia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- JABOUILLE, V. (org.). **Mito e Literatura**. Mira-Sintra: Inquérito, 1993.
- JABOUILLE, V. **Iniciação à ciência dos mitos**. Lisboa: Inquérito, 1986.
- JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ROSA, Armando Nascimento, **Um Édipo - O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto**. Évora: Casa do Sul, 2003.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Vida e Obra)
- VIEIRA, Trajano. **Édipo Rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Recebido em: 05-mar Aprovado em: 21-jun
