

Espaço, gestos e audiência no prólogo de *Édipo Tirano* de Sófocles

Space, gestures, and audience in the prologue of *Oedipus Tyrannus*

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI¹ (*Universidade Federal da Paraíba — Brasil*)

Abstract: The prologue of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* can be considered as a masterpiece of audience engagement and stage movement production. The tragediographer's implication of the audience results from his ability to merge fact and myth in this play, without exceeding the limits of the conventions of the Athenian theatre. Moreover, the use of a precise linguistic apparatus reinforces the engagement of the audience and, at the same time, denounces all the stage movements of the actors. Taking that into consideration, this article seeks to analyse the text of the prologue of the play, so as to shed some light on the devices used by the tragediographer to achieve his ends.

Keywords: Sophocles; *Oedipus Tyrannus*; prologue; audience; stage movement.

I. Introdução

Um texto dramático sempre traz em seu bojo, para além das palavras ali expressas, problemas que vão desde performances executadas pelos atores até a sua recepção pela audiência. O corpo da palavra, se é que se pode falar assim dos atores que as expressam, é uma das nervuras teóricas da crítica teatral após a década de 70. Desde Aristóteles, porém, o problema já havia sido exposto. Dentre as partes da tragédia, em sua *Poética*, duas se referem à linguagem em instâncias diferentes. A *diánoia* (διάνοια) é a fala da personagem cujo sentido, extraído do contexto filosófico, significa um diálogo puramente mental, *sem a emissão da voz* (ἀνευ φωνῆς). Voz aliás é a matéria da outra parte da tragédia, a *léxis* (λέξις) que não só pode significar a composição do poeta em termos de metro, mas também em termos de *elocução* do ator (Arist. *Po.* 1456b). Nesse sentido, *diánoia* seria o texto escrito da tragédia, obviamente sem voz, e a *léxis* o texto encarnado, a *elocução* do ator. Mas, ainda que Aristóteles tenha separado essas instâncias, claro está que desprezou a *elocução* do ator como um elemento menor da tragédia por ser variável e sem interesse para as definições que a sua obra ousava produzir naquele momento.

Texto recebido em 10.04.2022 e aceite para publicação em 17.10.2022.

¹ mcolonneli@hotmail.com.

A partir de trabalhos como *Greek Tragedy in Action* de TAPLIN (1985) e *Audience Address in Greek Tragedy* de BAIN (1975), por exemplo, partes da tragédia negligenciadas pelo filósofo começam a ser estudadas através de indicativos contidos nos próprios textos trágicos. Assim, a elocução do ator, os cenários, as entradas e saídas de atores, os gestos, as indumentárias e a audiência tornam-se objetos de estudo de vários teóricos, com a imprescindível contribuição dos escólios da tragédia. Para Taplin, do texto trágico, até a movimentação de palco pode ser extraída². Ou seja, *performance e encenação* entram na ordem do dia nos estudos da tragédia grega.

Já na antiguidade, a rubrica em textos dramáticos era uma prática conhecida e utilizada. Na Grécia era nomeada de *didascália* e consistia em um procedimento de comentários à margem dos papiros ou dentro do próprio texto poético. Nesses comentários, direções de palco, gestos e outros apontamentos referentes ao espetáculo eram escritos ou pelos escoliastas em forma de anotações ou como indicações intratextuais. A *didascália* assim podia ser externa ou interna: externa, quando feita pelos escoliastas, na margem do texto como comentário; interna, quando indicada pelos poetas no próprio texto dramático. Após o período Helenístico e durante a Idade Média, a *didascália externa* (παρεπιγραφαί) teve seu emprego largamente difundido. Mas, no período clássico, a *didascália externa* não era muito comum (ERCOLANI (2000) 15). O teatro grego desse período possuía suas *didascalias* no corpo da própria composição. TAPLIN (1985) 17 afirma que nestes textos “as pessoas dizem o que estão fazendo, ou são descritas fazendo algo, ou, de um jeito ou de outro, o contexto torna claro o que está acontecendo”.

Segundo ERCOLANI ainda ((2000) 24) há três tipos de *didascalias* internas: as que dão informações ao público; as que descrevem gestos e movimentos e as que se destinam às personagens/atores em cena. É interessante notar, entretanto, que não são indicações isoladas, mas ao contrário atuam conjuntamente na produção da encenação.

Diante desse panorama, tentaremos então abordar o prólogo da peça *Édipo Tirano* de Sófocles com a seguinte perspectiva: em primeiro lugar, ob-

² It is safe to say that the text “indicates” a great variety of movement. (TAPLIN (1985) 15).

servar como a audiência da peça pode ser implicada por meio de eventos históricos e da utilização de dêiticos; e em segundo lugar, observar como certos verbos, advérbios e alguns substantivos podem indicar a movimentação de palco dos atores.

II. Audiência em *Édipo Tirano*

A audiência ateniense é conhecida por não gostar de peças que encenavam eventos históricos. Das peças sobreviventes, somente os *Persas* de Ésquilo possui um enredo que representa fatos reais. O enredo dessa peça coloca em ato os últimos momentos da batalha de Salamina. Entretanto, os sofrimentos ali dramatizados não são os dos atenienses, mas os dos Persas, o que pode nos levar a crer que o impacto da peça não teria sido muito forte entre o público ateniense. Ao contrário desta peça, porém, *A tomada de Mileto* de Frínico parece ter causado tamanho mal-estar na audiência ao relatar a queda de Mileto, cidade aliada dos atenienses, que o autor teria sido multado pela encenação.

Édipo Tirano, por sua vez, não é uma peça de tema histórico, mas também não está completamente isenta de indicativos históricos. Apesar de sua forte adesão ao mito, algumas referências diretas a acontecimentos da vida ateniense estão presentes na peça. Não só a figura de Péricles é assimilada a de Édipo como também a própria peste que assola a cidade de Tebas na peça parece ser um eco da que assolou Atenas, entre 431 e 426 a.C. Durante a guerra do Peloponeso, os espartanos diziam que a família de Péricles estava poluta por antigos assassinatos cometidos por parte dos familiares de sua mãe ((WILES (2013) 42). A associação entre Péricles e Édipo, ambos como polutos, era quase imediata para a audiência naquele momento, ainda que os atenienses tenham rechaçado esses rumores a respeito de seu dirigente máximo. Segundo KNOX ((1979) 119), a peça teria sido encenada em 425, ou seja, um ano após o último surto da doença na cidade. O prólogo da peça, inclusive, inicia-se com um diálogo, entre o sacerdote da cidade e Édipo, a respeito da peste que assola a cidade cênica. Ainda segundo KNOX (2002) 116, a peste seria uma inovação de Sófocles no mito do herói. Mas, por que Sófocles alteraria o mito? Que tipo de efeito poderia gerar a introdução deste tema?

A data de encenação é muito próxima das datas anteriores em que a peste ocorreu, cerca de um ano depois. A audiência era formada, senão toda, pelos menos com uma parcela significativa de sobreviventes. Assim, para

compreendermos essa audiência, seria necessário abordar os efeitos que a peste produziu nela. A sua descrição pode ser separada em duas partes: a primeira encontrada em Tucídides; a segunda, em Diodoro Sículo. A peste, então, teria ocorrido em duas levas: uma de 431 a 430 e outra de 427 a 426.

Vejamos como Tucídides³ descreve alguns momentos cruciais desta peste:

Pela primeira vez, a doença chegou até aos atenienses, o que se diz também é que antes já tinha irrompido em muitos lugares próximos de Lemnos e outras regiões; na verdade não se recordava ter havido em nenhum lugar tamanha peste nem um tal extermínio de homens. Os médicos, pois, sem conhecimento dela, tratando de doentes pela primeira vez, não eram suficientes, ao contrário, morriam em grande quantidade e sobretudo por estarem tão próximos da doença; e não havia nenhum outro conhecimento humano para isso. Tudo quanto os atenienses suplicaram diante do templo ou pediram por oráculos e outras coisas semelhantes, tudo foi inútil. Ao fim distanciaram-se desses votos, vencidos pelo mal⁴. ... Dentre todas as coisas da doença, a mais terrível era a apatia quando alguém percebia que estava ficando doente (porque lançando-se rapidamente à desesperança, deixavam-se levar muito mais pelo espírito e não resistiam), e porque também, ao contaminar-se por cuidar de outros, morriam como ovelhas⁵. Os corpos dos mortos jaziam uns sobre os outros e os moribundos circulavam pelas ruas e em torno de todas as fontes em vista de seu ardente desejo por água. Os templos nos quais eles se alojavam estavam repletos de corpos dos que morriam ali⁶.

Dessas três partes do relato de Tucídides podemos reter especialmente o abatimento completo dos cidadãos que estavam sem meios de combater a

³ Texto grego extraído da edição de Guido DONINI (1982).

⁴ καὶ ὄντων αὐτῶν οὐ πολλάς πω ἡμέρας ἐν τῇ Ἀττικῇ ἡ νόσος πρῶτον ἤρξατο γενέσθαι τοῖς Ἀθηναίοις, λεγόμενον μὲν καὶ πρότερον πολλαχόσε ἐγκατασκήψαι καὶ περὶ Λῆμνον καὶ ἐν ἄλλοις χωρίοις, οὐ μέντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι. οὔτε γὰρ ἰατροὶ ἤρκουν τὸ πρῶτον θεραπεύοντες ἀγνοίᾳ, ἀλλ' αὐτοὶ μάλιστα ἔθνησκον ὅσῳ καὶ μάλιστα προσῆσαν, οὔτε ἄλλη ἀνθρωπεΐα τέχνη οὐδεμία· ὅσα τε πρὸς ἱεροῖς ἰκέτευσαν ἢ μαντείοις καὶ τοῖς τοιοῦτοις ἐχρήσαντο, πάντα ἀνωφελῆ ἦν, τελευτῶντές τε αὐτῶν ἀπέστησαν ὑπὸ τοῦ κακοῦ νικώμενοι. (Livro II, 47, 3-4).

⁵ δεινότατον δὲ παντὸς ἦν τοῦ κακοῦ ἢ τε ἀθυμία ὅποτε τις αἰσθοίτο κάμνων (πρὸς γὰρ τὸ ἀνέλπιστον εὐθὺς τραπόμενοι τῇ γνώμῃ πολλῶ μᾶλλον προΐεντο σφᾶς αὐτοῦς καὶ οὐκ ἀντείχον), καὶ ὅτι ἕτερος ἀφ' ἑτέρου θεραπείας ἀναπιπλάμενοι ὥσπερ τὰ πρόβατα ἔθνησκον. (Livro II, 51, 4-5).

⁶ ... νεκροὶ ἐπ' ἀλλήλοισι ἀποθνήσκοντες ἔκειντο καὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκαλινδοῦντο καὶ περὶ τὰς κρήνας ἀπάσας ἡμιθνήτες τοῦ ὕδατος ἐπιθυμία. τὰ τε ἱερά ἐν οἷς ἐσκήνηντο νεκρῶν πλέα ἦν, αὐτοῦ ἐναποθνησκόντων. (Livro II, 52, 3).

doença, sem conforto religioso, apáticos diante da contaminação e rodeados de corpos de mortos que não receberam os devidos rituais fúnebres. Este relato refere-se sobretudo ao primeiro período da peste, entre 431 e 430 a. C. Mas, em Diodoro Sícolo⁷, temos acesso ao segundo momento em que a peste retornou à cidade:

De tal modo pois foram atacados pela doença que dentre seus soldados perderam em torno de quatro mil de infantaria e quatrocentos de cavalaria; e ainda cerca dez mil homens livres e escravos⁸. Depois de cair um grande número de tempestades no inverno, ocorreu que a terra ficou encharcada, e muitos também dos lugares fundos que receberam bastante água viraram charcos que retiveram água parada iguais aos dos lugares com pântanos. Com esses lugares esquentando e apodrecendo na estiagem, formou-se vapores espessos e pútridos que ao evaporar deterioraram todo ar; fato que também acontece se se observar os pântanos que tem uma constituição pestilenta⁹. Contribuía também para a epidemia a péssima alimentação de que se dispunha; porque os frutos daquela estação nasciam totalmente encharcados, ficando com sua natureza estragada¹⁰. Uma terceira causa da peste ocorreu por não soprar os ventos etésios, graças aos quais muito do calor na estiagem é aliviado. Com o calor tomando posição e o ar tornando-se sufocante, aconteceu que os corpos dos homens, sem nenhum tipo de alívio, adoeceram¹¹. Por isso, todas as doenças que ocorreram nesta época eram muito febris por causa da temperatura elevada. E por isso também muitos dos que adoeciam se lançavam aos poços e fontes, desejosos de refrescar seus corpos. Os ate-

⁷ Texto grego extraído da edição de Michel CASEVITZ (2002).

⁸ οὕτω γὰρ ὑπὸ τῆς νόσου διετέθησαν, ὥστε τῶν στρατιωτῶν ἀποβαλεῖν πεζοὺς μὲν ὑπὲρ τοὺς τετρακισχιλίους, ἵππεις δὲ τετρακοσίους, τῶν δ' ἄλλων ἐλευθέρων τε καὶ δούλων ὑπὲρ τοὺς μυρίους. (Livro XII, 58, seção 2)

⁹ (...) προγεγεννημένων ἐν τῷ χειμῶνι μεγάλων ὄμβρων συνέβη τὴν γῆν ἔνυδρον γενέσθαι, πολλοὺς δὲ καὶ τῶν κοίλων τόπων δεξαμένους πληθὸς ὕδατος λιμνάσαι καὶ σχεῖν στατὸν ὕδωρ παραπλησίως τοῖς ἐλώδεσι τῶν τόπων, θερμαινομένων δ' ἐν τῷ θέρει τούτων καὶ σηπομένων συνίστασθαι παχείας καὶ δυσώδεις ἀτμίδας, ταύτας δ' ἀναθυμωμένας διαφθεῖρουν τὸν πλησίον ἀέρα· ὅπερ δὴ καὶ ἐπὶ τῶν ἐλῶν τῶν νοσώδη διάθεσιν ἐχόντων ὄραται γινόμενον. (Livro XII, 58, seção 3).

¹⁰ συνεβάλετο δὲ πρὸς τὴν νόσον καὶ ἡ τῆς προσφερομένης τροφῆς κακία· ἐγένοντο γὰρ οἱ καρποὶ κατὰ τοῦτον τὸν ἔνιαυτὸν ἔνυγροι παντελῶς καὶ διεφθαρμένην ἔχοντες τὴν φύσιν. (Livro XII, 58, seção 4).

¹¹ τρίτην δὲ αἰτίαν συνέβη γενέσθαι τῆς νόσου τὸ μὴ πνεῦσαι τοὺς ἐτησίαις, δι' ὧν αἰεὶ κατὰ τὸ θέρος ψύχεται τὸ πολὺ τοῦ καύματος· τῆς δὲ θερμασίας ἐπίτασιν λαβούσης καὶ τοῦ ἀέρος ἐμπύρου γενομένου, τὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων μηδεμίαις ψύξεως γενομένης λυμαίνεσθαι συνέβαινε.

*nienses então, tendo em vista uma doença tão excessiva, remetiam as causas deste sofrimento à ação divina*¹².

Apesar do relato ser bem menos detalhado do que o de Tucídides, grande parte dele é bem parecido com o anterior. Destaca-se sobretudo nesta segunda aflição, as febres decorrentes da doença, a procura desesperada por água, a falta de alimentação adequada, condições climáticas desfavoráveis, mas talvez em contraste com o relato de Tucídides, a certeza de que tudo isso era uma punição divina. 427 e 426 a.C. são os anos desse relato. Mas o que ainda pesava muito sobre a comunidade ateniense e era comum aos dois períodos, devemos lembrar, é a guerra do Peloponeso. Um momento em que Esparta ocupa parte da região da Ática e destrói as plantações dos atenienses.

É evidente que quando pensamos em uma audiência, não só pensamos em uma coletividade de pessoas, mas também em indivíduos. Neste caso, vale ainda a observação de Tucídides a respeito dos sobreviventes que, além de se tornarem confiantes e piedosos com os mortos, já que a doença não os atacava mais mortalmente, diz também que

*eles eram felicitados pelos outros e tinham eles mesmos por um breve momento de felicidade e em vista de um futuro uma esperança vã de que não seriam afetados por nenhuma outra doença em nenhum outro momento*¹³.

A partir desses relatos, é possível assim responder àquelas perguntas iniciais. A recepção da peça pela audiência, com certeza, deve ter causado grande comoção nos espectadores e talvez tenha sido esta a intenção do poeta. O prólogo da peça parece produzir uma forte *psicagogia* na audiência não só em termos mitológicos, como é a praxe, mas sobretudo em termos existenciais, já que parte do que é dito na obra foi experienciado por quem a assistiu. O ateniense que contemplou esta tragédia em ato seguramente se viu

¹² διὸ καὶ τὰ νοσήματα τότε πάντα καυματώδη συνέβαινε εἶναι διὰ τὴν ὑπερβολὴν τῆς θερμασίας. διὰ δὲ ταύτην τὴν αἰτίαν οἱ πλείστοι τῶν νοσοῦντων ἔρριπτον ἑαυτοὺς εἰς τὰ φρέατα καὶ τὰς κρήνας, ἐπιθυμοῦντες αὐτῶν καταψύξαι τὰ σώματα. οἱ δ' Ἀθηναῖοι διὰ τὴν ὑπερβολὴν τῆς νόσου τὰς αἰτίας τῆς συμφορᾶς ἐπὶ τὸ θεῖον ἀνέπεμπον. (Livro XII, 58, seção 4).

¹³ καὶ ἔμακαρίζοντό τε ὑπὸ τῶν ἄλλων, καὶ αὐτοὶ τῷ παραχρῆμα περιχαρεῖ καὶ ἐς τὸν ἔπειτα χρόνον ἐλπίδος τι εἶχον κούφης μῆδ' ἂν ὑπ' ἄλλου νοσήματός ποτε ἔτι διαφθαρήναι. (Livro II, 51, 6).

implicado nela. Mas ainda nos resta saber como Sófocles produziu esta aproximação da audiência com a peça?

III. Dêiticos, espaço compartilhado e audiência implicada

Em termos de movimentação de palco, algumas palavras nos textos dramáticos podem indicar com precisão certas particularidades de gestos encenados. “*Um óbvio exemplo é o dêitico*”, segundo TAPLIN (1985) 58, “*ou apontamento, pronome, hode – isto; esta palavra extremamente comum era presumivelmente acompanhada por um gesto em direção a qualquer coisa de que se fala*”. Os dêiticos são reconhecidos como uma forma gramatical de indicações, apontamentos. Seu radical, inclusive, é proveniente do verbo δείκνυμι: *mostrar, fazer ver, apontar, demonstrar e sobretudo indicar com o dedo*. Vale ressaltar também que o verbo assume como termo teatral o significado de *representar* BAILLY (2000) 437 e ROMIZI (2007) 299). Segundo LYONS:

Por deixis entende-se a localização e identificação de pessoas, objetos, eventos, processos e atividades das quais se falam, ou se referem, em relação ao contexto spatiotemporal criado e sustentado pelo ato de enunciação e a participação nele, em geral, de um único orador e pelo menos um destinatário¹⁴.

Gestos e movimentos são frequentemente indicados por dêiticos que se distribuem por todo texto dramático, do prólogo ao êxodo. Para PERKINS (1992) 100, a categoria

deixis pode ser entendida como um apontamento linguístico a partes relevantes do contexto de um enunciado e muitas vezes é acompanhada de gesticulação extralinguística ou indicação por um giro de cabeça ou um aceno a uma direção específica.

Assim, dêiticos e indicações corporais estão intimamente relacionados. No teatro, é sobretudo um movimento natural dos atores, mas vale dizer também que é muito mais cultural do que um movimento calculado, meramente encenado.

Na língua grega, dois dêiticos são muito utilizados para cobrir essas diversas funções textuais e extralinguísticas: ὄδε e οὗτος, respectivamente *este*

¹⁴ By deixis is meant the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee (LYONS (1977) 637).

e *esse*. No contexto gramatical, esses dêiticos possuem os seguintes valores: catafórico para o primeiro e anafórico para o segundo. Proximidade e distância são também outros de seus valores que definem dimensões espaciais precisas em relação a quem fala. ὄδε é o que está mais próximo e vívido; οὔτος é o que não está tão perto e é menos vívido do que o anterior e vale acrescentar ainda ἐκεῖνος que se refere ao que não está nem física nem mentalmente perto do falante (JACOBSON (2011) 12). Seus usos, entretanto, não são tão esquemáticos na prática da linguagem teatral como são na prática gramatical. Já dentro do contexto poético-teatral grego, JACOBSON (2011) 30 categoriza essas funções da seguinte maneira: *primeira pessoa; segunda pessoa; espaço, tempo, situação, anáfora e catáfora*. Dessas categorias, para nosso intuito aqui, reteremos apenas a duas funções, a espacial e a anafórica.

Lugares são apresentados principalmente nas peças de forma *intradiegética* ou *extradiegética*. Os dêiticos que se referem a esses espaços podem ser advérbios de lugar ou simples dêiticos que assumem referências espaciais de proximidade ou distância. Os autores trágicos, segundo JACOBSON ainda ((2011) 26), costumam utilizar os dêiticos de proximidade, como ὄδε por exemplo, para se referir a esses lugares, sejam imaginários (cidades ou regiões) ou cênicos (na própria *skene*). A comédia, para desfazer o engajamento da audiência ou simplesmente distanciá-la, utiliza também os dêiticos espaciais médios, tal como οὔτος¹⁵.

O dêitico de proximidade também pode apresentar outras facetas. Ele pode se referir a algo que é reconhecido pelos participantes de um discurso. Neste sentido, sua função seria reaproximar qualquer coisa que não esteja muito distante, tanto do ponto de vista temporal quanto espacial. Essa reaproximação transforma este dêitico em anafórico. No discurso, então, são encontradas três formas dele: textual, quando se referir a uma parte de um texto ou discurso; discursivo, quando referente a proposições ou eventos; e, por último, cognitivos, quando expressa algo conhecido dos participantes do discurso, mas não abertamente expresso por ele. A utilização do dêitico

¹⁵ Spatial deixis refers to places, both intra- and extradiegetic, though generally the spaces referred to are visible. Proximal demonstratives are standard across genres, though medials do appear in comedy. In tragedy and satyr play, reference is most often made to the skene and the area before it and the city or region in which the drama is set. (JACOBSON (2011) 26).

catafórico como anafórico, segundo JACOBSON (2011) 27, é o que produz um maior efeito de emoção e de engajamento na audiência. A utilização, muito mais frequente na tragédia do que na comédia, produz uma intensidade e imediaticidade que conduz fortemente a audiência para dentro do mundo ficcional da peça (JACOBSON (2011) 30). Em suma, Jacobson afirma que:

A tragédia utiliza demonstrativos de proximidade mais regularmente do que a comédia para aumentar tanto a intensidade de uma cena ou pensamento no palco quanto o envolvimento emocional dos ouvintes (especialmente da audiência) que são conduzidos à órbita do campo dêitico do orador e se aprofundam na presente situação atual. Todos os usos do demonstrativo de proximidade como a anáfora dão maior ênfase à referência e indicam verbalmente um nível crescente de emoção, seja alegria, raiva, ou, como é frequentemente o caso, uma excitação geral¹⁶.

A partir disso, é interessante notar como Sófocles faz uso dessas ferramentas verbais para levar a audiência para dentro da peça, retirando-a de sua função meramente espectadora para alojá-la como um dos elementos da encenação dramática.

IV. Prólogo de *Édipo Tirano*: audiência e movimentação de palco

O prólogo da peça é composto por 150 versos. Pode ser dividido em duas partes. A primeira divisão é feita com a entrada do Sacerdote, após o primeiro verso de Édipo; a segunda, com a entrada de Creonte no verso 87. Dois também são os temas abordados. Na primeira parte, a peste é evocada e com ela seu possível salvador, Édipo. Na segunda parte, o oráculo que será examinado por Édipo, sem sucesso aliás, é introduzido por Creonte, seu portador.

Do ponto de vista da encenação dramática, o prólogo comporta alguns problemas que foram analisados por especialistas, mas não resolvidos. KAMERBEEK (2000) 12, por exemplo, sugere um diálogo entre Édipo e os Sacerdotes sem a presença dos suplicantes. Esses seriam apenas sugeridos pelo texto e retomados posteriormente pelo coro no *párodos*, a parte seguinte ao

¹⁶ Tragedy utilizes proximal demonstratives more regularly than comedy to heighten both the intensity of a scene or thought on stage and the emotional involvement of the hearers (especially the audience) who are brought into the orbit of the speaker's deictic field and drawn deeper into the present situation. All of the uses of the proximal demonstrative as anaphor give greater emphasis to the referent and verbally indicate an increased level of emotion, whether joy, anger, or, as is most often the case, general excitement (JACOBSON (2011) 159).

prólogo na tragédia. Calder III, ao contrário, é mais preciso na análise e resume toda encenação dramática da seguinte forma:

(...) um pouco antes do primeiro verso um sacerdote e duas crianças entram pelo lado direito do párodos. Édipo (possivelmente com um assistente) entra vindo do palácio e dirige-se à audiência como suas crianças. Creonte entra pelo lado esquerdo do párodos no verso 87. Édipo e Creonte saem de cena para o palácio no verso 146. O Sacerdote e as duas crianças saem descendo à direita do párodos no verso 150¹⁷.

O esquema feito por Calder encontra boa justificativa no texto e será nosso guia na análise da peça. É interessante notar que, por vezes, as crianças se misturam à audiência. Seu posicionamento a frente do público e em posição suplicante representaria assim um todo com a audiência do teatro. Analisemos então o texto da peça.

Logo nos primeiros versos, a *rhésis* de Édipo nos dá informações importantes sobre as posições, a entrada do Sacerdote e das crianças e sua relação com a audiência:

*Ἔ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε
ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;
Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει,
ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων·
ἀγὼ δικαίων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ᾧδ' ἐλήλυθα,
ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος¹⁸.*

*Ó filhos, nova geração do antigo Cadmo,
Por que a mim se lançais assim com estas posturas
Coroados com ramos de súplica?
A cidade em um lugar enche-se de incensos,
Em outro, de peãs e de lamentos.
Eu, crendo ser justo, ó filhos, não de mensageiros
Outros escutar, eu mesmo vim até aqui.
O para todos ilustre, chamado Édipo.*

¹⁷ (...) just before verse one a priest and two boys enter from the right parodos. Oedipus (possibly with an attendant) then enters from the palace and addresses the audience as his children. Kreon enters from the left parodos at v. 87. Oedipus and Kreon exit into the palace at v. 146. The priest and the two boys exit down the right parodos at v. 150. (CALDER III (1959) 129).

¹⁸ Texto grego extraído da edição de M. STELLA (2010).

O primeiro verso reúne todos os presentes, atores e audiência, em uma única categoria com o vocativo *filhos* (τέκνα). O segundo verso, de difícil tradução, porém, dá indicações da eminente entrada do Sacerdote e das crianças. O verbo *θοάζω* em sua primeira aceção significa *se mover rapidamente, com impetuosidade* (BAILLY (2000) 939), o que joga luz para a rápida entrada em cena dos atores como se, correndo ou movendo-se rapidamente, se jogassem ao chão diante *dele* (μοι), Édipo. A interrogativa é mais enfática ainda. Usando um interrogativo e um dêitico, Édipo alude à posição dos atores, muito provavelmente das crianças, mas não totalmente claro se ao Sacerdote — ao final compreenderemos que sim. O substantivo usado é ἔδρα que claramente indica não só uma posição, postura, mas também os que tomam assento em uma assembleia, ou mesmo neste caso, em um teatro. Teríamos então, em dois versos, Édipo em pé, apontando com a mão, sugerida pelo dêitico no texto, para os atores e ao mesmo tempo para a audiência atrás deles. Não seria absurdo ainda supor que os mesmos movimentos se dirigem aos espectadores que tomam ainda assento no início da peça.

Os versos seguintes são mais incisivos na captação da atenção da audiência. Édipo refere-se agora a lugares *extracênicos* que não podem estar diretamente representados ali. O olhar do ator deveria se dirigir mais propriamente à audiência do que aos atores. Não só a força do substantivo *πόλις*, no início do terceiro verso, muda a perspectiva do cenário limitado, mas também a sucessão de dois advérbios imprime uma força demonstrativa para além do cenário. Esses, *ομοῦ μὲν* e *ομοῦ δὲ* do verso seguinte, poderiam ser secundados por mais um movimento de mão, mas agora em direção a duas partes da audiência, dividindo-a e introduzindo-a na peça como dois grupos de suplicantes. A menção destes grupos de suplicantes possivelmente devia também produzir na audiência recordações de momentos recentes como vimos na imagem que Tucídides nos fornece da peste, com os templos plenos de súplices.

O verso quinto marca o retorno da fala de Édipo ao grupo do Sacerdote e das crianças, com o emprego novamente do vocativo τέκνα (ó filhos). Deve-se perceber ainda que no verso seguinte o advérbio *ᾧδε*, utilizado para marcar o lugar, justifica a tomada de posição no palco por parte de Édipo.

Ainda dentro da *rhésis* inicial de Édipo, os versos seguintes focam no início do diálogo entre Édipo e o Sacerdote. Entretanto, várias marcações cênicas são apresentadas nele, vejamos:

Ἄλλ', ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς
 πρὸ τῶνδε φωνεῖν· τίτι τρόπῳ καθέστατε,
 δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν
 ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλητος γὰρ ἄν
 εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν.

*Mas, ó ancião, fala, já que lhe convém naturalmente
 Falar na frente deles; de que modo vos apresentais,
 Tendo temor ou afeto? Porque eu gostaria de
 Socorrer-lhes em tudo. Insensível, pois, seria eu
 Não me compadecendo de tal postura.*

No décimo verso, πρὸ τῶνδε (diante deles) indica não só a primazia no discurso, mas também a posição ocupada pelo sacerdote que deve ser o mais próximo a Édipo centralizado na *skene*, com o correspondente aceno de braço aos atores prostrados e a audiência, logo atrás. Fato curioso é que Édipo volta a usar o plural para falar das posturas assumidas pelos atores. O que nos leva a crer que não só as crianças estão prostradas, mas também o sacerdote. O protagonista, nestes versos ainda, esforça-se para reconhecer se a postura indica algum tipo de temor ou afeto em relação a ele. A dificuldade de compreensão, expressa por Édipo, ou seja, se a posição poderia representar uma submissão religiosa ou política emerge do contexto político-religioso da peça. Por fim, no último verso (13) de sua *rhésis*, o protagonista volta a mencionar a postura na qual os atores em cena permanecem durante todo o seu discurso.

Assim, em apenas treze versos, Sófocles posiciona o protagonista, o sacerdote, as crianças e encontra espaço para engajar a audiência no início do prólogo, ao fazer menção à cidade. No início do discurso, Édipo relata a entrada apressada dos atores, a sua posição inicial e a posição final, durante todo o discurso. Exorta ainda a próxima personagem, o sacerdote, a iniciar a fala após a sua.

A *rhésis* do Sacerdote localiza todos os envolvidos na peça que estão no palco e implica novamente a audiência em um terceiro grupo que se projetaria à *extracena*. Vejamos o primeiro bloco de versos:

Ἄλλ', ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
 ὄρᾱς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα
 βωμοῖσι τοῖς σοῖς, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
 πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γῆρα βαρεῖς,
 ἱερεῦς, ἐγὼ μὲν Ζηγός, οἶδε τ' ἠθέων
 λεκτοί· τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον
 ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς
 ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεία σποδῶ.

*Mas, ó Édipo, fortaleza de nossa terra,
 Veja-nos, nós de todas as idades sentados
 Em teus altares, uns ainda não potentes
 Para voar longe, outros pela velhice pesados,
 Eu, um sacerdote de Zeus, estes dentre a juventude
 Escolhidos. Outra parte do povo, coroado,
 Assenta-se nas praças, diante dos templos duplos
 De Palas, sobre a cinza profética de Ismeno.*

O posicionamento das crianças e do sacerdote parece ter passado de uma prostração completa, como vimos durante a fala de Édipo, para uma posição em que os joelhos ainda tocam a terra, mas o tronco fica ereto. O verbo προσήμεθα indica sobretudo que estão sentados. Na sequência, os atores e a audiência são novamente nomeados. Οἱ μὲν (v. 16) que constitui o primeiro grupo é o das crianças próximas ao Sacerdote. Οἱ δὲ (v.17) apresenta todos os que se encontram na velhice, mas é representado ali pelo Sacerdote com ἐγὼ μὲν (v.18). O último dêitico οἶδε (v.18) traz de novo, para completar a estrutura quiasmática, as crianças escolhidas como representação dos adolescentes. Nesses primeiros versos, então, justificam-se as personagens não mitológicas que ali se encontram no palco como representativa das idades (ἡλίκοι, v.15) em uma cidade. Mas o que representaria, então, o grupo dos homens de meia-idade, o elo que falta para completar as três idades? Τὸ δ' ἄλλο φῦλον que é invocado pelo Sacerdote de modo *extracênico*.

Todas as locações aludidas pelo sacerdote são mencionadas em Xenofonte e, posteriormente, em Pausânias (SOFOCLE (2010) 177)¹⁹. A verossimilhança é bem forte, mas ao público ateniense poderia ser também? É provável que sim. Os templos duplos de Palas poderiam ser também o Erecteu e

¹⁹ Conforme Stella, são as seguintes passagens: Pausânias, *Guia da Grécia*, 9, 12, 3 e Xenofonte, *Helênicas*, 2, 5, 29.

o Partenon. A audiência se veria assim implicada neste terceiro grupo que enche os templos (no caso dos antenienses, o Erecteu e o Párte-non), tal como mencionado também na fala de Édipo. Nos últimos versos da *rhésis* (v. 22-31) do Sacerdote, em continuação a esses, πόλις retoma a implicação da audiência descrita anteriormente por Édipo:

Πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν
ἤδη σαλεύει, κᾶνακουφίσαι κάρρα
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου,
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βοννόμοις τόκοισί τε
ἀγόνους γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν,
ὕφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμείων, μέλας δ'
Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

*A cidade, pois, como tu mesmo podes ver,
Já muito se agita, erguer a face dos abismos
Da onda cruenta ainda não é capaz,
Perecendo nos recentes frutos da terra,
Perecendo em pastos para rebanho e
Em partos inférteis de mulheres. Um deus portafogo,
Motivado, peste odiosa, atormenta a cidade,
Pelo que, depauperava a mansão de Cadmo, e o negro
Hades com gemidos e lamentos se enriquece.*

A clara referência à audiência, por meio novamente da alusão à polis, é feita pelo uso de um *topos* comum: a comparação de Atenas a uma nau (SOFOCLE (2010) 177). Apesar da estilização dessa segunda parte da *rhésis*, as dificuldades da nau que não consegue se erguer das vagas fazem alusão imediata aos contratemplos nos quais a cidade está imersa. A segunda leva da peste, descrita por Diodoro, faz sua aparição na peça. Personificada como um *deus que portafogo* (ὁ πυρφόρος θεός) e qualificada de *peste odiosa* (λοιμὸς ἔχθιστος), esses versos fazem menção aos efeitos que ela causou em Atenas nos anos de 427 e 26. O deus portafogo é o símbolo das altas temperaturas que assolaram Atenas e das febres que acometiam os doentes. A morte dos frutos, dos pastos e da nova prole são os efeitos mais devastadores de sua passagem. Os gemidos e lamentos que enchem o negro Hades são por excelência a imagem de uma cidade ainda em prantos, evocada num lirismo intenso não só de forma *intra* como também *extradieética*.

Na sequência dessa *rhésis*, os versos seguintes se voltam em direção à cena que se desenrola no placo. O resto desse discurso será ainda pontuado com pequenos gestos dos atores marcados pela fala da personagem. Assim, nos versos 31 e 32, o Sacerdote assevera a posição de súplica na qual se encontram:

Θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ἰσοῦμένός σ' ἐγὼ
οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι,

*Não te julgando igual aos deuses, agora,
Nem eu nem estas crianças, sentamos súplices,*

O termo ἐφέστιοι como predicativo de ἐγὼ e παῖδες sugere o gestual de suplicante dos atores. παῖδες ainda tem a anteposição do dêitico οἶδε que indica um gesto espalmado em direção a elas e o verbo ἐζόμεσθα sugere a posição de que ainda estão sentados. No verso 41, há o reforço das mesmas posições com estrutura semelhante: *todos estes súplices te imploram* (ἰκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι). Novamente, o insistente dêitico que ao invés de ser anteposto por παῖδες foi substituído por πάντες na tentativa talvez de englobar também a audiência. Πρόστροποι é quem suplica por uma vingança, tendo em vista a gravidade dos ataques feitos pela divindade portafogo. Sem dúvida é mais forte do que o anterior ἐφέστιοι, subindo o tom emocional da peça. Por fim, quanto ao verbo ἰκετεύομέν, indica-se que a postura de súplica dos atores sem mantêm. Assim, em termos de gestos e implicação de audiência, a *rhésis* do Sacerdote mantém a postura dos atores com gestos variados que podiam talvez ser distinguidos pela audiência conforme as minúcias de rituais religiosos, o que confere ao espetáculo certa dinâmica na encenação.

O discurso seguinte, a segunda *rhésis* de Édipo, possui o mesmo tom da última parte do discurso do sacerdote. A peste novamente é rememorada. Mas parece sobretudo fazer menção a um fato específico, a morte de Péricles:

Édipo (58-64)

ὦ παῖδες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτὰ μοι
προσήλθεθ' ἰμείροντες· εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες ὡς ἐγὼ
οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.
Τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν' ἔρχεται
μόνον καθ' αὐτόν, κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ
ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει.

*Ó filhos lamentosos, coisas sabidas e não ignoradas
 Por mim, viestes desejando: sei bem que
 Todos vós adoceastes, e adoecendo como eu
 Não há quem dentre vós adoça igualmente.
 A vossa dor atinge a um único homem,
 Só a ele, e a nenhum outro, a minha alma
 Se compadece da cidade, de mim e de ti.*

As constantes afirmações sobre a doença — o uso de πάντες aqui parece ser bem sugestivo para envolver a audiência — produzem mais um eco para a peste na peça. Se aceitarmos a sugestão de Knox que identifica Édipo com Péricles, a cena remete a acontecimentos não muito distantes. Tucídides, ao confirmar que a doença não poupou nem ricos nem pobres, menciona o fato de que “Péricles sobreviveu a dois anos e seis meses de peste. E depois de morrer, a sua previsão para a guerra ainda foi reconhecida pelo povo”²⁰ A estima que os atenienses devotavam ao seu falecido dirigente era inegável. É com esse quadro de referência que estes versos trabalham. O hemistíquio do verso 59, νοσοῦντες ὡς ἐγὼ, retoma a relação entre Édipo e Péricles. Os versos seguintes referem-se a um homem, que pode ser identificado não só com o pronome *eu* (ἐγὼ) do verso anterior, mas também com o indefinido μόνον καθ’ αὐτόν, sugerindo a figura de Péricles. O último verso, retoma de novo a audiência, o sacerdote e o próprio Édipo (πόλιν τε καὶ ἐμὲ καὶ σε), num claro esforço para se retornar à cena.

O próximo movimento neste prólogo é a entrada de Creonte em cena. Por causa da convenção do teatro grego antigo que era a de utilizar máscaras para os atores, as expressões faciais não eram apreciadas pelo público (podendo-se aventar também a distância entre o público e os atores). No diálogo entre o Sacerdote e Édipo, porém, é possível acompanhar a entrada em cena do terceiro ator e se ter até uma ideia de sua expressão facial:

Sacerdote (78-79):

*Ἄλλ’ εἰς καλὸν σύ τ’ εἶπας οἶδε τ’ ἀρτίως
 Κρέοντα προσστείχοντα σημαίνουσί μοι.*

*Mas falas na hora certa e estes agora
 Me apontam Creonte que se avizinha.*

²⁰ ἐπεβίω δὲ δύο ἔτη καὶ ἕξ μῆνας· καὶ ἐπειδὴ ἀπέθανεν, ἐπὶ πλέον ἔτι ἐγνώσθη ἡ πρόνοια αὐτοῦ ἢ ἐς τὸν πόλεμον. (*História*, Livro II, 65, 6-7).

Édipo (80-81):

Ὦναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τω
σωτῆρι βαίη, λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι.

Ó *Ánax Apolo, se puder vir com destino*
De salvador, tal como a luminosidade nos olhos.

Sacerdote (82-83):

Ἄλλ' εἰκάσαι μὲν, ἠδύς· οὐ γὰρ ἂν κάρα
πολυστεφῆς ᾧδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης.

Parece, além disso, sereno. Já que, pelo semblante,
Não viria assim tão devagar, coroado de fecundo louro.

Édipo (84):

Τάχ' εἰσόμεσθα· ξύμμετρος γὰρ ὡς κλύειν.

Saberemos agora. Está a uma boa distância para escutar.

Os primeiros versos parecem conter não só a marcação de entrada de Creonte, claramente expressa por Ἄλλ' εἰς καλὸν σύ τ' εἶπας (*Mas falas na hora certa*), mas também uma movimentação de palco por parte das crianças que estão próximas e visíveis para o sacerdote ao lhe indicar a entrada de Creonte. O verbo *indicar, apontar, sinalizar* (σημαίνω) também parece produzir um movimento gestual das crianças em direção ao terceiro ator. Não sabemos ao certo, mas Édipo parece não ter uma visão privilegiada da entrada pelo *párodos* (supomos à esquerda) deste ator. Por outro lado, o Sacerdote parece estar concentrado no diálogo com Édipo e um pouco distraído em relação a entrada de Creonte. Nos versos seguintes, Édipo já pode ver pelo menos a face de Creonte. É o que sugere o hemistíquio λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι (*tal como a luminosidade nos olhos*). Toda atenção em cena se volta para os movimentos e para a descrição facial de Creonte. Ao sacerdote, ele parece ἠδύς (*sereno*) e avança em cena com a face coroada de louro. Seu avanço é marcado pelo verbo ἔρπω que indica sobretudo uma *movimentação lenta*, constituindo um duplo com a serenidade. Entre as falas do Sacerdote e de Édipo possivelmente deve ter transcorrido algum tempo para que a morosidade de Creonte pudesse gerar mais dramaticidade e contraste. No último verso da citação (v.84), Édipo prepara uma mudança de diálogo, mas indica que a personagem está ainda a uma distância considerável dele na cena, como pode sugerir ξύμμετρος γὰρ ὡς κλύειν (*Está a uma boa distância para escutar*).

Por fim, o que essa entrada produz é um enorme contraste entre as duas cenas, se levarmos em conta a rápida entrada anterior, a posição de súplica e a urgência sugerida pelo diálogo, entre o Sacerdote e Édipo, para a resolução dos problemas da cidade. Assim, de posse do oráculo que poderia trazer a resposta para esses problemas, Creonte produz um anticlímax na peça pela quebra de ritmo ao entrar.

Esse anticlímax é agravado pelo diálogo entre o portador do oráculo, Creonte, e Édipo que espera ansioso pela resposta do deus. O contraste discursivo entre os atores em foco, agora, cria antagonismos tanto políticos quanto cênicos. O tom da peça é levemente deslocado de um fundo religioso para um político. A fala de Creonte é reveladora:

Creonte (91-92):

*Εἰ τῶνδε χρήζεις πλησιαζόντων κλύειν,
ἔτοιμος εἰπεῖν, εἴτε καὶ στείχειν ἔσω.*

*Se desejas ouvir diante destes convizinhos,
Estou pronto a dizer, ou se também desejares entrar.*

Édipo (93-94):

*Ἐς πάντα αὖδα· τῶνδε γὰρ πλέον φέρω
τὸ πένθος ἢ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι.*

*Fala diante de todos, já que suporto mais
A dor deles do que a da minha alma.*

O dêitico ali expresso por Creonte possivelmente deve apontar em direção aos atores da primeira parte do *párodos* e também à audiência, sobretudo a ela. O trato sugerido aqui é ilustrativo para a figura de um tirano. O que indica a mudança do plano religioso para o político. Mas além disso, é preciso considerar também a ansiedade — supondo que a audiência esteja bem engajada na peça — produzida pelo simples fato de o oráculo correr o risco de não ser pronunciado pelo ator, indicando mais uma vez a quebra de clímax construída na primeira parte do prólogo. Não se sabe ao certo quanto tempo pode ter transcorrido de uma fala à outra, mas duas interpretações são possíveis: se a resposta foi imediata, mostra o caráter democrático de Édipo que devia ser tudo o que a audiência esperava tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista cênico; mas se demorou um pouco ou mesmo houve certa vacilação acompanhada de alguma movimentação de palco, é bem provável que o

caráter de bondade de Édipo, muito bem construído pelo Sacerdote, possa ter sido posto em dúvida pela audiência. Seja como for Ἐς πάντας αὐδα (*Fala diante de todos*) implica a audiência em sua crença absoluta, a *parrhesia* pública.

Uma última movimentação cênica, após a fala dura de Édipo contra as revelações parciais e confusas de Creonte, toma lugar na encenação para promover a entrada do coro. Édipo agita a cena novamente:

Édipo (142-144):

Ἄλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάθρων
ἴστασθε, τούσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους,
ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὦδ' ἀθροίζετω,

*Mas rápido, crianças, do chão/dos bancos
Levantai-vos, recolhendo estes ramos súplices,
Um outro reúna aqui o povo de Cadmo,*

Sacerdote (147-148)

ὦ παῖδες, ἰστώμεσθα· τῶνδε γὰρ χάριν
καὶ δεῦρ' ἔβημεν ὧν ὄδ' ἐξαγγέλλεται.

*Ó crianças, levantemo-nos. Viemos até aqui
Em favor destes aos quais ele anunciou isto.*

A expressa ordem de Édipo produz um certo alvoroço na cena, o advérbio *τάχιστα* no primeiro hemístiquio produz essa celeridade. Por sua vez, ἴστημι, colocar-se de pé, é o verbo que imprime o movimento, oposto a toda posição em que se encontravam o Sacerdote e as crianças até agora. Ele é pronunciado tanto por Édipo quanto pelo Sacerdote que parece utilizá-lo para apressar a sua saída e a das crianças em virtude da proximidade da entrada do coro. Isso pode ser inferido tendo em vista o verso ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὦδ' ἀθροίζετω pronunciado antes da fala do Sacerdote. Tudo parece indicar que ἄλλος representa o corifeu e o advérbio ὦδε marca o espaço destinado ao coro, prestes a assumir a cena. É preciso notar ainda que βάθρων é um substantivo bem ambíguo cujo significado pode variar de chão, escada, degrau até assento. É com este último significado — é obvio que ficamos aqui na pura especulação — que a fala de Édipo parece estimular também a audiência a se levantar diante da iminente entrada do coro. Outro fato que parece corroborar esse estímulo é o dêitico τῶνδε, utilizado pelo Sacerdote, que pode sugerir um gesto em direção à audiência, seguido pela oração relativa

ὧν ὅδ' ἐξαγγέλλεται (*aos quais ele anunciou isto*). Essa relativa, ao implicar a audiência, remete o discurso de Édipo a sua preocupação com todos os espectadores que se encontram ali presentes no teatro. O prólogo, então, se encerra com grande agitação e com o êxodo de todas as personagens: Édipo e Creonte, após a fala do protagonista, e o Sacerdote e as crianças, após a comunicação da entrada do coro.

V. Conclusão

Sófocles no *prólogo* de Édipo Tirano utiliza recursos claros de engajamento da audiência. Os fatos ocorridos perto da encenação da peça são largamente empregados para produzir a adesão do público em uma experiência estética que ultrapassa o âmbito do mito. A peste, assim, não é só uma inovação no mito, tal como afirma Knox, mas é também o meio pelo qual o trage-diógrafo produz uma adesão emotiva na audiência. Os constantes dêiticos utilizados também reforçam a participação desta audiência na peça como um elemento dramático de suma importância. O expediente dos atores postados diante do público ameniza o que se poderia chamar de artificialidade de implicação. Outra característica ainda marcante verificada no prólogo é a movimentação que as expressões linguísticas, intradieéticas, do texto podem sugerir. A movimentação de palco pode ser atestada em uma tradução que procure verificar na expressão verbal indicativos de movimentação. Pode-se, assim, concluir que este prólogo de Sófocles é um dos mais *psicagógicos* de sua obra existente não só por engajar a audiência ao encenar experiências vividas por este público, mas também por colocar todo arsenal linguístico em favor dessa principal intenção, comover.

Bibliografia

- ARNOTT, Peter D. (1991), *Public and Performance in the Greek Theatre*. London, New York, Routledge.
- ARISTOTE (1985), *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (ed.). Paris, Les Belles Lettres.
- BAIN, David (1975), *Audience Address in Greek Tragedy*. Cambridge: University Press. *The Classical Quartely* vol. 25, nº1, (May) 13-25.

- BAILLY (2000), *Dictionnaire Grec-Français*. Édition revue par L. SECHAN et P. CHANTRAINE. Paris, Hachette.
- CALDER, William M. (1959), "The Staging of the Prologue of 'Oedipus Tyranus'". *Classical Association of Canada. Phoenix*, vol. 13, nº 3, (Autumn), 121-129.
- CHASTON, Colleen (2010), *Props and Cognitive Function: aspects of the function of images in the thinking*. Leiden, Boston, Brill.
- CSAPO, Eric (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Oxford, Wiley-Blackwell.
- DIODORE DE SICILE (2002). *Bibliothèque Historique*. Paris, Les Belles Lettres, XII, text établi e traduit par Michel CASEVITZ.
- ERCOLANI, Andréa (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica: Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart; Weimar, Metzler.
- HARRISON, W. M. George and LIAPIS, Vayos Ed. (2013), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden, Boston, Brill.
- HUNTER, Richard and UHLIG, Anna (2017), *Imagining Redperformance in Ancient Culture: Studies in the Traditions of Drama and Lyric*. Cambridge, University Press.
- JACOBSON, David Julius (2011), *Show Business: Deixis in Fifth-Century Athenian Drama*. Dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Classics in the Graduate Division of the University of California, Berkeley. URL: <https://escholarship.org/uc/item/2c92d141>
- LYONS, J. (1977), *Semantics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KNOX, Bernard (2002), *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- KAMERBEEK, J. C. (2000), *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Volume 4: Oedipus Tyrannus*. Leiden, Boston, Brill.
- NELLI, Maria Florencia (2006), *Space, Deixis and Stage Management in Sophocles' Trachiniae*. Monograph submitted to the Faculty of Classics, in partial fulfillment of the degree of Master in Philosophy in Greek Languages. URL: https://www.academia.edu/681774/Space_Deixis_and_Stage_Management_in_Sophocles_Trachiniae
- NUNLIST, René (2009), *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge, University Press.
- PERKINS, Revere D. (1992), *Deixis, Grammar, and Culture*. Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

- RAEBURN, David (2017), *Greek Tragedies as Plays for Performance*. Oxford, Willey Blackwell.
- REVERMANN, Martin and WILSON, Peter (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press.
- ROMIZI, Renato (2007), *Vocabolario Greco-Italiano, Etimologico e Ragionato*. Bologna, Zanichelli, 3ª ed.
- SHISLER, Famee Lorene (1945), *The use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*. The Johns Hopkins University Press. *The American Journal of Philology* vol. 66, n° 04, 377-397.
- SOFOCLE (2011), *Edipo Re*. Storia e autori della letteratura greca. A cura di V. CITTI, C. CASALI e F. CONDELO (eds.). Bologna, Zanichelli Editore.
- SOFOCLE (2010), *Edipo Re*. Introduzione, traduzione e commento di M. STELLA. Roma, Carocci editore.
- SOFOCLE (1958), *Tragédies II, Ajax-Oedipe roi-Electre*. Texte établi par: A. DAIN, J. IRIGOIN; Traduit par: P. MAZON. Paris, Les Belles Lettres.
- SOPHOCLES (1990), *Oidipous Tyrannus*. Comentary: J. RUSTEN. Pennsylvania, Bryn Mawr.
- SOPHOCLES (1982), *Oedipus Rex*. Edited by DAWE, R. D. Cambridge, University Press.
- TAPLIN, Oliver (1985), *Greek Tragedy in Action*. Cambridge, University Press.
- TUCIDIDE (1982), *Le Storie*. A cura di Guido DONINI. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, volume primo.
- WILES, David (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge, University Press.

* * * * *

Resumo: O prólogo de *Édipo Tirano* de Sófocles pode ser considerado como uma peça perfeita de engajamento de público e produção de movimentação de palco. A implicação da audiência pelo tragediógrafo é produzida por sua habilidade em mesclar fatos e mitos nesta peça, sem extrapolar os limites das convenções do teatro ateniense. Ademais, a utilização de um aparato linguístico preciso reforça o engajamento do público e ao mesmo tempo denuncia toda a movimentação de palco dos atores em cena. A partir disso, pretende-se analisar neste artigo o texto do prólogo da peça a fim de demonstrar com que expedientes o tragediógrafo alcança os seus fins.

Palavras-chave: Sófocles; *Édipo Tirano*; prólogo; audiência; movimentação de palco.

Resumen: El prólogo de *Edipo Tirano* de Sófocles puede considerarse una obra perfecta de compromiso del público y producción de movimiento escénico. La implicación del tragediógrafo con el público se produce por su capacidad para fusionar en esta obra realidad y mito, sin sobrepasar los límites de las convenciones del teatro ateniense. Además, el uso de una construcción lingüística precisa refuerza la implicación del público y, al mismo tiempo, manifiesta todos los movimientos escénicos de los actores. Con base en estos hechos, se pretende analizar en este artículo el texto del prólogo de la obra para demostrar con qué expedientes el tragediógrafo alcanza sus fines.

Palabras clave: Sófocles; *Edipo Tirano*; prólogo; audiencia; movimiento escénico.

Résumé : Le prologue d'*Edipe Roi* de Sophocle peut être considéré comme une pièce parfaite quant à l'engagement du public et à la production de mouvements scéniques. L'implication du public par le tragédien est due à sa capacité de fusionner faits et mythes dans cette pièce, sans cependant dépasser les limites des conventions du théâtre athénien. En outre, l'utilisation d'un dispositif linguistique précis renforce l'engagement du public et révèle en même temps tous les mouvements des acteurs sur scène. C'est à partir de cette prémisses que nous prétendons analyser le texte du prologue de la pièce afin de démontrer comment le tragédien parvient à ses fins.

Mots-clés : Sophocle ; *Oedipe Roi* ; prologue ; public ; mouvements de scène.

