

ÉDIPO REI COMO ACONTECIMENTO NO PENSAMENTO DE MICHEL FOUCAULT

OEDIPUS THE KING AS AN EVENT IN MICHEL FOUCAULT'S THOUGHT

Luís Antônio Francisco de Souza¹
Renato de Oliveira Pereira²
Felipe Casteletti Ramiro³

Resumo:

O objetivo do presente artigo é apresentar e discutir a contribuição das recorrentes leituras realizadas por Michel Foucault sobre a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Longe das abordagens universalistas e atemporais consagradas por autores como Freud, Lévi-Strauss e Heidegger, Foucault procura recolocar a tragédia em seu horizonte histórico, político e discursivo. Ao fazê-lo, o autor entende a tragédia como acontecimento que constitui um novo regime de veridicção na *pólis* grega do século V a.C. Para o filósofo francês, a tragédia encena a passagem da profecia para o testemunho no processo de investigação jurídica da verdade. Assim, veremos como Foucault mobiliza a noção de *symbolon* para pensar a dispersão e a recomposição dos fragmentos de verdade realizada pela investigação encenada na tragédia. É o excesso de saber e poder que faz Édipo perder o trono. Para além disso, ao buscar refinar suas análises, Foucault também pensará *Édipo Rei* na chave da *aleurgia*, ou seja, a tragédia não apenas dramatiza uma pesquisa sobre a verdade, mas também se refere aos modos de subjetivação que tensionam o poder e a liberdade.

Palavras-chave: *Édipo Rei*. Michel Foucault. Tragédia grega. *Symbolon*. Aleturgia.

Abstract:

The aim of this article is to present and discuss the contribution of Michel Foucault's recurrent readings of Sophocles' tragedy *Oedipus the King*. Far from the universalist and timeless approaches consecrated by authors such as Freud, Lévi-Strauss and Heidegger, Foucault seeks to reposition tragedy within its historical, political and discursive horizon. In doing so, the author understands tragedy as an event that constitutes a new regime of veridiction in the Greek polis of the 5th century B.C. For the French philosopher, tragedy stages the transition from prophecy to testimony in the process of legal investigation of truth. Thus, we will see how Foucault mobilizes the notion of *symbolon* to think about the dispersion and recomposition of fragments of truth carried out by the investigation staged in tragedy. It is the excess of knowledge and power that makes Oedipus lose his throne. Furthermore, when seeking to refine his analyses, Foucault will also consider *Oedipus the King* in the key of *alethurgy*, that is, the tragedy not only dramatizes a search for truth, but also refers to the modes of subjectivation that tension power and freedom.

Keywords: *Oedipus the King*. Michel Foucault. Greek tragedy. *Symbolon*. Aleturgy.

¹ Professor Titular do Departamento de Sociologia e Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, Marília. É doutor e mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo, com estágio sanduíche na Universidade de Toronto, Canadá. E-mail: luís.af.souza@unesp.br, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8152477449159336>

² Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, Marília. É mestre e graduado (licenciatura e bacharelado) em Filosofia pela mesma universidade. Bolsista da CAPES. E-mail: renato.o.pereira@unesp.br, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6074077839311628>

³ Mestrando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, Marília. É licenciado e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. Bolsista da CAPES. E-mail: felipe.ramiro@unesp.br, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3669001731632742>

Introdução

Édipo encontra muitas figurações no pensamento filosófico, artístico e dramático ocidental. Pertencendo ao grande ciclo da tragédia ateniense do século V a.C., Édipo foi lido como fundamento para pensar a condição humana em todos os tempos. Os temas clássicos do livre-arbítrio, dos desígnios dos deuses, da ação humana, do poder político e do incesto dominaram gerações de comentadores e imitadores. Mas os helenistas reagiram a essa leitura atemporal, procurando colocar a tragédia em seu lugar e em seu contexto histórico. Dentro desse quadro, Michel Foucault pensa a tragédia como uma resposta aos dilemas enfrentados pelos gregos no contexto da democracia ateniense.

Um dos aspectos evidentes no grande ciclo trágico é o tema da violência, que salta à vista nos textos dos três dramaturgos que chegaram intactos até nós: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes⁴. Nos textos míticos, épicos, poéticos, trágicos e filosóficos da Grécia Antiga, a violência emerge como algo que ameaça a sociedade ou como ritual necessário que permite a instauração de uma nova ordem social. Se a adoção da democracia pela *polis* garantiu um certo controle da violência no quadro da vida política, é certo que nos séculos V e IV a.C. ela retorna não mais como uma ameaça externa (invasões, guerras, catástrofes e doenças), mas como componente constitutivo da ordem social (perseguição política, tirania política e lutas fratricidas), que contribuíram para o declínio das cidades gregas clássicas. A violência na tragédia grega ganhou leituras contemporâneas esclarecedoras. Contudo, a tragédia apresenta outros enigmas que merecem ser levados em consideração.

A questão do trágico está presente em praticamente toda a obra de Foucault. É como se houvesse uma sombra de Nietzsche e de Édipo sobre seu pensamento, de tal forma que o trágico sempre emerge como um ponto de fuga ou um esquema crítico que precisa ser acionado para espantar a vontade de saber e de poder que ameaça a realização das condições históricas e subjetivas da liberdade.

Tendo isso em vista, o interesse do presente artigo é, em um primeiro momento, articular uma leitura contextualizada sobre o significado das grandes tragédias. Em seguida, buscaremos evidenciar qual a contribuição das leituras recorrentes feitas por Foucault sobre a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. A análise baseia-se, principalmente, nas *Aulas sobre a Vontade de Saber* (1970-1971), *A Verdade e as Formas Jurídicas* (1973), *Do Governo dos Vivos* (1979-1980) e *Malfazer, Dizer Verdadeiro* (1981).

Antecipando um pouco as conclusões do presente artigo, pode-se dizer que Foucault usa a tragédia como acontecimento discursivo que permite, de um lado, testar o método genealógico e, de outro, identificar a relação entre vontade de verdade e veridicção. A tragédia permite compreender como se deu o processo de mudança da produção da verdade jurídica. Nas aulas iniciais, Foucault explora a relação entre saber e poder, considerando a passagem da profecia para o testemunho do passado. Nas últimas aulas, Foucault explora a emergência do discurso verdadeiro, aletúrgico. Dessa maneira, a contribuição de Foucault consiste

⁴ Importante lembrar que restaram apenas 7 tragédias de Ésquilo, das 90 que ele compôs; de Sófocles, apenas 7 tragédias das 123 escritas; e, de Eurípedes, 17 de 92. Ou seja, só chegaram até nós 31 peças (Neves, 2006). Segundo Lourenço, “no caso da chamada ‘tríade bizantina’ (constituída pelas tragédias Ajax, Rei Édipo e Electra), existem nas bibliotecas da Europa sensivelmente duzentos manuscritos, de que só cinquenta foram estudados e utilizados para as edições impressas desde o Renascimento” (2022, p. 59).

em mostrar o saber de Édipo e o texto trágico como forma de investigação típica da cidade grega do século V a.C.

A tragédia no contexto da *polis* grega: o mito, a razão e as ambiguidades da ação humana

O pensamento racional surgiu dentro do quadro histórico da constituição da *polis* grega. Na cidade, os cidadãos agem dentro de assembleias, fazendo uso das palavras para compreender e convencer uns aos outros. A palavra vale pelo que expressa, pela sua força persuasiva, não estando mais presa a uma rede simbólico-religiosa (Vernant, 1999). O pensamento filosófico colocou, pela primeira vez na história, as concepções de igualdade e liberdade, na medida em que delimitavam o universo mítico e o mundo político da palavra. A lei da cidade, expressão do processo de desmistificação da palavra, passou a ser a referência para determinar a igualdade e a cidadania (Festugière, 1988).

Por um lado, a cidade grega era uma forma de organizar a *physis*, de colocar ordem no caos, tendo, geralmente, uma divindade principal a ser cultuada. Por outro lado, ela não era nada além da união de seus cidadãos em uma *koinonia*, uma união em torno de um *nomos*. As obrigações familiares e de fidelidade a um grupo, cujo fundamento é o *oikos*, eram articuladas em torno do bem comum representado pela política, cuja base é dupla: *dike* (justiça) e *philia* (amizade) (Vidal-Naquet, 1988). A vida política implica, nesse sentido, a busca da justiça e a reciprocidade completa entre iguais, a simpatia entre cidadãos.

Nesse período, as indagações filosóficas, e não mais as certezas religiosas, passaram a desempenhar importante papel no surgimento da civilidade na Grécia clássica. Por meio da filosofia, o mundo grego sonhou com a possibilidade de uma vida política e cultural marcada pelo cálculo racional, pela melhor disposição das coisas e das pessoas e pelo avanço do conhecimento verdadeiro. Aos poucos, a investigação baseada na certeza substituiu, embora não de forma absoluta, o insondável mundo das divindades e das crenças, expressas nos mitos⁵.

Mas a tragédia grega tem a capacidade de colocar os dois planos de verdade em contato, em pé de igualdade: nela, mito e razão são tensionados, permanentemente (Vidal-Naquet, 2002). O mito não é algo apenas maravilhoso e fabuloso, ele é intrínseco à narrativa e à vida dos personagens. Para tanto, “o poeta trágico tinha o cuidado de informar tudo ao público, como se tivesse inventado a intriga, [...] mas o poeta não se colocava acima do público, já que o mito era supostamente conhecido” (Veyne, 2014, p. 77).⁶ A razão, por sua vez, parece se imiscuir na narrativa, criando aos personagens problemas ou enigmas para os quais se busca solução. Além dos mitos, o contexto histórico é apresentado nas obras trágicas não apenas na forma do enredo, mas na estrutura e na linguagem poética.

⁵ A oposição do *lógos* ao *mythos* vem de Platão no diálogo *Górgias*. Plutarco, na *Vida de Teseus*, dizia apenas que é preciso “depurar o mito pela razão”. Os historiadores Heródoto e Tucídides se basearam nos mitos quando não podiam ter acesso aos testemunhos diretos e a outras provas. Pausanias fará uma história da Grécia baseada em pesquisas documentais e em relatos populares, em que mito e razão se misturam. Ou seja, ele deu fé à tradição oral. Mas tanto ele quanto os dois historiadores citados, tentaram separar o fundo autêntico dos mitos (Cf. Veyne, 2014). Curiosa é a distinção feita por Aristóteles: “[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (*Poet.*, IX, 1451a38-1451b4).

⁶ Sobre o significado da palavra mito, é interessante a análise de Ries (2020).

Os helenistas lembram que as tragédias são textos para serem encenados nos teatros, sobretudo nos festivais dedicados ao deus Dioniso e nos concursos cívicos em que as peças preferidas pela audiência recebiam prêmios⁷. No século V a.C., elas eram encenadas por atores portando máscaras em frente a um grande público nos anfiteatros, que eram parte integrante do plano urbano da *polis* grega. Apenas no final do período clássico é que as tragédias começaram a ser lidas “silenciosamente” (Rossetti, 2006, p. 65).

No plano textual, os poetas trágicos inovaram ao escrever em versos e em prosa, de forma a antecipar a forma filosófica dos diálogos socráticos e platônicos. No nível da dramaturgia, a tragédia destacou os atores principais, colocando-os frente a frente, em constante diálogo (Vernant, 1999). Dessa maneira, a tragédia acrescenta e destaca a figura do ator (usando a máscara para personificar todo e qualquer personagem) que, ao se dirigir à audiência ou a outro ator, produz uma intensidade dramática nunca antes alcançada⁸.

Como encenação, a tragédia tem uma eficácia surpreendente (Ginzburg, 2011), o que a fez ser incorporada no calendário cívico, sendo os atores subvencionados pela cidade. Na tragédia, o povo é representado pelo coro, que entoa canções em forma poética, oscilando entre a evocação dos deuses e a inquietação quanto ao destino dos homens. Ao representar os cidadãos da *pólis*, o coro vê o que os personagens não veem, ou então, hesita e oscila, sendo lançado sucessivamente de um lado para outro, como nau numa tempestade. Às vezes, o coro pressente uma significação que ainda permanece secreta aos atores, formulando-a sem o saber, com um jogo de palavras e expressões de duplo sentido (Molinari, 2010).

Em termos formais, Aristóteles define em sua *Poética* três componentes essenciais do andamento e da lógica interna das peças trágicas: a peripécia, reconhecimento e *páthos* (*Poet.*, XI,1452a22-1452b8). Ou seja, as peças devem ser credíveis e deve ocorrer uma reviravolta (peripécia) no enredo, provocando a mudança da fortuna do personagem principal. Nesse processo, o personagem passa da ignorância ao conhecimento (reconhecimento), e reconhece-se em suas virtudes e falhas (*páthos*).

A tragédia grega problematiza a opção simplista de que só se pode acreditar naquilo que é verdadeiro. Ao contrário, para o público do teatro grego, a verdade é aquilo em que se acredita, o que faz a tragédia ser realmente muito verdadeira.⁹ Os textos trágicos colocam em ação a luta entre os deuses, suas maquinações em relação ao destino dos homens, a cobiça, a volúpia, a sede de poder, a morte, o

⁷ A tragédia era presidida pelo deus Dioniso que “é por excelência o deus que vem; aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer. Epifânico itinerante, Dioniso organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória. É encontrado por toda parte, em nenhum lugar está em casa. Nem mesmo em um antro ou em um esconderijo na montanha, menos ainda à entrada de um santuário ou à luz de um templo urbano. Sua efigie cai do céu, sua nave surge na linha do horizonte no mar” (Detienne, 1988, p. 14).

⁸ Importante notar que, segundo Aristóteles (*Poet.*, IV, 1449a15-19), Ésquilo (525-456 a.C.) foi responsável pela primeira revolução trágica ao adicionar aos ditirambos o segundo ator, enquanto Sófocles (496-406 a.C.) introduziu o terceiro ator, dando mais dinâmica à palavra representada. Eurípedes (484-406 a.C.), por sua vez, utilizou-se de personagens femininos fortes e acrescentou mulheres no coro.

⁹ “O mito era um *tertium quid*, nem verdadeiro nem falso” (Veyne, 2014, p. 56); e o mundo grego acreditava utilitariamente quer nos mitos, quer na razão. Na realidade, dava-se mais importância não ao discurso verdadeiro em si mesmo, mas às disposições heroicas em torno da decifração de enigmas. Afinal, o oráculo de Delfos manteve-se em atividade até o século IV d.C. (cf. Veyne, 2014, pp. 56-60).

sacrifício, a caça, a guerra, o incesto, o parricídio, o fratricídio, as orgias e tantas outras ações que levam a audiência à reflexão e à catarse. Como lembra Aristóteles, a tragédia, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [*catarse*] dessas emoções” (*Poet.*, VI, 1449b27).

Ao trazer todos os conflitos que marcam o âmago da própria condição da cidade grega, a tragédia mostra o caráter ambíguo das ações humanas, que oscilam entre interesses, paixões e decisões racionais. Tais ambiguidades se manifestam até mesmo no panteão grego, sendo que entre os deuses Apolo e Dioniso há um verdadeiro abismo, posto que o primeiro rege a razão (*logos*) e o segundo a loucura (*mania*). A tragédia emerge, portanto, como expressão artístico-poética dessa situação ambivalente, que a filosofia subsequente procura resolver, tendendo para o lado da razão. Vernant afirma que:

A tragédia tem, como matéria, a lenda heróica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Mas, no espaço do palco e no quadro da representação trágica, o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele se tornou problema. O que era cantado como ideal de valor, pedra de toque da excelência, acha-se, no decorrer da ação e através do jogo dos diálogos, questionado diante do público; o debate, a interrogação de que o herói é doravante o objeto atinge, através de sua pessoa, o espectador do século V, o cidadão da Atenas democrática. Na perspectiva trágica, o homem e a ação humana se perfilam, não como realidades que poderíamos delimitar e definir, como essências à maneira dos filósofos do século seguinte, mas como problemas que não comportam resposta, enigmas cujo duplo sentido está sempre por decifrar (Vernant, 1991, p. 91).

Essa situação demonstra o quanto o mundo clássico estava fraturado pelo emergente discurso da razão (que afirma a autonomia do juízo e da ação dos homens) e a crença de que os deuses ainda tinham poder relevante sobre os destinos desses mesmos homens: “a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir; coloca-os na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; mostra-os, no limiar de uma decisão, interrogando-se sobre o melhor partido a tomar” (Vernant, 1988c, p. 36). Isso significa que os próprios valores éticos da *polis* estão sendo colocados em exame pela tragédia, pois perderam sua transparência: os personagens, o coro e até o público hesitam sobre qual lado detém a verdade (Vernant, 1988d).

A tragédia grega, que emergiu e desapareceu num curtíssimo período de tempo, mostra as vacilações entre o estabelecimento da ordem política e a veneração do passado, da força e da cumplicidade dos deuses para com os homens. O caráter da ação trágica é, portanto, duplo: é indagar-se, pesar os argumentos contrários e favoráveis, tentar prever a melhor opção de ação; mas é também aventurar-se num terreno inacessível e desconhecido, é entrar no jogo de forças sobrenaturais que podem ser favoráveis ou nos colocar em situação desfavorável, na qual a violência emerge com toda a sua força.

“As obras dos dramaturgos atenienses”, afirma Vernant, “exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos” (1991, p. 89). É essa visão trágica que se manifesta em *Édipo Rei*, de Sófocles, que trata da maldição dos Labdácidas; na *Antígona*, também de Sófocles, que aborda o fratricídio dos filhos de Édipo e a luta

da protagonista por justiça; e em todas as demais tragédias de Sófocles, além das de Ésquilo e Eurípedes (Jaeger, 1989; Vernant, 1990, 2000).

Na tentativa de escapar ao próprio destino, o herói trágico lança mão da astúcia, do cálculo político e das artimanhas das paixões. Contudo, pesa sobre ele as vicissitudes de suas escolhas, os desígnios divinos, a dívida assumida pelas gerações anteriores, a vingança dos concidadãos e a justiça da cidade. Eis o que confere à ação humana o seu caráter trágico.

A interpretação de Foucault da tragédia *Édipo Rei*

A tragédia grega tem presença contínua na reflexão de Foucault. Em particular, *Édipo Rei*, de Sófocles, é mencionada várias vezes ao longo de sua obra, recebendo profundas e meticolosas análises em várias ocasiões, sobretudo nas *Aulas sobre a Vontade de Saber* (curso no Collège de France, 1970-1971; e palestras no Canadá e EUA, 1971), *A Verdade e as Formas Jurídicas* (conferências proferidas na PUC do Rio de Janeiro, 1973); *Do Governo dos Vivos* (curso no Collège de France, 1979-1980) e *Malfazer, dizer verdadeiro* (curso em Louvain, 1981).

O interesse de Foucault na tragédia não é apenas ocasional, mas intrínseco às primeiras formulações sobre a genealogia do poder e sua refração no tema do dizer verdadeiro, colocadas nas *Aulas sobre a Vontade de Saber*¹⁰. Na aula de 9 de dezembro de 1970, o autor questiona a definição aristotélica de conhecimento, contrapondo-a à noção de saber encontrável exatamente na tragédia: “o tema de um saber transgressivo, proibido, temível” (Foucault, 2014, p. 14). Ao contrário do que pensava o velho Aristóteles, o herói trágico está longe de desejar o saber por natureza.

Em sua análise sobre a tragédia, Foucault busca realizar um duplo deslocamento. Por um lado, afasta-se das interpretações anteriores de Édipo na medida em que eram considerações sobre o mito, e na medida em que eram universalistas e abstratas. Entre tais interpretações, destacam-se as de Claude Lévi-Strauss, de Martin Heidegger e, principalmente, de Sigmund Freud¹¹. Esses autores abordam a tragédia como se não houvesse uma tensão interna ao texto entre mito e razão, entre passado e presente, entre tirania e democracia (Rocha, 1985, pp. 90-91). Aparentemente, estão mais interessados na ligação do texto trágico como uma metáfora, isto é, como discurso indireto sobre a verdade. Nesse sentido, eles não se dissociam da leitura aristotélica, segundo a qual toda arte é apenas *mímesis*, ou seja, imitação (*Poet.*, I, 1147a13-16).

Por outro lado, o filósofo francês procura ler o texto com atenção e dá importância não apenas ao enredo, mas também ao uso da linguagem. Nesse processo, ele constantemente corrige a tradução e mantém termos originais importantes do texto. Para além de uma perspectiva filológica e filosófica, Foucault dá conta da historicidade da tragédia, colocando o texto e a dramaturgia no

¹⁰ É crucial compreender a interação complexa das duas estratégias presentes na análise de *A Ordem do Discurso*, das *Aulas Sobre a Vontade de Saber* e a pesquisa em andamento sobre os mecanismos de punição, que Foucault já começa a denominar de genealogia. Genealogia será compreendida como história efetiva e como história do presente (Dreyfus; Rabinow, 1983, pp. 104-125).

¹¹ Em suas leituras da tragédia de Édipo, Foucault faz sucessivas referências ao complexo de Édipo de Freud. As referências não passam, no entanto, de breves alusões. Mas, o trabalho de contraprova é meticoloso e segue o diálogo com o *Anti-Édipo* (Deleuze e Guatarri, 2010), o “*Édipo*” sem complexo (Vernant, 1988a) e, em alguma medida, com o Édipo da crise sacrificial (Girard, 1990).

contexto da cidade grega do século V a.C. Inspirando-se em Nietzsche¹², ele nota que *Édipo Rei*, além de expressar os dilemas da sociedade grega, também enuncia padrões a respeito das formas de produção de um discurso verdadeiro, não sendo possível dissociar ficção e realidade, mito e razão.

Para Foucault, a história da vontade de saber, o mito, o trágico e a razão estão interpolados, não obedecendo a uma cronologia linear. Tanto é verdade que o mito, presente no texto trágico, vem interpretado pelo poeta, de modo a ser notado pela sua ausência mais do que pela sua presença. Ou seja, tudo o que diz respeito ao mito, que o espectador grego conhecia provavelmente de cor, está ausente ou porque a ação mítica é anterior ao texto, ou porque a ação mítica ocorre “fora da cena”. A parte mítica da história não aparece na tragédia, mas é condição para compreensão da trama trágica.¹³

A tragédia revela as ambiguidades decorrentes da emergência do pensamento próprio da cidade. Isso também ocorre com o pensamento jurídico, em pleno processo de elaboração (Foucault, 2002). Ou seja, os poetas trágicos incorporaram em suas obras tanto o vocabulário técnico do direito¹⁴ quanto os casos que suscitavam a intervenção dos poderes públicos, numa ordem ainda fracionada entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Com efeito, as práticas jurídicas, como dispostas nas obras trágicas, revelam a inquietação dos poetas quanto à dimensão da responsabilidade dos homens pelos seus próprios atos e quanto à legitimidade de seu julgamento em um processo público.

Pela primeira vez, a tragédia enquanto forma artística, mas também como mecanismo da *paideia* política da democracia ateniense, traz à luz formas de exercício da justiça e de contenção da violência. Nesse sentido, na aula de 10 de março de 1971 das *Aulas sobre a Vontade de Saber*, Foucault aborda a questão do crime-polição:

O impuro é aquilo que não pode ser tolerado: aquilo que faz a cidade correr perigo; é o que a ameaça de ruína [...]. O impuro não pode ter acesso à verdade. Mas se a impureza é a qualificação individual efetuada pelo crime depois de cometido, e se a impureza é o princípio de contato perigoso e o foco de onde o mal se propaga por todo o espaço do *nomos*, compreende-se quando é necessário saber se o crime foi cometido e por quem (Foucault, 2014, p. 163).

A questão da impureza é parte integrante do drama trágico e não pode ser desprezada. A culpa da personagem se colocava ainda entre duas concepções

¹² As análises da tragédia *Édipo Rei* das *Aulas da Vontade de Saber* e em *A Verdade e as Formas Jurídicas* estão enfeixadas na leitura que Foucault faz de Nietzsche, para quem o conhecimento é uma invenção (*Erfindung*), e não algo inscrito na natureza humana. O conhecimento tem, portanto, uma história, e a própria verdade também tem a sua história. Ver “Aula sobre Nietzsche” (Foucault, 2014, pp. 183-200) e “Primeira Conferência” (Foucault, 2002, pp. 7-27).

¹³ Existem muitas variações do mito de Édipo e Foucault as comenta em suas aulas. Uma narrativa bem-informada e concisa da versão *standard* do mito pode ser encontrada em Jean-Pierre Vernant (2000, pp. 162-179), que também explora a situação dos filhos de Édipo.

¹⁴ Diferentemente do direito romano, o direito grego não era uma construção acabada e formal. Ele formou-se a partir procedimentos pré-jurídicos com os quais estabeleceu diálogo ou oposição (Vernant, 1988b, p. 16). Foucault, ao falar em direito, não designa um conjunto sistemático de regras ou leis consignado num código, a ser aplicado universalmente e regido por uma doutrina ou saber pré-estabelecido. Ao contrário, ele pensa em formas jurídicas, em procedimentos de investigação da verdade como campo de lutas, como estratégias ao mesmo tempo de poder e de verdade, como forma de governo de condutas. O termo que, talvez, mais se aproxime é a noção de norma e, conseqüentemente, o processo de normalização de comportamentos, como o substrato concreto e histórico do direito (Ewald, 1993; Hunt; Wickham, 1994).

diversas: *daimon* (força sobre-humana, espírito) e *ethos* (ética, hábito, educação). A culpabilidade, nos trágicos, estabelece-se entre uma concepção religiosa de *hamartia* (doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que engendra o crime) e a concepção racional (o culpado, *hamarton*, é aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito). Assim, dentro do quadro de uma sociedade que se racionaliza, a tragédia questiona como definir os mecanismos de cessação da violência e como garantir a emergência da responsabilidade pessoal (Vernant, 1988c; 1988d).

Mas, para além dessa temática, Foucault chama atenção, em *Édipo Rei*, para a necessidade de se buscar a verdade que advém da exigência do deus Apolo em purificar uma conspiração. Com efeito, Édipo pergunta a Creonte o que é preciso fazer e este responde que o oráculo apontou que é preciso exilar o culpado ou fazer um assassinato ser expiado por um assassinato. Édipo pergunta onde encontrar os “assassinos” e Creonte responde de forma enigmática: “o que procuramos encontramos; o que negligenciamos nos escapa” (*apud* Foucault, 2014, p. 264). É colocada, pois, a necessidade de realizar uma busca pela verdade. E é justamente aqui que se sustenta a interpretação original da tragédia de Sófocles que Foucault realiza em 1971 e em 1973. Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, o filósofo francês afirma que:

A tragédia de Édipo é fundamentalmente o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas. Como todo mundo sabe, trata-se de uma história em que pessoas – um soberano, um povo – ignorando uma certa verdade, conseguem, por uma série de técnicas [...], descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano. A tragédia de Édipo é, portanto, a história de uma pesquisa da verdade; é um procedimento de pesquisa da verdade que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa época. Por essa razão, o primeiro problema que se coloca é o de saber o que era na Grécia arcaica a pesquisa judiciária da verdade (Foucault, 2002, p. 31).

Em outros termos, Foucault vê a tragédia de Édipo como uma dramatização da emergência de um novo procedimento de investigação e produção da verdade jurídica na Grécia Clássica¹⁵. O autor defende que, na época arcaica, o processo judicial pautava-se não pela busca do acontecimento, mas sim pelo uso adequado de procedimentos de investigação. Ele obedecia ao critério do juramento do acusado diante de uma autoridade e diante dos deuses, ou ao princípio da contestação judicial, ou seja, da prova. Por outro lado, na tragédia, a busca da verdade se desloca para o testemunho e a pergunta a ser respondida é quem foi o responsável pelo acontecido (Foucault, 2014). Nesse sentido, “toda a tragédia de Édipo é permeada pelo esforço da cidade inteira para transformar em fatos a dispersão enigmática dos acontecimentos humanos e das ameaças divinas” (Foucault, 2014, p. 167). No contexto da *polis*, o rito de purificação exige que a

¹⁵ Aqui cabe um esclarecimento: até onde se sabe em relação ao período de 1971-1973, Foucault não teve acesso à obra de Bernard Knox, intitulada *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. “Trata-se de uma obra que, independentemente da tese que defende, destaca-se ainda hoje pela análise da linguagem da peça. Para Knox, a questão central de Édipo rei não é o parricídio nem o incesto – cometidos antes do início da trama -, mas a investigação levada a cabo pelo personagem com o intuito de descobrir, num primeiro momento, o assassino de Laio e, num segundo momento, a sua própria identidade” (Vieira, 2011, pp. 21-22).

verdade dos fatos seja revelada sem ambiguidades: “o acontecimento é transformado em fato” (Foucault, 2014, p. 168).¹⁶

Foucault (2002) compara a tragédia com a epopeia de Homero e percebe uma transformação fundamental na concepção de justiça dos gregos. Na *Ilíada*, dois indivíduos em conflito recorrem a uma espécie de jogo ou desafio como forma de restabelecer a verdade. Ou seja, lançando o desafio, um adversário obriga o outro a produzir um ordálio, através do qual há a interferência das forças divinas para determinar quem diz a verdade. Quando dois contendores estão em disputa, um deles lança um desafio e o outro deve aceitá-lo ou renunciar à demanda. Um juramento em falso põe em desgraça quem o fez, já que a descoberta final da verdade depende exclusivamente do arbítrio dos deuses.

Nesse procedimento, não é necessário recorrer a testemunhos ou a evidências racionais. O juiz deve apenas ratificar as provas e os procedimentos mágicos. A prova, cujo desfecho é garantido pela intermediação divina, foi uma característica da sociedade grega arcaica. A tragédia representa o avanço das formas jurídicas em relação a essas práticas mágicas ou ordálicas, existentes no período arcaico. O juiz passa a ter a oportunidade de formular uma opinião, após a exposição do pró e do contra (Foucault, 2002, p. 32-35).

A tragédia de Sófocles expressa, então, a ambivalência em relação a essas formas jurídicas. Nela, a forma arcaica de restabelecer a verdade baseada na prova aparece nas seguintes situações: Creonte, para afastar de si a suspeita de ter conscientemente truncado a interpretação do oráculo, lança a Édipo o desafio: “Eu jurarei que não conspirei contra você”. Édipo promete aos deuses e à cidade mandar para o ostracismo o responsável pela peste que assolava Tebas, sem saber que ele próprio era o responsável por isso, ao matar seu pai e desposar sua mãe.

Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, a ênfase da análise foucaultiana é o procedimento judicial propriamente dito, instaurado por Édipo imediatamente ao conhecimento da praga que assolava a cidade. Para saber o nome do assassino, que o deus Apolo se recusou a revelar, Édipo pergunta ao adivinho Tirésias, o duplo mortal do deus Apolo. Essa relação de duplicidade já é em si reveladora, pois, de certa forma, antecipa a fortuna de Édipo. Outra duplicidade: Tirésias é cego, enquanto o deus Apolo é o símbolo do Sol. A tragédia equilibra-se nesses polos opostos e, ao mesmo tempo, complementares. Tirésias, que num primeiro momento se cala, diante da insistência de Édipo, diz que o rei deve cumprir sua promessa e desterrar-se.

Para Foucault (2002), a tragédia se inicia com a profecia, continua com o interrogatório e se conclui com o testemunho. Aquilo que o deus diz está em uma forma de prescrição e de profecia. Tirésias, Creonte e Jocasta foram interrogados. Mas é esta última que vai permitir o acionamento da *mneme* pela primeira vez¹⁷. Jocasta recorda que o rei Laio foi morto numa encruzilhada por um bando; Édipo

¹⁶ “Um acontecimento é sempre uma dispersão; uma multiplicidade”. Acontecimento discursivo “se dispersa entre instituições, leis, vitórias e derrotas políticas, reivindicações, comportamentos, revoltas, reações” (Foucault, 2014, p. 175).

¹⁷ Em geral, dá-se pouco crédito à figura de Jocasta, vista como incestuosa e suposta assassina do filho recém-nascido. Mas, na peça, ela tem um papel muito importante como portadora de duas partes da verdade, sendo ela quem aciona o mecanismo da memória. Leituras feministas em geral se detêm em Eurípedes e em Aristófanos, mas e Sófocles? “É ela que percebe mais cedo que o filho, a verdadeira natureza do seu parentesco, que está longe de se circunscrever à relação normal entre marido e mulher. O problema de Jocasta não é tanto o de saber que está casada com o filho; é muito mais o de impedir que Édipo descubra essa realidade aberrante, tentando desse modo evitar que a desgraça se abata totalmente sobre a família real de Tebas” (Lourenço, 2022, pp. 277-278).

lembra que matou um homem em circunstâncias semelhantes. Um homem ou um bando? Essa questão nunca será resolvida na tragédia e Foucault afirma que “não sabemos e nunca saberemos se foi mesmo Édipo que matou Laio” (2014a, p. 30). A “comprovação” ocorre quando um mensageiro de Corinto avisa Édipo da morte do rei Políbio e acrescenta que Políbio não era o seu verdadeiro pai.

Édipo já levantava suspeitas sobre ser filho putativo, tanto que havia consultado o oráculo que, evidentemente, cravou o mesmo destino terrível. Por isso ele fugiu de Corinto em direção à Tebas e, no caminho, deixou-se levar pela fortuna. Um outro antigo escravo, que fora pastor de ovelhas e estava exilado no monte Citéron, foi convocado para testemunhar e, sob pena de tortura, completa a sentença: ele havia dado ao escravo de Políbio uma criança do palácio de Jocasta e Laio que, conforme soube, era o filho dos reis. O ciclo da investigação da tragédia se completa: o testemunho reestabelece o acontecimento e sela o destino do tirano de Tebas, que já estava condenado ao nascer. Descoberta a verdade, não resta a Édipo senão contemplar a horrível cena do cadáver de Jocasta, que se suicidara, furar os próprios e aceitar a condenação ao exílio (Foucault, 2002).

Qual é o saber de Édipo? Entre o saber trágico e o do tirano

Já vimos que, para Foucault, a tragédia apresenta um deslocamento da enunciação da verdade jurídica: de um discurso profético a outro, retrospectivo. O papel crucial de restabelecimento dos fatos foi representado pelos pastores/escravos. Eles sabem não por que são portadores de um saber especial. Não, o saber é de Édipo, e o poder consequente. Mas, em sua investigação da verdade, Édipo vai dispor de um saber que o aproxima dos escravos: eles sabem porque viram, porque são testemunhas e, portanto, são portadores da verdade. Além de Édipo, que não lembra dos fatos, apenas os pastores podem dar testemunho:

Essa qualidade inusitada daquele que testemunha porque vê, sofre uma profunda mutação na prática judicial, que é captada na tragédia. O que está em jogo são as formas legítimas pelas quais é possível estabelecer a noção de verdade. Pensando no desenvolvimento dos relatos históricos no período, vemos também que o *histor* – aquele que vê e escuta – é também uma testemunha dos fatos e, por isso passa a ser herdeiro do *mnemon*, da memória (Foucault, 2002, p. 40).

Essa constatação causa surpresa e exige uma explicação. Édipo é o *orthos*, aquele que corrigiu, retificou a cidade. E ele fez isso usando seu saber, solucionando o enigma. Mas permaneceu cego porque violou o *nomos* da cidade: matou o pai e desposou a mãe. Édipo é, literalmente, o sábio que não sabe.

Por essa razão, apesar do coro apelar para Édipo, ele tem que apelar para os que podem saber: os deuses, adivinhos, membros da família real, os pastores. Assim, Édipo vai, não sem suspeita, coletando evidências, fragmentos da verdade e, toda vez que chega uma notícia, que aparece um fragmento de saber, ele reconhece que um pouco do seu poder lhe está sendo tomado. Foucault conclui de forma genial: “A pureza liga saber e poder. A impureza oculta o saber e expulsa o poder” (Foucault, 2014, p. 172).

Habitualmente se diz, quando se analisa a peça, que Édipo é aquele que nada sabia, que era cego, que tinha os olhos vendados e a memória bloqueada, pois nunca havia mencionado e parecia ter esquecido os próprios gestos ao matar o

rei no entroncamento dos três caminhos. Édipo, homem do esquecimento, homem do não-saber, um homem do inconsciente para Freud. Conhecemos todos os jogos de palavras que foram feitos com o nome de Édipo. Mas, não esqueçamos que esses jogos são múltiplos e que mesmo os gregos já haviam notado que em *Oidipous* temos a palavra *oida*, que significa, ao mesmo tempo, ter visto e saber. Gostaria de mostrar que Édipo, dentro desse mecanismo do *symbolon*, de metades que se comunicam, jogo de respostas entre os pastores e os deuses, não é aquele que não sabia, mas, ao contrário, é aquele que sabia demais. Aquele que unia seu saber e seu poder de uma certa maneira condenável e que a história de Édipo devia expulsar definitivamente da história (Foucault, 2002, pp. 40-1).

Ora, entre os dois textos em que Foucault analisa *Édipo Rei*, há um certo deslocamento da questão do crime-polição (o impuro não pode saber) para a questão do tirano oriental (aquele que, por ter poder absoluto, sabe demais). Afinal, Édipo representa a ausência ou o excesso de saber? Na verdade, na tragédia há um confronto de cinco saberes diferentes: saber de escuta, de visão, de predição, de confronto e de testemunho. O conjunto desses saberes tem efeito de poder, isto é, os fragmentos de saberes provocam, no final da investigação de Édipo, a sua ruína como tirano de Tebas. A palavra-chave, então, é o *symbolon*.

Foucault (2002) afirma que essa tragédia corresponde ao *symbolon* grego, um instrumento de exercício de poder que permite a uma pessoa que porta um segredo romper um objeto em duas partes, guardar uma delas e confiar a outra a alguém que deve levar a mensagem ou dar prova de sua autenticidade.

Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Foucault fala de jogo das metades. O primeiro jogo: Apolo e o adivinho Tirésias (nível das profecias e dos deuses); segundo jogo: Édipo e Jocasta (nível do árbitro dos reis e dos soberanos); terceiro jogo: escravo e pastor (nível do testemunho). Então, parece que Foucault oscila entre um quebra-cabeças de cinco metades, um jogo de seis metades ou um jogo de três metades. Mas, se observarmos bem, isso não é uma contradição. Na verdade, parece mais uma estratégia do filósofo de ajustar sua análise aos ouvintes de suas falas públicas. Afinal, Foucault apresentou seis variantes de sua análise da tragédia (cf. Defert, 2014).

Pode-se ver claramente a mecânica das metades que vêm ajustar-se umas às outras. Metade divina, ele mesma composta de uma metade oracular e de uma metade mântica; metade humana, por sua vez composta de uma metade assassinato – da qual um fragmento está em posse de Jocasta e o outro, de Édipo – e de uma metade nascimento, da qual um fragmento vem de Corinto nas mãos do mensageiro e o outro estava em Tebas, escondido na cabana de um escravo. As quatro metades do testemunho humano (Édipo, Jocasta, o mensageiro, o pastor), ajustando-se em dois pares que se ajustam um ao outro, vem preencher exatamente a lacuna deixada pela profecia e transformam a dupla fala do adivinho e do deus em *orthon epos* (palavra justa) (Foucault, 2014, p. 215).

Diante dessa exposição, pode-se concluir provisoriamente que o jogo de ocultação/verdade colocado em movimento no texto trágico refere-se não ao saber de Édipo, mas sim, à dispersão das peças do quebra-cabeças da verdade na Grécia Clássica. Talvez, ensaiando uma interpretação, no contexto do grande século de Péricles (495-429 a.C.), Sócrates (470-399 a.C.), Heródoto (484-425 a.C.) e Fídias (480-430 a.C.), a *polis* estava passando por uma redistribuição do conhecimento, que deixou de ser monopólio de um indivíduo ou grupo.

Édipo é uma história “simbólica”, uma história de fragmentos que circulam, que passam de mão em mão e dos quais se procura a metade perdida: de Febo para o adivinho, de Jocasta para Édipo, do mensageiro para o pastor – portanto, dos deuses para os reis e dos reis para os escravos. E quando, por fim, o último escravo sai de sua cabana, tendo em mãos o derradeiro fragmento de saber de que anda precisavam, então a metade “relato” veio juntar-se à metade “oráculo”, a metade “incesto” veio juntar-se à metade “assassinato”, a metade “tebana” veio juntar-se à metade “coríntia”: a figura total está reconstituída. A tésseira reagrupou seus fragmentos dispersos. O *symbolon* está completo. Todo o processo de busca obedeceu a esse mecanismo do símbolo: exame e autentificação do que se tem na mão, definição daquele que deve estar de posse do fragmento ausente e complementar. É isso que Édipo chama de “fazer uma investigação” (Foucault, 2014, p. 216)¹⁸.

Foucault, de certa forma, justifica o saber de Édipo, pois ele não é um sujeito que foi constituído fora do texto trágico: ele está sendo constituído na medida que a peça avança, sendo os momentos da *anagnórise* e da *peripécia* centrais para a desconstrução do tirano e a construção do exilado. Ou seja, “o próprio Édipo é um *symbolon* – figura feita em pedaços” (Foucault, 2014, p. 216).

O saber de Édipo, portanto, é excessivo porque corresponde à ação do personagem; não haveria Édipo senão da maneira como aparece na tragédia. Ele tem um saber autônomo que, dependendo da astúcia e da sorte, vence e convence: dependeu apenas de si para conquistar o poder que em duas ocasiões perdeu. Édipo, além de exaltar seu poder, proclama o seu saber baseado na *euriskein*: ele não procura, ele encontra, acha, chega ao termo de sua investigação. É um saber que articula técnica e fortuna, até nisso, Édipo opera por excessos.

Édipo, portanto, representa a figura do soberano, condenado por seu excesso de saber e de poder, condenado por não seguir as leis da cidade nem os desígnios divinos (Foucault, 2014, p. 236). Édipo é o típico tirano da Grécia arcaica, unindo em si mesmo a sabedoria e a força. Foi punido pela sua vontade de saber, pelo seu desejo de sanar o mal que assolava a cidade. No fim, perde seu poder e o coro o reprovará exatamente por desprezar a *Dike*. A tragédia revela que Édipo, com seu “saber autocrático”, “pode e é capaz de governar a cidade”. Édipo se considera o condutor, o piloto, “aquele que na proa do navio abre os olhos para ver”, e descobre, em seus desejos de potência, “o acidente, o inesperado, o destino, a justiça” (Foucault, 2002, pp. 44-45).

A espiral hermenêutica de Michel Foucault

A despeito de estarem na forma de aulas e conferências, as análises precedentes parecem ser bem completas. No entanto, Foucault parece não ter ficado satisfeito com elas, e continua a rever a tragédia de Édipo nos cursos subsequentes, particularmente *Do Governo dos Vivos* (1979-1980) e *Malfazer, dizer verdadeiro* (1981). Numa verdadeira espiral hermenêutica, ele retoma as análises precedentes para acrescentar os resultados de leituras mais finas e continuar a mover seu pensamento. Agora, trata-se de ler a tragédia de Édipo na chave da *aleurgia*¹⁹. Foucault escreve:

¹⁸ Importante lembrar que Foucault nota que Jocasta nunca confirmou se a criança enjeitada, vinda do palácio real, era mesmo seu filho (2014a, p. 30).

¹⁹ O filósofo define alertugia como “[...] o conjunto dos procedimentos possíveis, verbais ou não, pelos quais se revela o que é dado como verdadeiro em oposição ao falso, ao oculto, ao indizível, ao

Claro, toda tragédia grega é uma aleturgia, isto é, uma manifestação ritual de verdade; uma aleturgia no sentido bem geral do termo já que, evidentemente, através dos mitos, dos heróis, através dos atores, através das máscaras que os atores usam, a tragédia dá a entender e dá a ver o verdadeiro. Na Grécia, a cena, o teatro constituem um lugar em que se manifesta a verdade [...] A tragédia diz a verdade. [...] Ela é, em si mesma, uma maneira de fazer aparecer o verdadeiro, mas também é uma maneira de representar como, na história que ela conta ou no mito a que se refere, a verdade veio à luz (Foucault, 2014a, p. 24).

No centro dessa nova análise, a questão que se coloca é que a própria tragédia é uma “dramaturgia do reconhecimento”, posto que “é o mesmo personagem que procura saber, que faz o trabalho da verdade e que descobre ser o próprio objeto da procura” (Foucault, 2014a, p. 25). A tragédia é uma dramaturgia também de verdade múltiplas que, separadas, não são suficientes para o dizer verdadeiro²⁰. É o problema do *orthon epos* (palavra justa) já referido em *O Saber de Édipo*: a verdade emerge a partir da somatória do jogo das seis metades. Na tragédia, aparecem duas formas *aletúrgicas*: a dos deuses, que opera por predição e profecia (*phemi*), e a dos escravos, que opera por reminiscência e testemunho (*homologueu*). Embora essas formas de *aleturgia* sejam verdadeiras, pois uma confirma a outra, Foucault diz que falta algo para dar sentido ao conjunto. Mesmo porque, na peça, o conjunto simbólico da verdade dita é problemático:

[P]ara que a palavra profética do deus fosse levada às suas extremas conseqüências e para que, efetivamente, o que ele havia predito no momento do nascimento de Édipo – matará seu pai e se deitará com sua mãe – para que essa palavra fosse ou se tornasse verdadeira, o que foi preciso? Foi preciso um certo número de coisas, no centro das quais se encontra o quê? Pois bem, a mentira dos escravos, porque se o escravo a quem Jocasta tivesse dado a criança Édipo houvesse feito o que tinham mandado, teria matado Édipo. Mas ele não matou, ele desobedeceu. Ele o entregou a outro escravo e não disse nada a ninguém. O outro escravo o trouxe para Corinto, deu-o a Políbio e, aí, durante toda a infância de Édipo, não disse nada. E quando Édipo partiu de Corinto para não matar seu pai, o escravo também não disse nada. Desobediência, mentira, silêncio (Foucault, 2014a, p. 40).

A palavra profética, desacreditada durante a trama, somente se completa com a ação dos escravos e a verdade emerge, finalmente, com a palavra dos escravos. Jogo de duas *aleturgias* que, em si mesmo, não é capaz de definir o destino de Édipo. “Édipo teria continuado a ser rei e ninguém teria sabido que ele havia matado seu pai e deitado com sua mãe” caso não se persignasse em aplicar o seu saber: *euriskein* (Foucault, 2014a, p. 40). “Entre a aleturgia do advinho e a aleturgia da testemunha, Édipo é aquele que não sabe” (Foucault, 2014a, p. 47). Mas, Édipo tem um saber.

imprevisível, ao esquecimento, e dizer que não há exercício do poder sem algo como uma *aleturgia*” (Foucault, 2014a, p. 8).

²⁰ O dizer verdadeiro é essencial na construção do pensamento racional, tanto que aparecerá sistematicamente na filosofia grega exatamente essa questão. Nada melhor do que ver isso na fala de Sócrates: “Se eu fosse de fato um estrangeiro, sem dúvida me desculparíeis o sotaque e o linguajar de minha criação; peço-vos nesta ocasião a mesma tolerância, que é de justiça a meu ver, para a minha linguagem – que poderia ser talvez pior, talvez melhor –, e que examineis com atenção se o que digo é justo ou não. Nisso reside o mérito de um juiz; o de um orador, em dizer a verdade” (Platão, 17d-18a).

Édipo aplica o seu saber à arte política, pois ele tem o poder e é capaz de “pilotar o navio”, de governar a cidade. Ele diz isso exatamente na confrontação com Tirésias: arte suprema, arte das artes, *tékhne tékhnes*, “é o nome com o qual se designará a arte política em geral, com o qual se designará sobretudo a arte de governar os homens em geral, seja sob a forma coletiva de um governo político, seja sob a forma individual de uma direção espiritual” (Foucault, 2014a, p. 49). A palavra que reflete esse saber é *tekmérion* que, articulado a *euriskein*, permite a Édipo resolver os problemas e encontrar as soluções “por ele mesmo”. “Ou seja, o próprio Édipo deve ser o operador dessa verdade. E essa aleturgia em forma de descoberta é Édipo, e Édipo mesmo, que deve fazer” (Foucault, 2014a, p. 55).

Em outros termos, Édipo está no controle em todo o processo de investigação da verdade. É ele que chama testemunhas, que interroga, que questiona o oráculo, que confronta os nobres, é ele que anuncia o veredicto, sua condenação final. É a aleturgia do *autos*, do eu, que está surgindo no texto trágico e que constitui o saber específico de Édipo. O que coloca, para Foucault, o problema da subjetivação da verdade e, conseqüentemente, a aceitação da culpa. De fato, Édipo, no final, como resultado de sua investigação, aceita a culpa, se considera culpado, mesmo não sendo punido! Mais uma torsão na análise de Édipo, empreendida por Foucault, que retornará nas aulas seguintes de *Malfazer, dizer verdadeiro*. Édipo não é punido?²¹

Porque, afinal de contas, há na conclusão de Édipo e, talvez, poderíamos dizer, no interstício entre Édipo rei e Édipo em Colono, algo que é, no fim das contas, um tanto paradoxal. É que, na realidade, tem um resto nessa história de Édipo: o resto é Édipo, ou antes, o resto é a punição de Édipo, quer dizer, Édipo não é punido. [...] Ora, vocês sabem muito bem que Édipo não é nem sequer exilado (Foucault, 2014a, p. 68).

A espiral continua nas conferências de *Malfazer, Dizer Verdadeiro*, em que Foucault coloca o projeto de uma etnologia do dizer verdadeiro (Foucault, 2018, p. 5). Para os propósitos do presente texto, consideraremos que a insistente análise de *Édipo Rei* faz parte dessa etnologia e é sobre ela que vamos nos deter, mais especificamente à aula de 28 de abril de 1981, em que o filósofo francês aponta a vinculação entre o malfazer de Édipo e o dizer verdadeiro.

Nessa aula em particular, Foucault retoma a ideia central de que a tragédia é uma representação de um processo judicial e vai analisar detidamente os termos técnicos, os procedimentos, os interrogatórios, sempre notando as características do processo judicial grego em outras fontes. Além de todos os elementos identificáveis nas análises anteriores, aqui Foucault vai se concentrar no reconhecimento (*anagnórisis*). Ele indica o reconhecimento individual de Édipo como assassino do rei e, portanto, responsável pela praga que se abate sobre Tebas, paradoxo apreciável na medida em que Édipo é tirano e, portanto, é responsável pela navegação da cidade. Esse é o aspecto mais notável nas análises tradicionais da tragédia.

²¹ É curioso o contraste entre as tragédias gregas e a obra literária de Franz Kafka (1883-1924). As tragédias exploram a questão da relação entre oráculos divinos e as ações humanas, partindo sempre de algo fato cuja autoria precisa ser conhecida e a verdade reestabelecida, num universo de criminosos e culpados. A obra de Kafka explora, quase de forma teatral, o universo de pessoas e coisas que, em geral, sofrem algum grau de punição em que a culpa nem sempre é formulada ou, simplesmente, não existe. A punição sem culpa parece ser o motor dos enredos kafkianos, como em *O Processo* (Kafka, 1988).

Mas Foucault surpreende porque quer estudar o reconhecimento por parte do coro: “[...] se, efetivamente, busca a verdade, Édipo a busca para que possa reconhece-la o coro, ou seja, os cidadãos, ou seja, a assembleia do povo, ou seja, o que é constituído como a instância judiciária que tem de descobrir, estabelecer a verdade e, por fim, validá-la” (Foucault, 2018, p. 50). Para a análise, o filósofo francês recupera o jogo das três metades, só que agora é para afirmar que, durante toda a peça, Édipo não sabe, mas todos os demais personagens sabem a verdade. O problema é como demonstrá-la. “Três manifestações da verdade, três aleturgias, três tipos de veridicção” (Foucault, 2018, p. 51) que afirmam a mesma verdade de formas diferentes e complementares, mas a peça não termina aí.

Esse aspecto da tragédia é bem intrigante: por que a investigação de Édipo continua mesmo com todos os protestos em contrário? Falta, evidentemente, um elemento de prova, como já foi demonstrado por Foucault em outras conferências. Mas como sabemos que está faltando esse elemento de prova? Primeiro, Édipo não se reconhece nas profecias, na mântica, nem na contestação com Creonte. Antes mesmo de Édipo reconhecer-se, é o coro, portanto, que fará a diferença. O coro, no começo da peça, está do lado de Édipo e depois muda de posição, mas somente se colocará contra Édipo no final da trama: “Édipo só poderá reconhecer-se quando o coro tiver reconhecido a validade do que é dito” (Foucault, 2018, p. 54).

Nesse momento, Foucault analisa o canto do coro, versos 863-910. Segundo ele, o canto é composto de duas partes: a primeira afirma que a verdade foi dita pelo oráculo e que essa verdade é como uma seta lançada que, inevitavelmente, atingirá seu alvo; a segunda parte contradiz o oráculo, já que afirma que o mundo dos mortais é regido não pela seta, que é, na verdade, a metáfora do raio de luz, mas pelos ventos. E o coro conclui o canto dizendo que “o adivinho não tem dons superiores aos meus. E, mesmo sendo verdade que certos homens sabem mais que outros, eles precisam apresentar provas” (*apud* Foucault, 2018, p. 55). Ou seja, o que o coro “quer, são coisas visíveis, são provas, é uma demonstração” (Foucault, 2018, p. 55). A ação trágica segue com a confrontação de Édipo com Creonte e com o diálogo de Édipo com Jocasta. Nesse ponto, o coro intervém novamente para maldizer a soberania e para restabelecer o respeito ao oráculo, praticamente invertendo sua posição anterior.

O problema, segundo Foucault, é que o coro observa que os soberanos não se reconheceram na verdade do oráculo. A investigação começa porque, aparentemente, Édipo sabe mais do que admite: “Édipo está cheio de saber” (Foucault, 2018, p. 58). Qual é o saber de Édipo, a *tékhne tékhnes*? Já sabemos, é *euriskein*! O coro, então, está impulsionando Édipo à frente em direção à sua busca movida pelo *tekmérion*, os vestígios, indícios, marcas!

No texto de Édipo rei, parece-me que *tekmérion* é empregado sobretudo para designar um movimento de conhecimento que permite ir do que não se sabe para o que se sabe (e, partindo da ignorância, constituir-se, por conseguinte, como sujeito que finalmente sabe), por alguns trajetos que vão do presente para o passado, do passado para o presente, da presença para a ausência ou da ausência para a presença. [...] O que a *tékhne* de Édipo possibilita descobrir é [...] o encontro, o acontecimento, o que se produz: o cruzamento entre o que acontece aos homens [...] e os decretos dos deuses (Foucault, 2018, p. 62).

Então, o saber de Édipo é responsável também pela sua ruína, porque, em busca da prova solicitada pelo coro, ele vai investigar até as últimas consequências, estando aí, também o reflexo do excesso de poder de Édipo. Nesse ponto, Foucault

articula a última aleturgia à confissão dos pastores de ovelhas, pois ele é “qualificado na peça pela aceitação do coro como o que, em oposição às outras formas de veridicção, vai efetivamente produzir uma verdade incontestável” (Foucault, 2018, p. 65).

Em *O Governo de Si e dos Outros*, a espiral hermenêutica de Foucault continua a operar, principalmente no confronto que o filósofo francês realiza entre *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Íon*, de Eurípedes²². Ao fazê-lo, Foucault procura estabelecer uma relação entre as diferentes formas de *aleturgias* presentes na tragédia com a *parresía*, a fala franca, única que, livre de peias e receios sobre suas consequências, permite a alocação verdadeira.

Considerações Finais

A presença constante de Édipo na obra de Foucault evidencia como tal tragédia figura como um acontecimento que mobilizou o pensamento do filósofo francês. Ao ler *Édipo Rei* como uma encenação do procedimento de investigação jurídica típico da cidade grega do século V a.C., Foucault pode testar o seu método genealógico, pensando a relação entre saber e poder presente na passagem da profecia para o testemunho, e também identificar a relação entre vontade de verdade e veridicção. Desenvolvendo-se como um jogo de metades, do *symbolon*, o processo de investigação de verdade faz o saber de um simples escravo, validado pelo coro, constituir-se no golpe final contra o poder do soberano, sendo capaz de destronar o rei!

Foucault lançou a pista de que *Édipo Rei* não é uma história sobre punição, tampouco uma história acerca da estrutura do desejo, como sugere a leitura psicanalítica proposta por Freud. Como os helenistas franceses, Foucault recoloca a tragédia de Sófocles em seu contexto histórico e social. É esse deslocamento, juntamente com sua perspectiva genealógica, que permite Foucault ler a tragédia como uma história sobre o dizer verdadeiro, desencadeado por Édipo e levado a cabo pelo modelo do *symbolon*. Assim, não é a ausência, mas sim o excesso de saber e de poder de Édipo que compromete a sua soberania na medida em que ele violou tanto os limites estabelecidos pelo *nomos* da cidade quanto os desígnios dos deuses. Além disso, enquanto aleturgia, a tragédia dramatiza não apenas a genealogia da verdade, mas também os modos de subjetivação que tensionam o poder e a liberdade.

Em busca de uma confrontação de sua natureza com as forças sobrenaturais, o homem trágico quer saber mais que os deuses e quer usar o poder político como objeto pessoal. Os agentes da tragédia, ao acreditarem na autonomia de sua vontade, sem saber ou sabendo em demasia, são ludibriados pelas forças supra-humanas e revelam os pontos de obscuridade que ainda ameaçam o *logos* e a democracia. A tragédia, nesse sentido, demonstra a força e a fragilidade da ordem constituída em torno da ideia de cidade.

Mas a modernidade, em seu processo de racionalização mundana e de desencantamento do mundo, também não apresenta semelhante ambivalência?

²² Por questões de limite, não exploraremos aqui o diálogo entre a tragédia de *Édipo Rei* e *Íon* realizado por Foucault. Mas é interessante notar que as duas tragédias se estruturam em torno de jogos de metades e questionam os desígnios dos deuses, tentando fazer o deus Apolo dizer a verdade, sem sucesso. Os dramas, de forma diferente, vão dar testemunho da passagem da *aleturgia* dos deuses para aquela dos mortais. Foucault faz essa análise nas aulas dos dias 12, 19 e 26 de janeiro de 1983 do curso *O governo de si e dos outros*.

Nossa sociedade atual ainda parece estar fortemente dividida entre a razão (fundamento da democracia e do Direito) e a crença (fundamento da religião e da moral). E a violência emerge nesses espaços de ambiguidade, confrontando as normas jurídicas e a racionalidade das instituições em múltiplas obscuridades. A tragédia continua atual e merece nossa atenção.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEFERT, Daniel. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. **Aulas sobre a Vontade de Saber**. Curso no Collège de France (1970-1971). São Paulo: Martins Fontes, 2014. Pp. 239-262.
- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Interpretive Analytics. In: **Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- EWALD, François. **Foucault: a norma e o direito**. Lisboa: Veja, 1993.
- FESTUGIÈRE, André. O Homem grego. In: FESTUGIÈRE et al. **Grécia e Mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Conferências na PUC do Rio em 1973. Rio de Janeiro: Nau editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Aulas sobre a Vontade de Saber**. Curso no Collège de France (1970-1971). São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Do Governo dos Vivos**. Curso no Collège de France (1979-1980). São Paulo: Martins Fontes, 2014a.
- FOUCAULT, Michel. **Malfazer, Dizer Verdadeiro**. Função da confissão em juízo. Curso em Louvain, 1981. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- GINZBURG, Jacob. Édipo rei, uma peça de teatro. In: **Édipo rei de Sófocles**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GIRARD, René. “Édipo e a vítima expiatória”. In: **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Editora da Unesp, 1990. Pp. 91-116.
- HUNT, Alan; WICKHAM, Gary. **Foucault and Law: Towards a Sociology of Law as Governance**. London/Bouder: Pluto Press, 1994.
- JAEGER, Werner. O Homem Trágico de Sófocles. In: **Paidéia: A formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Pp. 219-232.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LOURENÇO, Frederico. Sófocles: a palavra perfeita In: **Grécia Revisitada: ensaios**. São Paulo: Carambaia, 2022.
- MOLINARI, Cesare. **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, 2010.

- NEVES, Maria Helena de Moura. O Teatro Grego: a Tragédia. In: MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney (org.). **Aspectos do Teatro Ocidental**. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- PLATÃO. Defesa de Sócrates. In: **Sócrates**. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Os Pensadores).
- RIES, Julien. **Mito e Rito**: As constantes do Sagrado. Petrópolis: Vozes, 2020.
- ROCHA, Everardo P. G. **O que é Mito?** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROSSETTI, Livio. **Introdução à Filosofia Antiga**: Premissas filológicas e outras ferramentas de trabalho. São Paulo: Paulus, 2006.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução, introdução, notas e pesquisa de Trajano Vieira. Edição bilíngue. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Édipo” sem complexo. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988a. v. I. pp. 77-102.
- VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988b. v. I.
- VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e Ambiguidades na tragédia grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988c. v. I.
- VERNANT, Jean-Pierre. Ambiguidade e reviravolta: Sobre a estrutura enigmática de “Édipo Rei”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988d. v. I.
- VERNANT, Jean-Pierre. Do Duplo à Imagem. In: **Mito e Pensamento entre os Gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Pp. 303-330.
- VERNANT, Jean-Pierre. O Sujeito Trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. II.
- VERNANT, Jean-Pierre. Do Mito à Razão. In: **Mito e Pensamento entre os Gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. Pp. 347-380.
- VERNANT, Jean-Pierre. Édipo, o inoportuno. In: **O Universo, os Deuses e os Homens**: Mitos gregos contados por J. P. Vernant. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000, pp. 162-179.
- VEYNE, Paul. **Os Gregos Acreditavam em Seus Mitos?** São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. A cidade grega. In: FESTUGIÈRE, André et al. **Grécia e Mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. Uma invenção grega: a democracia. In: **Os Gregos, os Historiadores, a Democracia**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- VIEIRA, Trajano. Entre a razão e *daímon*. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Recebido em: 05/2025
Aprovado em: 12/2025