

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luan Rodrigues de Figueiredo

O ENIGMA DAS ESFINGES

Santa Maria, RS
2019

Luan Rodrigues de Figueiredo

O ENIGMA DAS ESFINGES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS
2019

DE FIGUEIREDO, LUAN

O ENIGMA DAS ESFINGES / LUAN DE FIGUEIREDO.- 2019.

80 p.; 30 cm

Orientador: Anselmo Peres Alós

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

1. Esfinge I. Peres Alós, Anselmo II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/172¹

Todos os direitos autorais reservados a Luan Rodrigues de Figueiredo. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua professor Teixeira, n 1616, apt 305, Bairro Nossa Senhora de Fátima. Santa Maria- RS
CEP: 97015-550.

Luan Rodrigues de Figueiredo

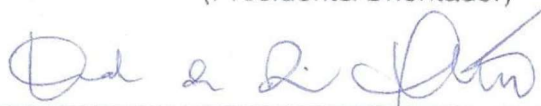
O ENIGMA DAS ESFINGES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 16 de setembro de 2019:



Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Andrea do Roccio Souto, Dra. (UFSM)



Andrea Cristiane Kahmann, Dra. (UFPel) - Videoconferência

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, verte-as como pode e vai levá-las à feira onde todos a têm por suas.

(Machado de Assis)

RESUMO

O ENIGMA DAS ESFINGES

AUTORA: Luan Rodrigues de Figueiredo

ORIENTADOR: Anselmo Peres Alós

A imagem da esfinge é uma das representações mais recorrentes, desde o mito das origens até as manifestações mais recentes. Sua figuração não se encerra apenas no encontro com Édipo. Ela paira sobre os mistérios da vida, da morte, da natureza, dos deuses e da humanidade, bem como sobre os enigmas relacionados ao feminino, perpassando cada era de acordo com o contexto e os anseios do seu povo, tornando-se, assim, instigante a cada aparição. Este texto apresenta uma análise de algumas das representações textuais e imagéticas dessa figura enigmática, presentes em tragédias clássicas como *Ésquilo*, Sófocles e Eurípides, Oscar Wilde, partindo da sua origem, no mito de Édipo, até algumas referências presentes no século XIX, nas pinturas de François-Xavier Fabre, Gustave Moreau e Franz Von Stuck. Para tanto, observou-se as representações textuais em contraponto às representações imagéticas, a partir da análise intertextual e comparativa, partindo, no primeiro capítulo, da origem do enigma presente nas representações trágicas em *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, *Édipo Rei*, de Sófocles e *As Fenícias*, de Eurípides, nas figuras presentes nas cerâmicas gregas e nas pinturas de autores supracitados. Em seguida, no segundo capítulo, a análise detém-se em Wilde e duas de suas obras que trazem como tema principal a imagem da esfinge.

Palavras-chave: Esfinge. Representação. Simbolismo. Imaginário. Interdisciplinaridade.

RESUMEN

EL ROMPECABEZAS DE LAS ESFINGES

AUTOR: Luan Rodrigues de Figueiredo

GUÍA: Anselmo Peres Alós

La imagen de la esfinge es una de las representaciones más recurrentes, desde el mito del origen hasta las manifestaciones más recientes. Su figuración no termina solo con su encuentro con Edipo. Se cierne sobre los misterios de la vida, la muerte, la naturaleza, los dioses y la humanidad, así como los acertijos relacionados con lo femenino, impregnando cada edad de acuerdo con el contexto y los anhelos de su gente, convirtiéndose así estimulante con cada aparición. Este texto presenta un análisis de algunas de las representaciones textuales e imaginarias de esta figura enigmática, presente en tragedias clásicas como Esquilo, Sófocles y Eurípides, Oscar Wilde, comenzando desde su origen, en el mito de Edipo, hasta algunas referencias en el siglo XIX, en las pinturas. por François-Xavier Fabre, Gustave Moreau y Franz von Stuck. Para esto, las representaciones textuales se observaron en contraste con las representaciones imaginarias, desde el análisis intertextual y comparativo, comenzando, en el primer capítulo, desde el origen del enigma presente en las representaciones trágicas en Esquilo, Edipo Rey, Los siete contra Tebas. Sófocles y Los fenicios, de Eurípides, en las figuras presentes en la cerámica griega y en las pinturas de los autores antes mencionados. Luego, en el segundo capítulo, el análisis se centra en Wilde y dos de sus obras que se centran en la imagen de la esfinge.

Palabras llave: esfinge. representación simbolismo; imaginaria; interdisciplinariedad

Sumário

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 07 |
| 1. A ORIGEM DO ENIGMA | 10 |
| 1.1 Esfinges, pirâmides, mistérios egípcios..... | 13 |
| 1.2 O mítico e o trágico: imagens esfíngicas..... | 14 |
| 1.3 A criatura e o herói..... | 27 |
| 1.4 Figuras..... | 31 |
| 2. NARRATIVAS NO SÉCULO XIX | 55 |
| 2.1 Wilde..... | 56 |
| 2.2 “A esfinge sem segredo- Uma água forte” | 69 |
| 2.3 “A esfinge”: versos e imagens | 75 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: | |
| transmutações do enigma através do tempo..... | 87 |
| REFERÊNCIAS | 89 |

INTRODUÇÃO

O interesse sobre a esfinge surge a partir do primeiro contato com a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, quando eu cursava o terceiro semestre de Letras, na Universidade Federal de Santa Maria, em 2011. Desde então, iniciou-se a pesquisa em torno das figurações da criatura, em um planejamento voltado para a iniciação científica, sob a orientação do professor Enéias Farias Tavares. O trabalho preliminar consiste no mapeamento das recorrências da esfinge em três tragédias clássicas: *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Édipo Rei*, de Sófocles; e *As Fenícias*, de Eurípides. A busca foi feita no texto original, disponível no *Perseus Digital Library*. Após consultar o texto grego, os termos encontrados foram traduzidos para o inglês e, a seguir, para o português, a fim de cercar todas as possibilidades de sentidos e significações atribuídos à esfinge. Os dados levantados foram organizados em uma tabela demonstrativa², indicando a obra em que cada alusão ocorre, os versos em que aparecem, e a temática de cada uma (monstruosa, musical, enigmática e/ou feminina), seguidos das análises que observam a transfiguração que percorre as obras analisadas, conforme é mencionado no primeiro capítulo do texto.

Embora o tempo investido para tais estudos fosse consideravelmente extenso e os resultados alcançados satisfatórios, as inquietações acerca dessa figura enigmática mantiveram-se. Originou-se, assim, o projeto para esta dissertação de mestrado, buscando dar continuidade aos estudos anteriores, ampliando as referências nas formas de representação da esfinge para a cerâmica, produzida na Grécia Antiga, a fim de contrastar manifestações nas diferentes formas de arte. No decurso da pesquisa, ocorreram algumas adequações em relação ao *corpus*, que passa a incorporar obras do século XIX, dentre elas telas dos pintores François-Xavier, Gustave Moreau e Franz Von Stuck, além de duas obras de Oscar Wilde, observaram-se, assim, as semelhanças entre poesia e pintura na construção e na interpretação da esfinge. As escolhas fundamentam-se no fato de que a literatura e a pintura, mesmo em

² A tabela encontra-se disponível no primeiro capítulo do texto.

suas semelhanças, possuem concepções diversas e resultam em leituras diferentes.

Uma das representações artísticas mais recorrentes, desde o mito das origens até as manifestações atuais, é a imagem da esfinge. Mesmo que na maioria das vezes ela apareça associada ao mito de Édipo, sua figuração não se encerra apenas neste evento. Ela paira sobre os mistérios da vida, da morte, da natureza, dos deuses e da humanidade, bem como sobre os enigmas relacionados ao feminino, percorrendo cada era de acordo com o contexto e os anseios do seu povo, tornando-se, assim, instigante a cada aparição.

É possível pensar nas representações da esfinge como captadoras de elementos da organização social e cultural, bem como das formas que constituem o imaginário do homem no decorrer da sua existência. Ela é, antes de tudo, uma imagem-símbolo dentro das obras, e permite acessar a configuração social dos povos em suas respectivas épocas. Através da análise das representações, é possível depreender um olhar sobre as transformações oriundas dessas sociedades, marcadas pela ambiguidade do homem na antiguidade em contraste com as representações presentes no século XIX.

Sendo assim, é relevante evidenciar a composição social, histórica e cultural constituídas pelos anseios do homem, suas inquietações acerca da condição humana e suas formas de atuação no mundo que ainda repercutem na cultura ocidental contemporânea. Além disso, a proposta de estudos sobre a temática apresentada é de extrema importância no que concerne à constituição do imaginário cultural do Ocidente, desde a antiguidade até o século XIX, merecendo assim determinada atenção.

Para tanto, a estrutura da presente dissertação foi dividida em duas seções: em um primeiro momento, o foco é mantido na origem da criatura e sua relação com o herói, seguido das imagens presentes tanto na cerâmica da Antiguidade Clássica quanto nas pinturas do século XIX. A segunda parte da dissertação está centralizada na obra de Oscar Wilde, sendo introduzida pela biografia do autor, e seguida pela análise do conto “A esfinge sem segredo”(1891) e do poema “Esfinge” (1894), em suas versões traduzidas no português.

O capítulo I tem como propósito traçar um percurso desde as primeiras aparições da esfinge, no Egito, com características exclusivamente masculinas, até as representações imagéticas do século XIX. Faz-se uma breve retomada das imagens construídas nas tragédias gregas, com alguns resultados originados do estudo anterior, e a influência da relação do herói como parte que compõe as figurações. A análise das imagens, como fechamento do capítulo, descreve as narrativas presentes não apenas na cerâmica grega, como as figuradas nas pinturas do século XIX.

No capítulo II é proposto um percurso biográfico e bibliográfico de Oscar Wilde, a partir da obra *Oscar Wilde* (publicada por Daniel Schiffer, em 1957), seguido da apreciação de duas de suas obras que se estruturam a partir da simbologia presente tanto no enigma, quanto na figura do ser híbrido. Os dados de caráter pessoal, fundamentam a ideia de que sobre a imagem de Wilde, pairavam mistérios tão profundos quanto os que mantiveram a esfinge impetuosa no tempo, uma vez que sua existência delineava-se entre o homem, o autor e o personagem.

Para finalizar a reflexão, as considerações finais tecem sobre as transmutações do enigma e da criatura através do tempo, as mudanças nas formas de representações, a abordagem simbólica e sua influência no imaginário de cada tempo. Esse modo de abordagem visa a demonstrar que a produção de variados sentidos do símbolo permite uma amplitude de outras significações, formando correntes que organizam o mundo e expressam no símbolo o imaginário ao longo da história.

1. A ORIGEM DO ENIGMA

A existência do ser humano é marcada, desde os primórdios, pela utilização de símbolos como instrumentos de representação que auxiliam tanto na comunicação quanto na compreensão do mundo. Proveniente de tradições orais, e apenas mais tarde materializada na escrita, a arte de narrar acontecimentos — sejam eles fictícios ou reais — constitui um sistema capaz de captar realidades à luz de concepções que atravessam a história da humanidade. Assim, costumes, culturas e pensamentos sobrevivem à ação do tempo, e são transmitidos às gerações posteriores, como uma espécie de legado do imaginário que se constrói por meio dos mecanismos de representação. Segundo Durand,

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, às trevas nefastas (DURAND, 2002. p. 194).

Campos do Imaginário, obra que aborda concepções acerca da construção do imaginário coletivo, reunindo textos publicados por Gilbert Durand ao longo dos anos, desde 1960, incorporando campos variados como a literatura, sociologia, história e antropologia. Dentre os textos compilados, as abordagens que se tornam mais pertinentes para nossa análise, consistem no imaginário como lugar do entre-saberes e nas considerações sobre o universo do símbolo. Para o autor, o imaginário não é uma disciplina, mas o resultado da interação entre as mais distintas áreas dos saberes:

Não é senão com a aculturação que surge plenamente <<o atlas do imaginário>> e mesmo aí existem graus, desde a simples simbólica e mítica <<derivada>> das literaturas e das construções utópicas até ao empenhamento no próprio tecido das trocas culturais. É com a arte, a filosofia e a religião — Hegel pressintira-o — que a consciência simbólica atinge o seu nível de funcionamento. A obra de arte, o sistema filosófico, o sistema religioso — e acrescentamo-lhes o sistema das instituições sociais— constituem paradigmas de alta frequência simbólica.

Tal significa que as figuras que eles veiculam e de que são tecidos, podem ser, inesgotavelmente <<retomadas>> [...] <<interpretadas>>, traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote (DURAND, 1996, p. 81).

Da mesma forma, quando Durand disserta sobre o universo do símbolo, cria parâmetros de efeitos que constroem o imaginário através das produções de sentidos emitidas pelas relações dos elementos citados no fragmento acima. Para ele, o símbolo determina um sistema natural do pensamento, essencial à consciência humana, seja por intervenção do meio físico, seja por interferência do meio cultural:

As estruturas verbais primárias são de algum modo moldes em aberto que esperam o seu preenchimento pelos símbolos distribuídos pela sociedade, pela sua história e pela sua situação geográfica. Mas reciprocamente todo o símbolo para se formar tem necessidade das estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do sapiens. Portanto dois níveis 'de educação' se sobrepõem na formação do imaginário: o ambiente geográfico (clima, latitude, situações continental, oceânica, montanhosa, etc.) em primeiro, mas já regulamentada pelas simbólicas parentais de educação, o nível dos jogos (lúdico), das aprendizagens em seguida (DURAND, 1994, p. 60).

Assim, o imaginário estrutura-se como elemento hermético, profundo, não limitado às suas assimilações, mas capaz de desenvolver a partir de uma lógica que faz com que se configure um universo incalculável de representações. Tanto imagens narrativas quanto visuais resultam dessas produções simbólicas que recortam um determinado contexto temporal/social por meio de um campo imaginário. Dessa forma, “[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432).

Durand propõe em *A imaginação Simbólica* (1964), duas maneiras de apreensão da realidade pela consciência humana: a primeira acontece de forma direta, cuja realidade se manifesta como um juízo, uma noção ou como uma mera intuição; já a segunda ocorre de forma indireta, em um processo no qual a

realidade não consegue se revelar instantaneamente à percepção e, por isso, apresenta-se por meio de uma imagem. Como exemplo de forma direta, podemos utilizar a representação de um bolo ou uma xícara de chá. A forma indireta vai fazer com que se construam, a partir das experiências com tais objetos, sentidos mais específicos como, por exemplo, o sabor dos bolos saboreados na infância, ou dos chás feitos pela avó. Isso tudo forma uma cadeia que perpassa esses objetos, através das imagens produzidas pela relação que o sujeito possui com o objeto e as memórias que este evoca naquele, pelo incentivo proporcionado pelo meio.

De acordo com Araújo e Teixeira (2009, p. 9), a cultura do imaginário, através das retomadas dos conceitos propostos por diversos estudiosos que pensam este lugar como restaurativo da poética romântica e da hermenêutica instaurativa:

A revalorização do imaginário é inseparável da faculdade da imaginação simbólica, a “Rainha das Faculdades” (Baudelaire), enquanto exploração da visão não perceptiva, sonho, devaneio, epifanias simbólicas, permitindo-nos aceder a patamares antroponológicos, ou seja, a dimensões figurativas altamente pregnantes do ponto de vista simbólico, que estão vedados ao mero raciocínio ou à simples percepção sensível. [...] A expressão privilegiada das imagens encontra-se, contudo, no mito, cujas imagens seguem a sequência linguística: verbo, substantivo e adjectivo, sendo a função de substantivação nominal tida como secundária em relação ao verbo, verdadeira matriz arquetípica, ou em relação aos atributos que declinam a pluralidade intrínseca do sujeito (do nome divino, por exemplo) (ARAÚJO; TEIXEIRA 2009, p. 9).

Ou seja, o imaginário é estruturado a partir da sua relação com a imaginação simbólica, que escapa às faculdades lógicas, racionais ou às meras percepções da realidade sancionadas pela sensibilidade. O sujeito constroi o seu imaginário através das suas relações linguísticas, dos sentidos atrelados às memórias, do conhecimento adquirido e todas as suas experiências que contribuem para a sua formação.

O imaginário coletivo funciona da mesma forma. A sociedade corresponde ao sujeito e suas experiências em um determinado contexto. Cada região, cada povo, cada cultura constrói através da sua história, origem e vivências, uma

memória que corresponde ao coletivo e, a partir dela, outros sentidos são produzidos, alterados e remanejados. Assim acontece com determinados símbolos (mitos, monstros e imagens divinas) que se perpetuam por muitos anos e são exaltados por diversos povos.

1.1 Esfinges, pirâmides, mistérios egípcios

Presente desde tempos imemoriais, especialmente nas lendas do Egito e Grécia Antiga, a esfinge é uma dessas presenças que se perpetua entre os mistérios da existência humana, transportando junto à sua imagem, inquietações que perturbam, desconcertam e transcendem convicções. Cada uma das lendas retrata o enigmático ser em conformidade com o pensamento e as ideologias da região de onde emergem as crenças, os mitos e a imaginação dos povos, incorporando sentidos que são motivados pela configuração hibridamente monstruosa da criatura.

Considerada elemento de grande importância na arquitetura do Egito faraônico, a esfinge do complexo de Gizé, tornou-se uma das mais conhecidas no mundo. Segundo a mitologia egípcia, o leão representa o guardião dos lugares sagrados, e é deste animal que se compõe a estrutura corporal da famosa esfinge. Outro ponto pertinente é que esta forma não é representada como um ser alado, nem possui relação com o feminino. A esfinge egípcia é um ser masculino, segundo as palavras de Junito Brandão:

É um símbolo solar e essencialmente masculino. Não representa propriamente um deus, mas o rei identificado com aquele. Mesmo estampando a cabeça de Hatshepsut, e, note-se, com barbas, Shesepuankh continua a ser masculina, uma vez que essa mulher extraordinária não pode ser considerada politicamente como rainha. Símbolo benfazejo e guardião, atestava o poder real identificado como o Sol da manhã. O corpo do leão simboliza a força e a irreduzibilidade, a capacidade de eliminar os inimigos do rei e guardar a necrópole, as entradas dos templos e o próprio Egito. A cabeça humana iluminada representa a inteligência (BRANDÃO, 2009, p. 267).

Embora as duas versões apresentem aproximações, a ideia de representação que transporta a imagem da esfinge grega destoa do ideal pertencente a monumental figura egípcia. A esfinge egípcia eterniza-se pela materialidade sobreposta à memória, enquanto a esfinge grega conserva-se pela representação das inquietações humanas e dos mistérios existenciais personificados na figuração da imagem. No que concerne ao interesse das transformações que se dão através do tempo, a relevância basta-se na imagem não arquitetônica, que se modifica, alegoricamente resignada ao desenvolvimento do pensamento humano.

1.2 O mítico e o trágico: imagens esfíngicas

A tragédia grega está intimamente vinculada aos cultos e tradições, sendo um reflexo da vida coletiva no período clássico, época marcada pelo conflito entre o conservadorismo religioso e as idéias inovadoras. Desta forma, considera-se que existe no mundo grego uma infundável contradição, marcada pela forma conflituosa e deformada do homem clássico. Essa oposição, segundo a obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia* ([1872] 2006), trata essencialmente desses conflitos representados nas figuras dos deuses Apolo e Dionísio:

Teremos ganho muito para a ciência estética ao chegarmos não só à compreensão lógica, mas também à imediata segurança da opinião de que o progresso da arte está ligado à duplicidade do Apolíneo e do Dionisíaco; [...] A ambas as divindades artísticas destes, Apolo e Dionísio, está ligado o nosso conhecimento de que existe no mundo grego uma enorme contradição, na origem e nos fins (NIETZSCHE, 2006, p. 34).

Ora, se o homem clássico é constituído pelo obscuro mistério que permeiam sua existência, provavelmente a esfinge configure um símbolo para todas essas incertezas que assombravam a antiguidade. Podemos evidenciar vários planos possíveis para a formação dessa imagem, posto que a esfinge - um ser híbrido, enigmático, portador de uma adivinhação a ser desvendada - pode representar diversos níveis da incompreensão humana, desde as

incógnitas relacionadas ao feminino até a monstruosidade da natureza desconhecida. A música, a representação do feminino e da natureza, o encontro com a morte, o enigma do homem e os segredos da existência humana são representados, metaforicamente, na imagem da esfinge.

A origem do gênero dramático está relacionada com os trabalhos rurais e à consciência religiosa do homem, o desejo de renovação e as tradições. O imaginário coletivo do homem grego é criado a partir do reflexo deste contexto, demarcado, fortemente, pelos conflitos existenciais. O teatro grego surgiu vinculado, essencialmente, ao deus Dionísio, compreendendo um pensamento sobre as relações entre o homem e a divindade ou entre o homem e a sociedade. De acordo com D'Onofrio:

[...] a poesia dramática assume a função de questionar as relações do homem com a divindade e com seus semelhantes. Problemas fundamentais da existência humana, assim como a luta entre o livre arbítrio e a fatalidade do destino, o sofrimento por uma culpa não cometida voluntariamente, o castigo por faltas cometidas pelos nossos ancestrais, o turbilhão que aflige o homem quando vítimas de violentas paixões, tais como o amor, o ódio, o ciúme, a vingança, constituem os principais temas representados no palco grego (D'ONOFRIO, 2004, p. 67).

Com o passar do tempo, essa forma primordial foi, gradativamente, aprimorada, e recebeu características exclusivas pelos melhores dramaturgos da época: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As principais representações da esfinge encontram-se em três grandes obras: *Os Sete Contra Tebas* (467 a.C.), de Ésquilo; *Édipo Rei* (429 a.C.), de Sófocles; e *As Fenícias* (411 a.C.), de Eurípedes. O modo diverso como a criatura é representada nos diferentes autores manifesta uma alteração temática, que adquire na tragédia ateniense, especialmente em Sófocles e Eurípedes, não apenas características de pestilência assombrosa, mas também de enigma feminino e musical.

Considerado o pai da tragédia, Ésquilo lutou valentemente nas batalhas em defesa de sua pátria aterrorizada pelo imperialismo persa. Segundo Donald Schüler (2003), embora tenha escrito diversas peças teatrais (cerca de oitenta), restaram da sua produção apenas sete, dentre elas, a obra mais importante, a

trilogia *Oréstia*, composta por três tragédias – *Agamemnon*, *As coéforas* e *As eumênides* – que compõem uma sequência sobre o drama familiar do rei de Micenas. Sobre os aspectos que caracterizam as obras de Ésquilo, D’Onofrio afirma que:

Os valores morais do teatro de Ésquilo estão fundamentados sobre um misticismo fatalístico: as ações humanas não são determinadas pela razão, mas pela força cega do destino, que pune o homem quando ele ultrapassa os limites estabelecidos. O pior é que a culpa individual se torna maldição hereditária, que se transmite de geração em geração (D’ONOFRIO, 2004, p. 69).

Nesse sentido, é possível perceber que existe influência dos deuses na ação do homem. Essas influências acabam determinando a existência humana, que se encontra constantemente ameaçada em função da falta cometida. Dessa forma, não é possível escapar impunemente dos atos consumados, pois a sentença é inevitável. Tudo decorre da ânsia do deus. Assim, em Ésquilo, a responsabilidade pelas consequências é proporcionalmente distribuída entre os deuses e os homens. Conforme Lesky:

[...] o trágico desses acontecimentos é efeito do deus e do homem em igual medida. A ardente vontade do homem topa com uma grande ordem, apoiada no divino, que lhe mostra seus limites e faz com que sua queda se torne significativamente um testemunho dessa ordem (LESKY, 1896, p. 104).

Vencedora das Dionísias³ de Atenas em 467 a.C., *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, é a última tragédia de uma trilogia⁴ que se desfez no tempo. Nas outras duas obras desaparecidas, *Laio* e *Édipo*, pressupõe-se que Laio, desconsiderando a profecia do oráculo, acaba por ter um filho (Édipo) que o mata, conforme o previsto. Após solucionar o mistério da morte do pai e descobrir em Jocasta, sua esposa e mãe, Édipo amaldiçoa⁵ os filhos, frutos da união

³ *Dionísias* é uma das cinco festas celebradas em Atenas, em honra a Dionísio, o deus do vinho. Além de agregar aspectos religiosos, políticos e sociais à sociedade ateniense, algumas das celebrações contavam com concursos teatrais que implicavam em socialização e competitividade para amenizar os conflitos ocorridos na *polis*. O consumo do vinho era comum nas festas, pois se acreditava que a bebida dava inspiração aos homens para a música e a poesia, aliviando assim, as tensões cotidianas.

⁴ Além das três obras que compõem a trilogia, alguns estudiosos incluem uma quarta obra de caráter satírico, *A Esfinge*, formando assim uma tetralogia.

⁵ Os dois irmãos tornariam-se grandes inimigos e acabariam matando um ao outro.

degenerada. Na tentativa de invalidar a maldição do pai, Etéocles e Polinice, resolvem governar alternadamente, a fim de evitar que a maldição fosse consumada.

O primeiro a assumir o trono foi Etéocles, o filho mais novo; no entanto, passado o primeiro ano, ficou obcecado pelo poder e negou-se a entregar o posto ao irmão, rompendo assim o acordo. Polinice refugiou-se em Argos e lá recebeu o apoio do rei, Adrastro, que foi o responsável por conduzir a expedição até a cidade de Tebas. Além do filho mais velho de Édipo, também busca asilo em Argos, Tideu, filho de Eneu⁶, uma vez que foi expulso da sua terra natal por ter cometido um assassinato. Revoltado com a atitude do irmão, Polinice decide tomar seu lugar à força, amparado por outros seis generais. Cada um deles dirige-se contra uma das sete portas.

O prólogo de *Os sete contra Tebas* é marcado pela fala do líder tebano no poder, Etéocles, dirigida aos cidadãos de Cadmo⁷, anunciando o ataque e solicitando auxílio na defesa das sete portas. Em seguida, o mensageiro comunica informações coletadas no acampamento inimigo, alertando sobre o sacrifício dos generais feito aos deuses da guerra⁸ em prol do triunfo sobre a cidade de Tebas. A fala que antecede o párodo é de súplica por proteção. O rei implora aos deuses que não permitam a vitória de Polinice, com a justificativa de que isso condenaria Tebas à escravidão. O destino depende do desejo dos deuses. É na fala desse mensageiro, que descreve o escudo do inimigo, que surge a primeira menção à esfinge. Assim como nas demais ocorrências na tragédia, sua descrição mantém-se no campo semântico do monstruoso, como se nota no trecho da peça que se transcreve em tradução de Donaldo Schüler:

Mensageiro

Marcha contra nós com olhares de Górgona,
aproxima-se da porta sem sombra de modéstia.
Injuria a cidade com seu escudo metálico
a envolver-lhe protetor o corpo inteiro.
Intimida com o vulto luzidio de uma esfinge carniceira.

⁶ Rei de Calídon.

⁷ *Cadmo* foi um príncipe fenício fundador da cidade grega de Tebas. Por isso, os habitantes da cidade são chamados *cadmeus*.

⁸ Os deuses da guerra referidos na peça são Ares e Ênio. Ares filho de Zeus e Hera; Ênio geralmente surge nos cortejos de Ares.

Pregos prendem-na no bronze,
levando, preso nas garras, um cadmeu
para que chovam sobre ele nossos dardos⁹.
(v. 537-44, p. 66)

Em seguida, como resposta a fala do mensageiro, Étéocles, em seu discurso, faz nova referência à criatura:

Étéocles

Este não permitirá que uma língua sem obras atravesse
nossas portas e corra solta para alimentar nossos males
nem permitirá que penetre a imagem de um monstro odiado
gravada no escudo de um inimigo.
Sob a saraivada de dardos que virá de nossa cidade
reprovará a ousadia do réprobo que tentou introduzi-la.
Com a ajuda dos deuses, serão verdadeiras minhas predições.
(v. 556- 62, p. 67)

Nas duas descrições, que foram destacadas de uma tradução circulante no Brasil contemporâneo, a imagem da esfinge permanece no campo do monstruoso, sem possibilidade de alternância. Na fala do mensageiro ela é uma “esfinge carniceira”, já na fala de Étéocles um “monstro odiado”. A terceira e última alusão da história do massacre entre os herdeiros de Édipo, não destoa das citações anteriores e refere-se à esfinge como “antropófago monstro” (v. 772-77, p. 79).

A entrada do coro feminino, dá continuidade ao clamor de Étéocles, que inicia o primeiro episódio referindo-se às mulheres como “raça insuportável”, pois acredita que elas, ao demonstrarem fragilidade e temor, acabam propagando covardia e favorecendo o inimigo a alcançar a vitória sobre os cadmeus. O diálogo entre o monarca tebano e a regente do coro enfatiza o histerismo que acomete os cidadãos frente à possível derrota, além de revelar o desprezo que o rei possui pelas mulheres.

No episódio central, o informante descreve cada um dos sete guerreiros invasores e o emblema que trazem no escudo, enquanto Étéocles determina os soldados tebanos que os enfrentarão, protegendo cada entrada da cidade. Para

⁹ Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler.

cada porta dirige-se um guerreiro integrante do exército comandado pelo rei de Argos: para a porta Proídita, Tideu; para a porta de Electra, Capaneu¹⁰; Eteoclo¹¹, para a porta de Neís; para a porta de Atena, Ipomedonte¹²; para a quinta porta, a de Bóreas, Partenopeu; Anfiareu, um homem sábio, combatente e vidente, junto à porta de Homolóis; e, por fim, contra a sétima porta, reivindicando seu lugar ao trono, Polinice. As falas intercaladas entre as descrições do mensageiro, as súplicas do coro e a defensiva de Etéocles levam à ação, centralizada no confronto entre os irmãos, o ápice do conflito.

O mensageiro abre o terceiro episódio relatando a luta fatídica entre os herdeiros do trono. A maldição triunfa e o sangue dos irmãos encharca o solo tebano, colocando fim à linhagem de Édipo. A cena fecha-se com o lamento de Antígona e Ismene, também filhas de Édipo e Jocasta. As irmãs desejam que os corpos dos consanguíneos combatentes juntem-se em descanso ao lado do corpo do pai. Porém, a decisão da assembleia, manifestada pelo mensageiro na abertura do êxodo, pretende que apenas o rei que lutou para defender sua terra receba as honras de sepultura e cerimônias que simbolizam estima. Antígona opõe-se à advertência e afirma que não deixará de prestar os rituais de honra a nenhum de seus irmãos. O drama finda com a voz do coro, venerando Etéocles por seu ato de bravura ao defender a cidade.

Sófocles baseia-se em Ésquilo no que concerne à crença obstinada na vontade dos deuses, manifestada nos efeitos proferidos pelos oráculos. Aquele autor nasceu em 496 a.C., no subúrbio de Atenas, em Colono. Aos 28 anos de idade conquistou a primeira vitória em um concurso trágico, vencendo Ésquilo, o mais velho dos três grandes nomes do período. Sófocles envolveu-se intensamente na vida política da sua região, além de ser tesoureiro geral e comandante do exército em algumas expedições militares. Sua produção está estimada em 123 peças teatrais, obtendo 24 vitórias em concursos trágicos, sem contar as demais premiações. Apenas sete tragédias completas chegaram até os nossos dias: *Aias*, *Antígona*, *Édipo Rei*, *Traquíncias*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo*

¹⁰ Filho de Hipónimo, um dos príncipes de Argos.

¹¹ Irmão de Evadne, mulher de Capaneu.

¹² Sobrinho de Adrasto.

em *Colono*, além da obra satírica incompleta *Os Sabujos* e os inúmeros fragmentos de peças perdidas¹³.

Naquela que é considerada sua obra prima, *Édipo rei*, Sófocles centraliza a ação em torno das revelações acerca da verdadeira identidade de Édipo. O herói sai de Corinto e parte para a cidade de Tebas, a fim de fugir de uma profecia que ouvira desde muito jovem: ele assassinaria o pai e se casaria com a mãe. No caminho, ele encontra uma comitiva e acaba assassinando praticamente todos os viajantes. Ao chegar em Tebas, o herói consegue desvendar o enigma proposto pela esfinge e, como prêmio, recebe o trono e a rainha Jocasta em casamento, tornando-se, assim, o rei. Muitos anos passaram e a cidade é assolada por uma maldição. Frente a tal fato, Édipo envia Creonte para consultar o oráculo e tentar descobrir o motivo pelo qual a cidade está sendo penalizada. Diferente das menções ocorridas em *Ésquilo*, Sófocles, citado em tradução de Mario da Gama Kury, introduz novos elementos à constituição da esfinge, que ultrapassam o campo do monstruoso:

Sacerdote

Outrora libertaste a terra do rei Cadmo
do bárbaro tributo que nos era imposto
pela cruel cantora, sem qualquer ajuda
e sem ensinamento algum de nossa parte;
(v. 47-50, p. 20)

Na fala do sacerdote, a esfinge é descrita como “cruel cantora”. Mesmo que se mantenha o efeito monstruoso que está relacionado à crueldade, um novo componente surge para caracterizá-la: cantora. Além da fala do sacerdote, essa menção é trazida pelo coro, que introduz mais elementos na figuração da “cruel cantora”:

Coro

Fez mais ainda, pois conseguiu
matar a virgem misteriosa
de garras curvas e enigmas bárbaros.
(v. 1405-1408, p. 83)

¹³ Informação retirada da apresentação presente na obra *A Trilogia Tebana*, traduzida por Mario da Gama Kury.

Aqui, surge a referência à parte humana que compõe sua estrutura híbrida da esfinge: “a virgem misteriosa”. O substantivo utilizado é qualificador apenas do que concerne à condição humana da criatura. Os sentidos transmutam-se do monstruoso para o feminino, o musical, o humano. Não há mais a limitação encerrada em apenas um significado, em somente uma parte de seu conjunto enquanto ser enigmático.

A fala de Édipo que introduz a peça, dirigida ao povo de Tebas, busca encontrar o responsável pela maldição que assola a cidade, com a intenção de o punir. De acordo com o oráculo, a cidade estava sendo destruída porque o assassino de Laio (rei anterior a Édipo) ainda não havia sido descoberto nem punido. Édipo vai ao encontro de Tirésias e o questiona acerca da identidade do assassino de Laio. Após grande insistência, o profeta cego acaba revelando que o próprio herói é assassino de Laio. Ele fica consternado com a notícia; no entanto, Jocasta, sua esposa, tenta acalmá-lo dizendo que os oráculos erram, usando como exemplo uma previsão que há muito lhe havia sido feita, porém não se concretizara.

Laio e Jocasta foram alertados pelo oráculo que, caso tivessem um filho homem, este acabaria assassinando o próprio pai. A fim de livrar-se da previsão do oráculo, assim que o menino nasceu, Laio ordenou que Jocasta entregasse o recém-nascido a um dos pastores do seu rebanho, após furar-lhe os pés e amarrá-los. A rainha determinou que o menino fosse abandonado no monte Citéron para morrer naquela região, libertando-os assim, da decisão divina. No entanto, o pastor compadecido levou a criança até o rei Polibo, em Corinto, e lá, o menino cresceu forte e saudável. Na medida em que os fatos eram relatos, o desespero intensificava-se e os acontecimentos faziam sentido. Édipo, ao fugir do seu destino, acabou indo ao encontro dele: matou seu verdadeiro pai, Laio, na encruzilhada em seu caminho para Tebas e desposou sua mãe Jocasta, exatamente como proferiu o oráculo. Édipo perfura seus dois olhos e acaba exilado da sua terra natal como punição pelo assassinato do seu pai, enquanto Jocasta acaba com a própria vida.

Embora a construção da verdadeira identidade do herói a partir das revelações no decorrer da peça seja de extrema importância, o encontro com a

esfinge, configura a atmosfera enigmática que compõe o drama. O decifrador de enigmas é movido pelo desejo infindável de desvendar sua origem e escapar do seu destino. E, na tentativa de evitar a consumação das profecias, ele vai ao encontro da verdade: “a esfinge nos confronta com o futuro, futuro sem termo (*khronos*). A esfinge nos tira da nostalgia física e nos leva a um destino sem fim” (SCHÜLER, 2004, p. 69). A presença da esfinge desorganiza, desestabiliza e inquieta as convicções, as crenças e o conhecimento existencial. Isso é causado não apenas pela aparência do ser enigmático, mas também pelos mistérios que circundam sua forma.

O monstro híbrido é constituído por rosto e seios femininos, corpo e garras de leão e asas de águia, uma forma tripartida, assim como o enigma entoado fatalmente. O enigma proposto tinha a imagem do próprio Édipo como solução, que ao livrar Tebas da peste lançada pela esfinge, torna-se a maldição. A configuração do herói está intimamente relacionada à presença da esfinge na peça: “as grandes qualidades do herói da peça foram todas exibidas quando Édipo aceitou enfrentar o desafio da Esfinge, o que exigiu coragem, pois o preço do fracasso era a morte; exigiu inteligência” (KNOX, 2002, p. 32).

Eurípides sofre grande influência do pensamento sofista, cujos valores são fundamentados pelo potencial individual e não pela origem do nascimento. Segundo Knox (2002), o autor escreveu sessenta e sete tragédias e sete dramas satíricos, mas somente dezoito peças dramáticas chegaram à contemporaneidade. Duas inovações foram introduzidas pelo autor na tragédia grega: o casamento entre personagens de classes sociais distintas e o findar feliz da ação. A tragédia oferece uma nova perspectiva para a saga de Édipo por meio da visão de Jocasta que, nessa versão da história, permanece viva e tenta harmonizar a relação de seus filhos que estão prestes a guerrearem pelo trono. É o lado feminino e maternal que ganha destaque na produção de Eurípides.

A peça é introduzida pela fala de Jocasta invocando o sol, procurando nele uma explicação para a maldição que assola a cidade de Tebas. A rainha evoca as memórias de seus descendentes, recordando o nascimento, a condenação e a volta de Édipo à cidade.

Em relação às inovações e ao processo de desenvolvimento da tragédia no percurso destes três autores:

Pode-se revelar que a tragédia grega apresenta um processo de gradativa humanização do mito. Face à tragédia transcendente e fatalista de Ésquilo e aquela heróica e clássica de Sófocles, as peças de Eurípides revelam um aspecto mais natural, mais humano e mais popular. Eurípides não mais acredita cegamente nos deuses da mitologia antiga, criticando seus atos indecorosos. Altera, portanto, os assuntos míticos para torná-los mais aderentes à realidade. Sua preocupação principal é a representação artística das paixões humanas (D'ONOFRIO, 2004, p. 71).

Por meio desses processos de transmutações que o gênero trágico sofre, conforme o contexto cultural e seus autores, a figuração da esfinge e suas significações nas obras possibilitam a identificação das realocações da formação do imaginário do homem grego. O jogo de duplicações e paradoxos que constituem este ser enigmático reflete os mistérios da vida e o enigma entoado direciona o homem ao caminho da perseguição dos sentidos e das explicações. O gênero trágico, tanto em suas implicações artísticas quanto existenciais, é definido por Aristóteles como:

[...] a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2014, p. 24).

Todas as formas que circundam a imagem deste ser aludem ao mistério, ao enigmático, ao obscuro. No entanto, são variados os níveis de simbologia que podem ser percebidos, tanto na constituição da encantadora figura quanto nos fatos relacionados a ela. Provém daí a impossibilidade do decifrador de enigmas construir-se como um herói tebano. O misticismo que se origina de um pensamento ligado ao relacionamento direto com deus fundamenta-se na ideia de dogmas organizados dentro do sistema do pensamento social grego.

Na obra de Eurípides, a esfinge surge na fala da rainha Jocasta que rememora a história de seus descendentes. A menção retém-se na relação do período da peste, no enigma decifrado, nas feições humanas e nos versos entoados que contemplam o campo semântico musical. Todas as

caracterizações decorridas dos autores anteriores, encontram-se declaradas em uma única fala, a fala da rainha, que é citada em tradução de Donaldo Schüler:

Jocasta

Por essa época,
quando meu esposo já não existia e a Esfinge assolava
a cidade, Creonte, meu irmão proclamou que meu
leito seria o prêmio de quem decifrasse o enigma da
misteriosa virgem. A sorte quis que Édipo, meu
próprio filho, interpretasse os versos da Esfinge.
Foi assim que ele assumiu o governo desta terra.
O cetro foi a recompensa da façanha.
(v. 45-52, p. 28)

Jocasta faz uma retomada de todos os acontecimentos trágicos que impulsionam a história de seu herdeiro, Édipo. A seguir, o coro composto por mulheres, aponta a esfinge como responsável por toda a desgraça presente em Tebas, desejando que tal episódio nunca tivesse ocorrido:

Coro

Que nunca
a virgem alada, o monstro dos montes, a Esfinge
das odes funestas tivesse afligido com dores a terra
tebana!
Aproximando-se, outrora, com patas vorazes
das muralhas de Tebas, enviada pelo Hades sinistro,
arrastou para inóspitas alturas
prole de Cadmo.
(v. 805-811, p. 61)

O terceiro estásimo da peça retoma a variação das metáforas que definem e caracterizam a figura da esfinge, além de recuperar o percurso sofrido pelo povo de Cadmo e a dor vivenciada pela família de Jocasta:

Vieste, vieste
produto alado da Terra (...)
para assolar os cadmeus,
e para multiplicar gemidos e pranto,
meio donzela, monstro aterrador
dos tenebrosos vôos, das garras de fera, (...)
musa sem lira,

Erínia devastadora,
trouxeste, trouxeste
dores funestas
à pátria. Emissária divina,
praticaste matança.
Lamento de mães,
lamento de virgens
enlutavam os lares;
lutuoso lamento,
lutuoso canto
corria de cá para lá,
de lá para cá pelos ares.
Ululante alarido a trovões semelhante
sacudia a cidade quando a virgem alada
arreatava algum dos varões.
(v. 1020-1042, p. 71)

Na voz de Antígona, também se faz presente um lamento acerca da devastação causada pela indecifrável criatura cantante:

Antígona
Alegra-te, Erínia.
Tu arruinaste a casa de Édipo-toda!
desde o dia em que o sábio
decifrou a indecifrável ode da Esfinge
cantante, aniquilando-lhe o corpo.
(v. 1503-1507, p. 88)

Uma das últimas ocorrências na tragédia de Eurípides ocorre pela fala de Édipo, o grande decifrador de enigmas, que se vangloria pelo potencial discursivo que o levou a desvedar o mistério que pairava sobre a esfinge:

Édipo
Aqui estou, quem se elevou
aos píncaros da glória
ao desvendar o saber escondido
no enigma da Donzela.
(v. 1728-1731, p. 98)

Dentre os três autores trazidos a este trabalho, Eurípides é o que traz o maior número de referências à esfinge a partir da ampliação de um imaginário simbólico já concretizado na tragédia de Sófocles. As variações metafóricas e

semânticas possibilitam grande abertura no que concerne à interpretação gerada através da figura da esfinge.

Conforme a tabela abaixo, que resulta da pesquisa realizada no período de iniciação científica, as formas de representação variam de acordo com o período de produção e a evolução de cada autor no que concerne aos mecanismos de escrita das tragédias.

| Autor e Obra Versos | Total de Referências a Esfinge | Alusões monstruosas | Alusões musicais | Alusões ao enigma | Alusões ao feminino |
|--|--|--|---------------------|---|------------------------------|
| Ésquilo <i>Os Sete Contra Tebas</i> | 3 | 3 | 0 | 0 | 0 |
| Versos | 541; 777 | 777 | - | - | - |
| Sófocles <i>Édipo Rei</i> | 8 | 2 | 3 | 6 | 1 |
| Versos | 49; 159; 471 478; 605; 834; 1407; 1445 | 49; 1408 | 49; 159; 473 | 159; 471; 473 530; 532; 1408 | 1407 |
| Eurípedes <i>As Fenícias</i> | 16 | 7 | 4 | 7 | 5 |
| Versos | 46; 50; 806; 1023; 1041; 1066; 1353; 1506; 1731; 1732; 1760 | 806; 807; 808; 1023; 1024; 1028; 1066; 1760; | 50; 807; 1506; 1507 | 48; 50; 1353; 1506; 1688; 1731; 1759 | 49; 806; 1023; 1041; 1731 |

Tabela publicada na revista *Expressão*. Luan Rodrigues de Figueiredo. Enéias Farias Tavares. *O enigma das esfinges: um mapeamento das tragédias tebanas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes*. Centro de Artes e Letras (UFMS). Ano 22, nº 1. Janeiro/ dezembro 2018. p. 87-111 (p. 111).

A primeira menção à esfinge, nas tragédias, foi feita por Ésquilo. A figura da criatura aparece apenas três vezes no decorrer da história e, em todos os casos, a contrução está relacionada ao monstruoso. Já em Sófocles, as alusões aumentam. São oito as referências encontradas no percurso da tragédia e apenas duas delas mencionam o monstruoso. As demais, acrescentadas por

este autor, aludem ao musical, ao enigma e ao feminino, ocasionando uma progressão na produção de sentidos a partir da fiiguração da esfinge. Eurípes mantém as referências criadas em Sófocles, mas altera a proporção com que elas surgem na peça, fazendo com que a presença da misteriosa criatura ocupe um espaço maior dentro da história.

1.3A criatura e o herói

No berço da civilização grega, surge um dos mitos fundadores da cultura ocidental. A história de Édipo ganha visibilidade por investigar não somente a insuficiência humana frente à força dos deuses e às capacidades inatas, incompreensíveis e indomáveis, mas também pelo caráter do herói, figurado por habilidades intelectuais desprovidas de qualquer força física, tornando-o assim, dissonante aos demais heróis da época. O mito está estritamente relacionado à imagem da mais encantadora e enigmática figura da história da Grécia Antiga: a esfinge.

Édipo caminha pela estrada que leva à cidade de Tebas. Em uma encruzilhada, diante de um conflito com um desconhecido, sua mão mancha a terra de sangue. Se seu passado compreende fuga e morte, o futuro mostrará ao herói o trono de Tebas, o matrimônio e o leito da rainha viúva, os assombros funestoss da peste futura. Entre esses dois extremos, entre o passado de fuga ao oráculo e um futuro de glória e depois maldição, ambos manchados por crimes repulsivos, Édipo encontra a esfinge.

O olhar do herói depreende o monstro, cuja etimologia, segundo a *Teogonia*, de Hesíodo, origina-se da união de uma criatura que possuía um corpo de mulher e uma cauda de serpente (Equidna)¹⁴ e, de um gigante que atribuía aos gregos a autoria de sopros impetuosos e destruidores (Tifão)¹⁵. Enviada por Hera contra os tebanos, sua face e seios de virgem humana, garras

¹⁴ Segundo a *Teogonia* dos deuses, de Hesíodo, é a mãe de todos os monstros.

¹⁵ Filho de Gaia e Tártaro, gigante de mitologia a quem os gregos arguiam a autoria dos ventos devastadores.

de leão, corpo rapino e asas de águia formam a aterrorizante imagem que assombra no alto do monte Ficeu, castigando os viajantes e os simplórios moradores de Tebas, que ainda se recuperavam do luto pelo seu rei. Todavia, se por um lado a esfinge lançava enigma e destruição, por outro sua presença guardava o direito do único herdeiro ao trono de Tebas.

Nesse encontro de Édipo com a esfinge, o leitor¹⁶ depara-se com uma construção simbólica que remete ao feminino, ao enigma, ao híbrido, à morte e à própria dimensão do humano, visto o herói resolver um enigma no qual ele próprio é a resposta. O mito da esfinge também comunica outros três planos que aludem ao percurso heroico e trágico de Édipo.

Em primeiro lugar, concerne-se um encontro profético, visto que a esfinge anuncia, não somente o enigma relacionado à Jocasta, como também o enigma consecutivo, sobre o culpado pela morte de Laio. Além disso, o enigma proposto pela esfinge tem como resposta uma referência aos “pés”, e a solução vem de um herói que carrega como significado do seu nome “pés inchados”, o que remete tanto à sua condição humana quanto à sua marca de condenação. O enigma: “qual o ser que anda de manhã com quatro patas, ao meio-dia com duas e, à tarde, com três e que, contrariamente à lei geral, é mais fraco quando tem mais pernas?”. Por fim, o herói triunfa sobre o monstro, servindo-se de sua capacidade intelectual, que também atuará na solução do embate futuro quando a morte de Laio volta aos tebanos em forma de peste.

A vitória do herói não ocorre pela força física, mas por sua aptidão discursiva, que se associa ao contexto no qual a tragédia foi produzida. Em sua dissertação, Andrea do Roccio Souto apresenta uma reflexão que esclarece a problemática da força *versus* a inteligência:

Vale lembrarmos que Édipo triunfa ante a Esfinge, chegando a rei de Tebas, pelo uso da inteligência e do discurso, não da força e da coragem. Ora, força e coragem são elementos homéricos, isto é, os heróis de Homero eram fortes e corajosos e, por isso, conquistavam o poder. Daí que se o tempo mítico de Édipo corresponde ao homérico, ele devia combater a terrível Esfinge

¹⁶ O que interessa para a análise aqui desenvolvida é o texto, por isso emprega-se o termo *leitor* como forma de recepção, diferente daquela que envolvia o espectador ao presenciar a encenação. O interesse limita-se à configuração textual.

com as armas de seu tempo: astúcia de guerreiro, coragem e forças heróicas, tal qual um Aquiles ou um Heitor. Mas não, a Esfinge é derrotada pela solução do enigma: a palavra é que toma força, o pensamento é que toma corpo. O Édipo de Sófocles, portanto, assume ações e caracteres do homem político — o homem ateniense do século V a.C., e não dos séculos XIV- XIII a.C. (SOUTO, 2000, p. 81).

A partir das considerações acima, podemos pensar no processo que modifica as formas de representações, não somente dos heróis, mas também da própria esfinge, como ocorre nas artes cerâmicas que ilustram o encontro de Édipo e a Esfinge. Elas acompanham o contexto social no qual são produzidas, por isso, nos primeiros artefatos, temos um homem evidenciado pela sua força perante o monstruoso, que, em seguida, modifica-se em um homem articulado que discursa frente ao misterioso ser e seu enigma.

Perante à esfinge, Édipo contempla a resposta ao enigma, refletindo-se presumidamente na pergunta, na forma e no destino do monstro: ele livra a cidade de Tebas da peste da esfinge e acaba tornando-se o motivo do flagelo pósterio. Praticamente todas as remissões a esfinge relacionam-se com a figura do herói. Todavia, o ser híbrido – humano/animal, monstruoso/encantatório, profético/enigmático – merece destaque, especialmente no que concerne aos autores trágicos e suas representações metafóricas associadas à criatura no proficiente quinto século ateniense.

As interpretações para a presença da esfinge na tragédia de Sófocles, são infundáveis e recebem atenção não apenas de estudiosos, mas também de artistas que reinterpretam e resignificam o mito até os dias atuais. O monstro constitui-se de frações que correspondem, em sua predominância, o lado instintivo do ser humano. A porção racional, bem como a não racional, estão representadas na figura feminina. O hibridismo compõe-se da cabeça e do tronco da mulher, do corpo em forma de leão, e das asas de águia. Junito Brandão, em seus estudos sobre mitologia grega, afirma que:

A ambiguidade da esfinge, se deve, possivelmente, a seu nome (a que aperta, sufoca) e à maneira como se apresenta. Suas asas a predestinavam a encarnar uma alma penada, ávida de sangue e de amor, mas também uma sedutora e cantora. Seu

corpo de leoa, seu nome de sufocante predispunham-na a ser um pesadelo opressor. Vampiro ligeiro, por suas asas, perseguia os jovens; vampiro volumoso, por seu corpo, esmagava-os com seu peso (BRANDÃO, 1995 p. 265).

Junio Brandão descreve com preciosidade o que é concretizado por Franz Von Stuck em sua obra, a tela *O Beijo da Esfinge*, de 1895. A imagem transmite a sensação de que o jovem Édipo está sendo esmagado, sufocado pelo beijo que consome sua virilidade. A esfinge, circundada pelo vermelho, do sangue e do amor, pesa hediondamente pela sedução e pelo seu horror. Assim, considerar-se-á que as representações da esfinge não se desconectam da imagem de Édipo, pois sua construção está estritamente associada ao mito do herói.

O imaginário faz com as imagens sejam contruídas, simbolicamente, a partir das interações de determinados contextos sociais e, perpetuem-se no tempo, integrando-se, dissimulando e produzindo a realidade. Sobre a imaginação e seu funcionamento no processo de simbolização, Gilbert Durand afirma:

É por ela [pela imaginação] que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objectos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade (DURAND, 1984, p. 37).

Assim, entende-se o processo de construção do imaginário como algo essencial e inevitável às transmutações dos sistemas sociais, dependente da cultura, crença e relações estabelecidas entre os povos que interagem entre si. A partir desses elementos, atravessados pela imaginação que produz os sentidos e, controla a simbolização, determinadas figuras resistem como instituições da humanidade. A esfinge e o mito de Édipo são bons exemplos dessa resistência imaginária/temporal.

1.4 Figuras

Além das referências presentes nas tragédias supracitadas, algumas representações da esfinge e seu encontro com o homem ocorrem na cerâmica grega¹⁷. Normalmente, essas peças artesanais eram utilizadas como objetos de apoio às cerimônias religiosas ou fúnebres, bem como para serviços domésticos. Os utensílios eram decorados com pinturas que reproduziam temas mitológicos, eróticos ou do próprio cotidiano, tornando-os assim, importantes fontes históricas que carregam hábitos e crenças, revelando o grande talento dos artesãos da Grécia Antiga. Entre os artesanatos deixados é a que possui maior destaque, pois a cerâmica documenta a evolução artística, social, cultural e política da História da Grécia.

O primeiro artefato, *Édipo e a esfinge* (figura 1), possui um fundo preto com figuras avermelhadas, dinamicamente acometidas, figurando um movimento de ataque do homem sobre a criatura. As representações são contrastadas não apenas pelas cores, como também pelas posições em que ambos se encontram: Édipo acima da esfinge. A superioridade do humano frente à inferioridade do ser híbrido é percebida pelas posições nas quais são representados. As figuras humanas estão suspensas, elevadas como divindades, em condição de vantagem frente à esfinge, que se encontra no chão em um gesto de reverência. Além das posições, a presença de traços bem delineados, feições bem definidas, como os deuses as tinham em suas representações, em relação à ausência plena de uma representação facial da esfinge, também intensifica este esforço em demarcar a soberania exercida sobre a criatura.

A narrativa presente na cerâmica coincide com as primeiras menções referidas à criatura, na tragédia de *Ésquilo*, as quais encerram sua imagem no campo das representações monstruosas, ameaçadoras.

¹⁷ O interesse por tais objetos detém-se apenas na representação narrativa, dispensando qualquer apreciação técnica no que concerne aos procedimentos e métodos utilizados para a produção dos artefatos.

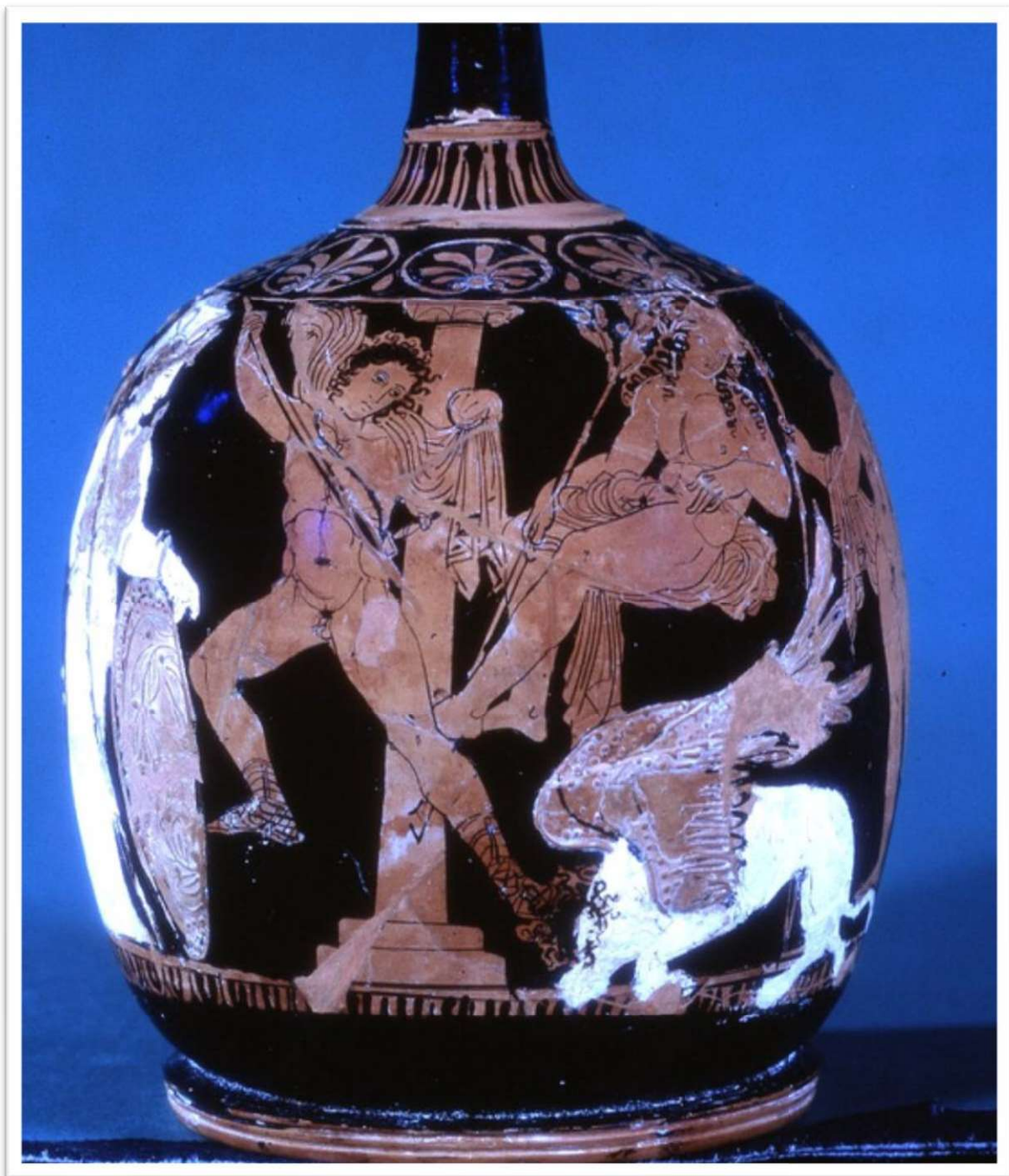


Figura 1 - *Édipo e a esfinge* (aprox. 420-400 a.C.). Museu Britânico, Londres, (Cat. Vase E696). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oedipus_Sphinx_BM_Vase_E696.jpg>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Na segunda peça, *Édipo resolve o enigma da esfinge de Tebas*, nota-se uma variação na representação deste encontro. A inversão das cores cria uma atmosfera distinta da representação anterior. O fundo possui uma tonalidade avermelhada que realça as figuras negras e o encontro por elas representado. Aqui ambos se encontram em condição de igualdade.

Tanto Édipo quanto a Esfinge apresentam feições desprovidas de traços bem trabalhados, que os façam semelhantes aos deuses. Ambos estão em equilíbrio, apoiados em uma condição de diálogo, sem que haja, por qualquer uma das partes, movimentos de adoração, ataque ou reverências. A cena transmuta-se de um ataque irracional em um movimento de superioridade, para uma interlocução calcada em uma dimensão de igualdade (figura 2).

Édipo, com as mãos na cintura, caminha em direção à criatura, em uma situação pacífica. A esfinge, por sua vez, encontra-se elevada à mesma altura do herói, em uma tentativa de equidade. Da mesma forma que a tragédia de Sófocles incorpora novos elementos que caracterizam a esfinge, em relação à construção presente em *Ésquilo*, a cerâmica também agrega novos aspectos.

Sófocles acrescenta aspectos relacionados à música, ao enigma, ao feminino, além de manter algumas alusões monstruosas, delineando de forma mais específica a imagem da esfinge. A narrativa presente na cerâmica, introduz a imagem do ser enigmático, traços antes ausentes, como por exemplo, as feições humanas.

Na figura 1, a criatura mantinha-se no plano do monstruoso, em um esboço que não delineava suas partes. Diferentemente, temos na figura 2, as feições femininas bem marcadas, o cabelo, igualmente ao do humano que se encontra a sua frente, bem penteado, com adereços que ornamentam a esfinge, atribuindo-lhe novos sentidos de interpretação.

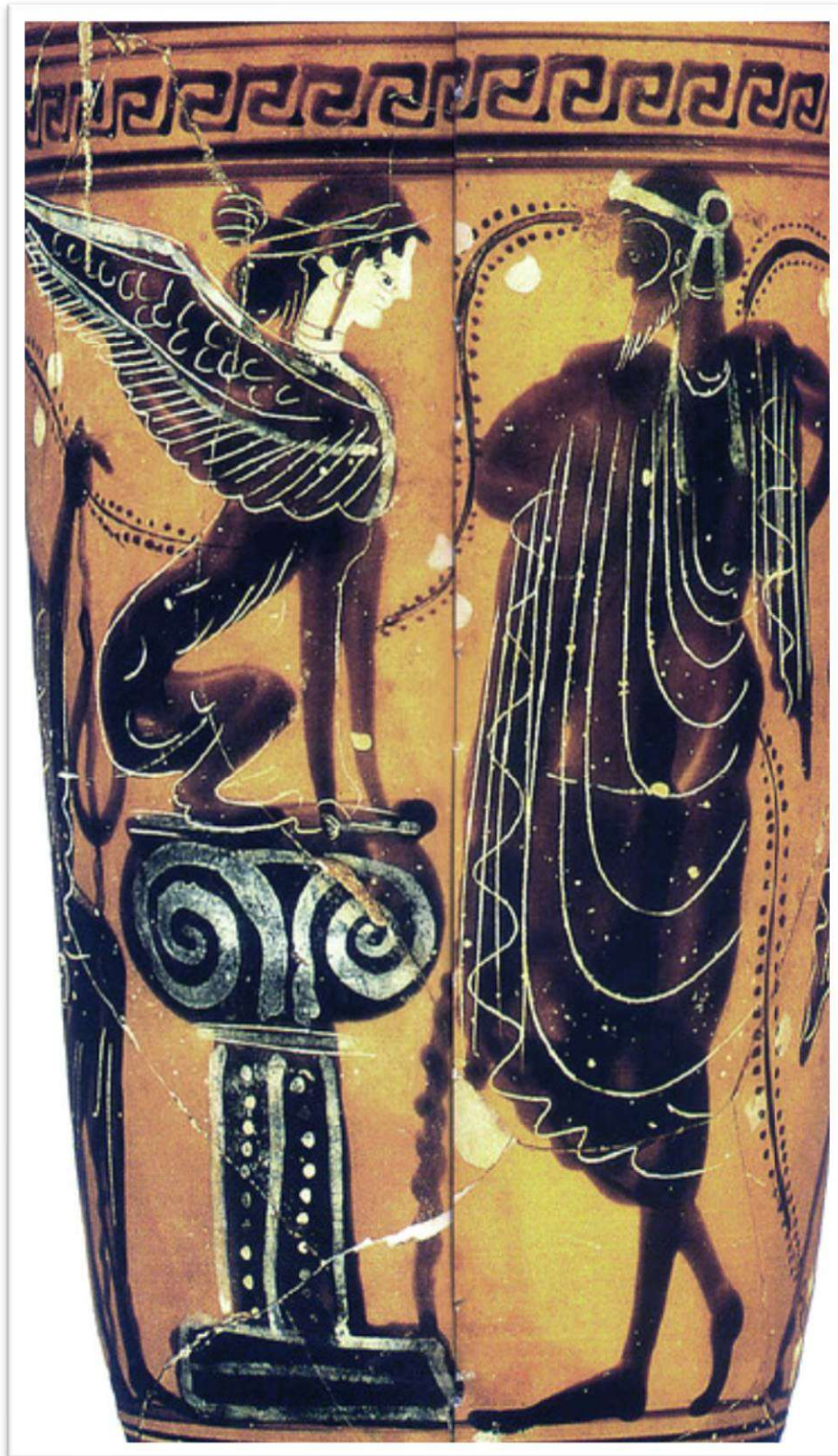


Figura 2— *Édipo resolve o enigma da esfinge* (5th cent BCE). Paris Louvre. CA 1705. Disponível em: <https://curiator.com/art/unknown/oedipus-solves-the-riddle-of-the-theban-sphinx> Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

A próxima ânfora, *Édipo resolve o enigma da esfinge*, é retratada novamente em uma cor avermelhada, em contraste com o fundo preto. Porém, a posição de igualdade se mantém, mesmo parecendo não mais se referir a um diálogo, mas à réplica do herói ao enigma, uma vez que sua mão aponta para os pés ou para o mundo dos mortos, do qual a criatura é guardiã.

A confabulação, retratada na cerâmica anterior, é transmutada no episódio em que o herdeiro tebano decifra o enigma, ou o próprio monstro, pois a ação pode referir-se a ambas situações. Essa ambiguidade transita entre eles, pois não sabemos se Édipo menciona a solução para o enigma ou questiona sobre a configuração do mundo cuja Esfinge é a guardiã.

Podemos perceber duas alterações em relação à imagem precedente. Em primeiro lugar, as personagens não se encontram representadas na mesma peça, como se a narrativa fosse fragmentada em duas partes, harmonizando-se, dessa forma, com a própria ambiguidade presente na interpretação. Em segundo lugar, o contraste entre as cores é invertido. A escuridão encontra-se no ambiente e não mais nas personagens.

Ambos possuem olhares inclinados para a mesma direção, como se fitassem a resposta do enigma que está nos pés: o homem. O ser que anda a noite sobre três pés, está representado na imagem de Édipo, que esconde um de seus braços. Enquanto o quadrúpe, que rasteja pela manhã, figura-se na imagem do ser que propõe o enigma. A resposta está direcionada pelo olhar, no ser de dois pés, que encontra-se entre os dois ciclos representados nas peças. O vazio da fenda indica a resposta que está ausente imagetivamente: o homem, aquele que anda sobre dois pés.

A ilustração consegue dar conta do encontro, do enigma proposto, das origens de cada um e da resposta ao enigma. São peças que se complementam assim como as personagens na tragédia de Sófocles (figura 3).



Figura 3 – *Édipo resolve o enigma da esfinge*. Ânfora grega (aprox. 450-430 a. C.). London British Museum. Cat. Vase E325 Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6736105889/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

O monstruoso transmuta-se nas formas de representações imagéticas, assim como o faz nas tragédias gregas mencionadas. Inicialmente, o homem encontra-se em uma posição elevada, como um deus, e a esfinge o reverencia. Conforme as representações modificam-se, ambos chegam a uma posição de igualdade, em que o diálogo é possível e o instinto voraz não comanda mais a situação. No final, o homem que antes estava em uma posição transcendente, torna-se o ser inferiorizado em função da sua ambição pelo conhecimento.

A última cerâmica, tem como título *A esfinge conta seu enigma aos homens tebanos*, em contraponto as anteriores, que enfatizam a figura de Édipo não apenas nas imagens, mas também em suas legendas, a esfinge encontra-se em evidência, enquanto a representação do herói dissolve-se entre os homens tebanos. O enigma não é desvendado, mas revelado pelo próprio ser que o propõe, pois ele é o possuidor da consciência.

A esfinge está em posição elevada, em relação aos homens, que por sua vez, estão sentados ou em pé, como meros observadores do ser que se mostra misterioso e indecifrável frente ao discernimento humano. A curiosidade, o desejo pelo conhecimento e a necessidade da busca constante pelos segredos do mundo, submetem o homem à grandiosidade da enigmática criatura. Dentre as representações humanas, o que está mais próximo ao pilar que sustenta a esfinge, possui características que o diferem dos demais, pois seus pés não estão descalços, além de portar um chapéu e um instrumento musical.

O número de seres que compõem a imagem é igual a sete, a esfinge e seis homens. De acordo com o dicionário dos símbolos, existe uma tradição em relação aos sentidos ligados a cada número. O número sete (7), por exemplo, possui a ideia de totalidade, perfeição, consciência, intuição, espiritualidade e vontade. Simboliza o fim de um ciclo e o início de outro, por isso, o número carrega uma certa ansiedade pelo desconhecido (figura 4).



Figura 4 – A esfinge conta seu enigma aos homens tebanos (450 BCE). Wien KHM - Sphinx-Buch Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6702817491>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

O encontro entre Édipo e a Esfinge retratado por François-Xavier Fabre¹⁸, enfatiza a habilidade do herói pelos movimentos das mãos, em contraste com a maestria da criatura, que o observa de cima da pedra como se o homem fosse uma presa prestes a ser por ela devorada. Diferente das representações presentes na arte cerâmica, a pintura realça o contraste entre o homem e a natureza.

A Esfinge possui feições masculinas, enquanto Édipo apresenta traços mais delicados. O herói porta uma lança e uma espada, enquanto a criatura dispõe apenas do seu instinto voraz. As cores e as sombras presentes na pintura, retratam um espaço de obscuridade em contraste com a luz. A esfinge, sobre as rochas, sai de um lugar escuro, com pouca presença do verde, enquanto Édipo, a sua frente, encontra-se cercado por árvores em um ambiente aberto, bem iluminado que direciona ao abismo.

A criatura configura-se com agressividade, em posição de ataque. O oculto, a caverna escura está por trás da sua imagem monstruosa, cercada por crânios, indicando-os como restos mortais das suas refeições, a garantia da sua sobrevivência. Ao passo que o herói demonstra-se determinado em manter um esclarecimento. Sua direção é contrária à esfinge, suas ações também. Édipo demonstra sua virtude por meio da articulação, afinal, ele é conhecido por sua capacidade em decifrar enigmas.

O centro da pintura é o encontro entre o herói e a criatura. É natureza voraz contra a habilidade cognitiva, duas capacidades naturais pertencentes a seres distintos que se fundem, se confrontam, se complementam e se questionam, cada um a seu modo, dentro de suas habilidades, sejam elas instintivas ou racionais (figura 5).

¹⁸Pintor, gravador e colecionador francês, nascido em Montpellier, François-Xavier Fabre (1766-1837), durante a Revolução Francesa, foi morar em Florença, onde tornou-se membro da Academia Florentina. Fabre lecionava pintura e acabou sendo reconhecido pela precisão e realismo dos seus traços.



Figura 5 – *Édipo e a Esfinge*. François-Xavier Fabre – Primeira Versão (1806-1808) - Óleo sobre Tela. Disponível em: <http://www.daheshmuseum.org/portfolio/francois-xavier-fabreoedipus-and-the-sphinx/#.XFoNJFxFkjlU>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Gustave Moreau¹⁹ retrada a derrota da Esfinge ao ter seu enigma solucionado. Não há mais a representação da troca de olhares que intimida, nem mesmo o gesto curioso do homem frente ao misterioso ser que o fita como quem observa uma presa. A criatura atira-se do penhasco, ou é atirada ao ser derrotada pelo ser humano.

Os traços femininos são nítidos, o que não ocorre na obra anterior. Embora a expressão facial demonstre dor, é pertinente enfatizar que a derrota não configura morte, uma vez que ela possui asas, membros que possibilitam a salvação dela mesmo que atirada pelo penhasco. Ainda assim, a imagem ilustra o triunfo do homem sobre o monstro.

O peso visual encontra-se na parte inferior da imagem, construída com cores pesadas, que remetem, facilmente ao sangue. De um lado, três corpos empilhados, um deles, possivelmente decapitado, pois não é possível observar sua cabeça. Do outro, o monstro em queda no penhasco, que se contrapõe às suas vítimas, sem vida, sobre a rocha que a soberania triunfava.

Em contraponto, na parte superior, lado esquerdo, o herói, coberto por uma capa vermelha, observa o fim da criatura que tomba abaixo dos seus pés. No lado direito, um céu claro, limpo, que transmite uma ideia de serenidade, equilíbrio, adversa ao monstruoso, que desce para a escuridão. Dessa forma, coloca-se em evidência a inquietação em relação ao desconhecido.

Édipo representa a vida, em contraste com os corpos que concretizam a morte. Ao lado direito, a esfinge representa a escuridão que se encontra na mesma linha dos corpos. Esta, em oposição à luz, ao céu, que se alinha à vida, representada pelo herói sobrevivente. Neste caso, o triunfo é a própria existência, independente dos mistérios que circundam o desconhecido (figura 6).

¹⁹ Pintor francês, cujo reconhecimento ocorreu por ter instigado a arte simbolista no século XIX. Seus primeiros trabalhos possuíam características realistas, evoluindo para uma pintura mais romântica e espiritual, possibilitando, assim, que ele evoluísse para algo muito próximo aos Simbolismo. Moreau (1826- 1898) nasceu em Paris e estudou com grandes mestres como Chassériau e Picot. Os temas favoritos, retratados pelo pintor em suas obras, eram as passagens bíblicas, em especial a história de Salomé, e as obras literárias clássicas.

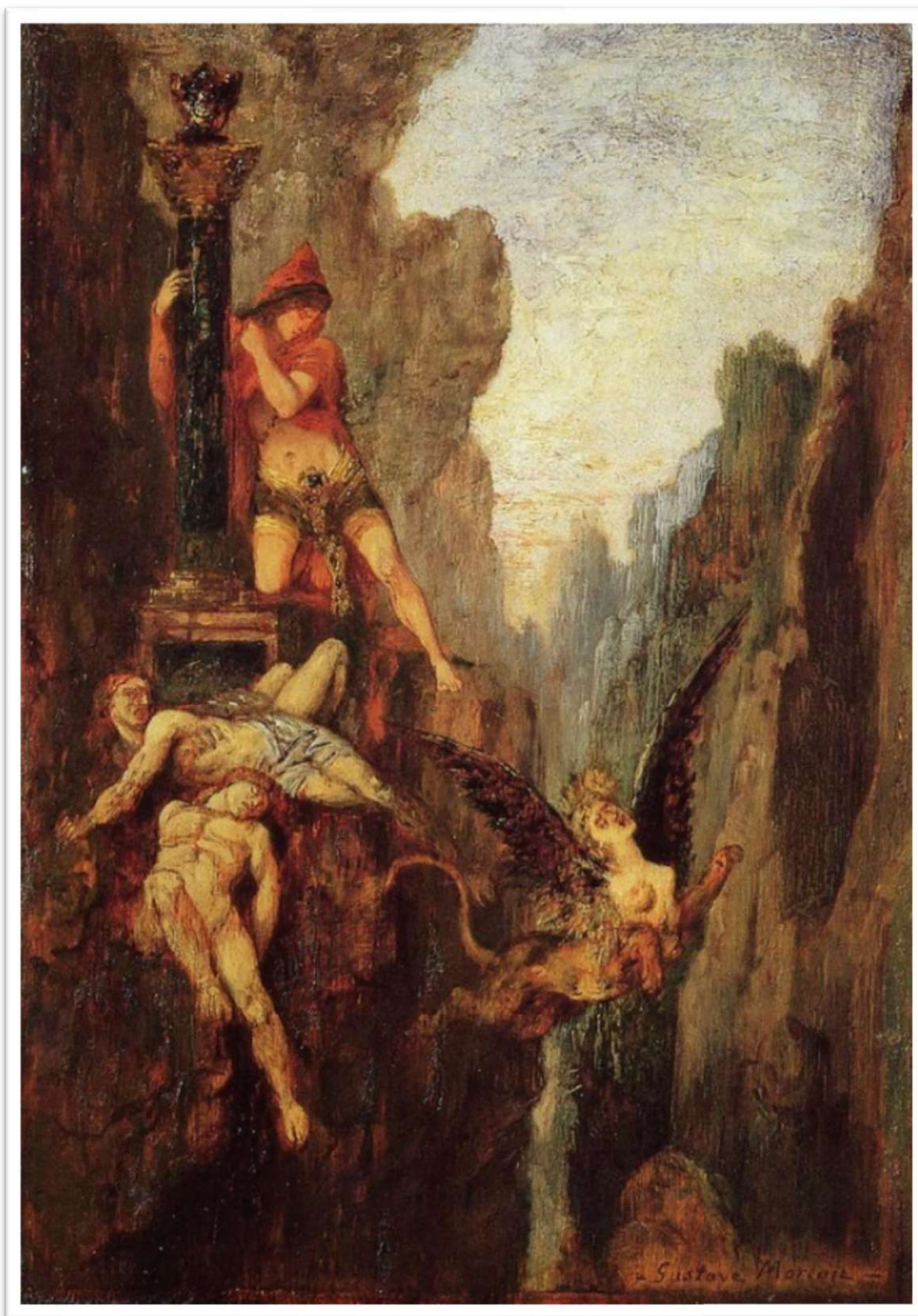


Figura 6 - Gustave Moreau. *A esfinge derrotada*, 1878. Óleo sobre Tela. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Ainda tratando-se da obra de Moreau, a próxima imagem ilustra o triunfo, não do herói tebano, mas da guardiã do trono de Tebas e do mundo dos mortos. A parte inferior, à direita, concentra o número de corpos sobre os quais a esfinge construiu o seu trono, a matéria que sustenta a sua glória, semelhante às representações habituais do inferno, ou mundo dos mortos. A imagem do herói sucumbe à soberania da esfinge.

Na parte superior, à direita, a esfinge repousa sobre suas vítimas. A constituição da sua forma destoa das que foram descritas anteriormente. Seu rosto é inexpressivo, o olhar parado que remete às representações das mulheres idealizadas do século XIX. Sobre sua cabeça, um excesso de adereços que se equiparam a uma coroa, no entanto, de flores. A parte humana sobeja a artificialidade em consonância com as asas que transmitem a mesma ideia. Já o corpo ocupa uma posição mais próxima de representação, pois a forma como se acomoda sobre a rocha, remete ao instinto selvagem presente no leão.

Sobre a pata esquerda da esfinge um dos corpos encontra-se pendente por um braço, perfurado pelas garras. Esse corpo é o centro da imagem. Um forma branca, com traços delicados, cabelos que se misturam à rocha e causam a impressão de se estenderem. A perna direita sobrepõe-se à esquerda, o que configura uma representação contraposta ao Cristo crucificado.

A linha do horizonte inverte as posições do céu e do mar. As manchas que pintam o azul da parte superior, simulam o balanço da água, enquanto o branco que se mistura ao azul da parte inferior, causa um efeito próximo à constituição das nuvens. Um segundo corpo suspenso, com os braços caídos, busca o azul com suas mãos, enquanto o restante do seu corpo é devorado pelo monte de cadáveres. O triunfo da esfinge é a vitória do anjo da morte (figura 7).

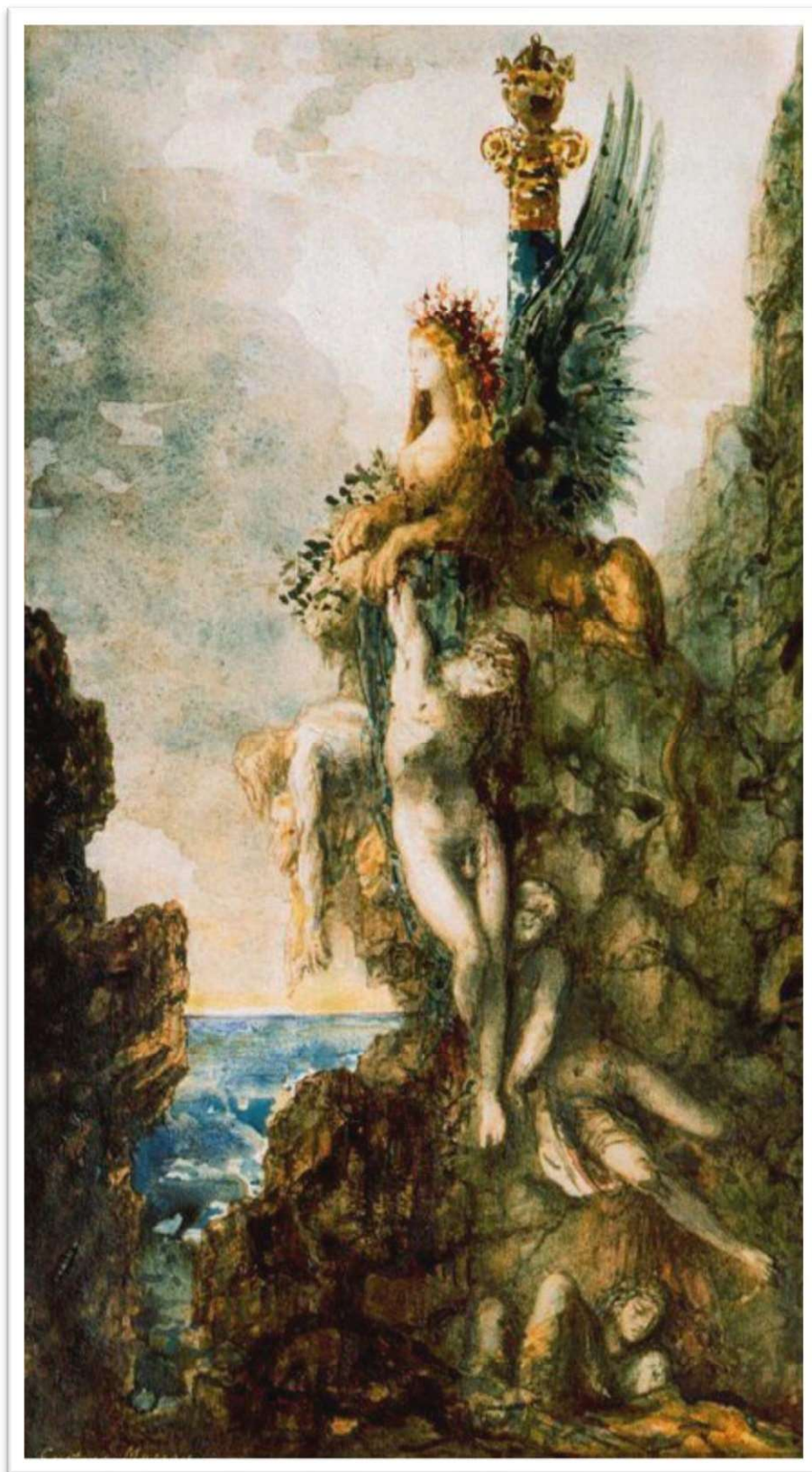


Figura7- Gustave Moreau. *A esfinge triunfante*, 1886. AquarelaDisponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_-_The_Triumphant_Sphinx.jpg>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

A obra com o título *Édipo, o viajante*, mais uma de autoria de Moreau, tem como centro da ilustração a esfinge. Diferente das figuras *A esfinge derrotada* (figura 6) e *A esfinge triunfante* (figura 7), não faz menção à criatura em seu título. No entanto, o foco da imagem está voltado para o olhar enigmático e afrontoso do monstro que contempla o herói e divide a sua história entre o antes e o depois de decifrar o seu enigma.

O peso visual, novamente encontra-se nos cadáveres que estão sobre as patas da guardiã de Tebas, localizados na parte inferior, à direita da imagem. Um rosto com traços femininos, escorado ao peito de um corpo envolvido em um manto vermelho com detalhes dourados, que carrega uma espada, flechas e um escudo de ouro. A asa esquerda da criatura causa a ilusão de que pertence ao corpo da mulher. No chão, os restos soterrados frente a uma caverna.

À esquerda, oposto aos corpos, o viajante dos pés perfurados, com os olhos fechados e o rosto inclinado para os próprios pés, uma lança na mão e um chapéu preso às suas costas, surge do lado mais obscuro, envolto em um manto preto. A luz está do lado oposto, é a resposta que Édipo tanto busca para abrir seus olhos diante da verdade, sob a pata da cruel criatura.

A história é narrada através de uma única imagem. Édipo, antes da esfinge, encontra-se de olhos fechados em relação a sua verdadeira identidade. Depois de desvendar o enigma, toma ciência de que matou seu próprio pai, desposou sua mãe e é o responsável pela peste que assola a sua cidade. À direita, os corpos sobre a pedra, possuem características que lembram rainha e rei. Abaixo deles, um desconhecido soterrado, cuja única parte descoberta é o pé (*Oedipus*).

Nas três representações de Moreau, há elementos em comum: uma pilastra e cadáveres. Embora a narrativa sofra transmutações, tais elementos permanecem em todas as versões. Possivelmente, a pilastra indique a existência de um portal, pois a esfinge possui dupla função de proteção: a cidade de Tebas e o mundo dos mortos (figura 8).

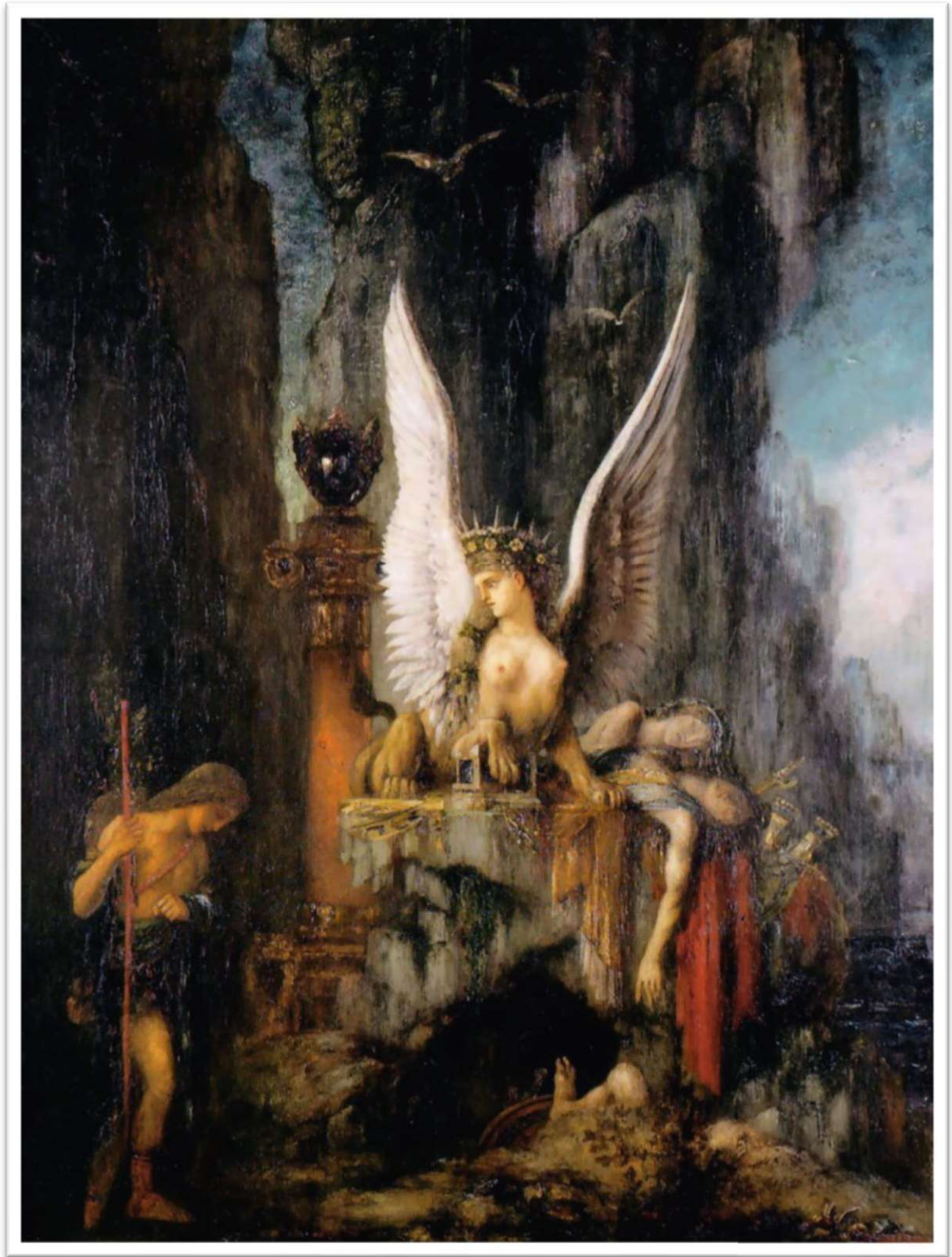


Figura 8 - Gustave Moreau. *Édipo, o viajante*, 1888. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://biblioklept.org/2014/01/19/oedipus-the-wayfarer-gustave-moreau/>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

O pintor Franz Von Stuck²⁰ inspirou-se no mito de Édipo e criou duas versões ilustrando o encontro do herói com a Esfinge, dentre elas *O Beijo da Esfinge*. A obra possui cores intensas, que auxiliam na construção de uma ambiguidade visível na postura do homem em relação ao monstro. Enquanto é tomado pelo beijo da criatura, não é possível distinguir entre a resistência ou entrega, pois uma das mãos está suspensa, enquanto a outra envolve com delicadeza as partes humanas da Esfinge.

A parte inferior da imagem configura-se pela escuridão em contraste com com o corpo nu de Édipo que se ajoelha frente à esfinge. A ação confunde-se entre desejo e medo; predador e presa; enigma e decifrador. A parte superior, conta com a presença da criatura sobre a pedra, com feições humanas muito próximas ao real, assim como os elementos que compõe o restante do seu corpo.

As patas traseiras opõem-se de forma oblíqua aos pés do herói, traçando uma distância que separa o humano do selvagem, ao passo que as cabeças e uma parte do tronco se unem até que sejam separados pela pedra na qual a esfinge está suspensa. A criatura suspende Édipo com as duas garras dianteiras, como um gesto de afeição à presa. O beijo é agressivo, similar a uma mordida de vampiro, que bebe até a última gota do sangue e do leite.

A tensão dinâmica²¹ é criada a partir do beijo, pois é a ação central, o eixo da obra. Além disso, o contraste entre as cores e os corpos também auxilia na construção do movimento. O vermelho envolve a parte superior da esfinge e uma porção da cabeça do herói tebano, esta é uma cor quente que remete ao sangue, ao fogo, ao amor, ao submundo o qual é guardado pela criatura. O racional luta contra o emocional, da mesma forma que o mistério se opõe ao real e a evolução ao primitivo (Figura 9).

²⁰ Pintor alemão, nascido em Tettenweis, em Baviera, Franz Von Stuck (1863-1928) era professor universitário, escultor e arquiteto. Frequentou a Academia de Belas Artes de Munique, cidade onde teve seu corpo sepultado. Os conteúdos de suas obras ligavam-se ao movimento estético simbolista, com temática, especialmente mitológica.

²¹ Segundo Kandinsky, a tensão dinâmica configura-se no movimento criado pelas cores, traços e detalhes da obra.

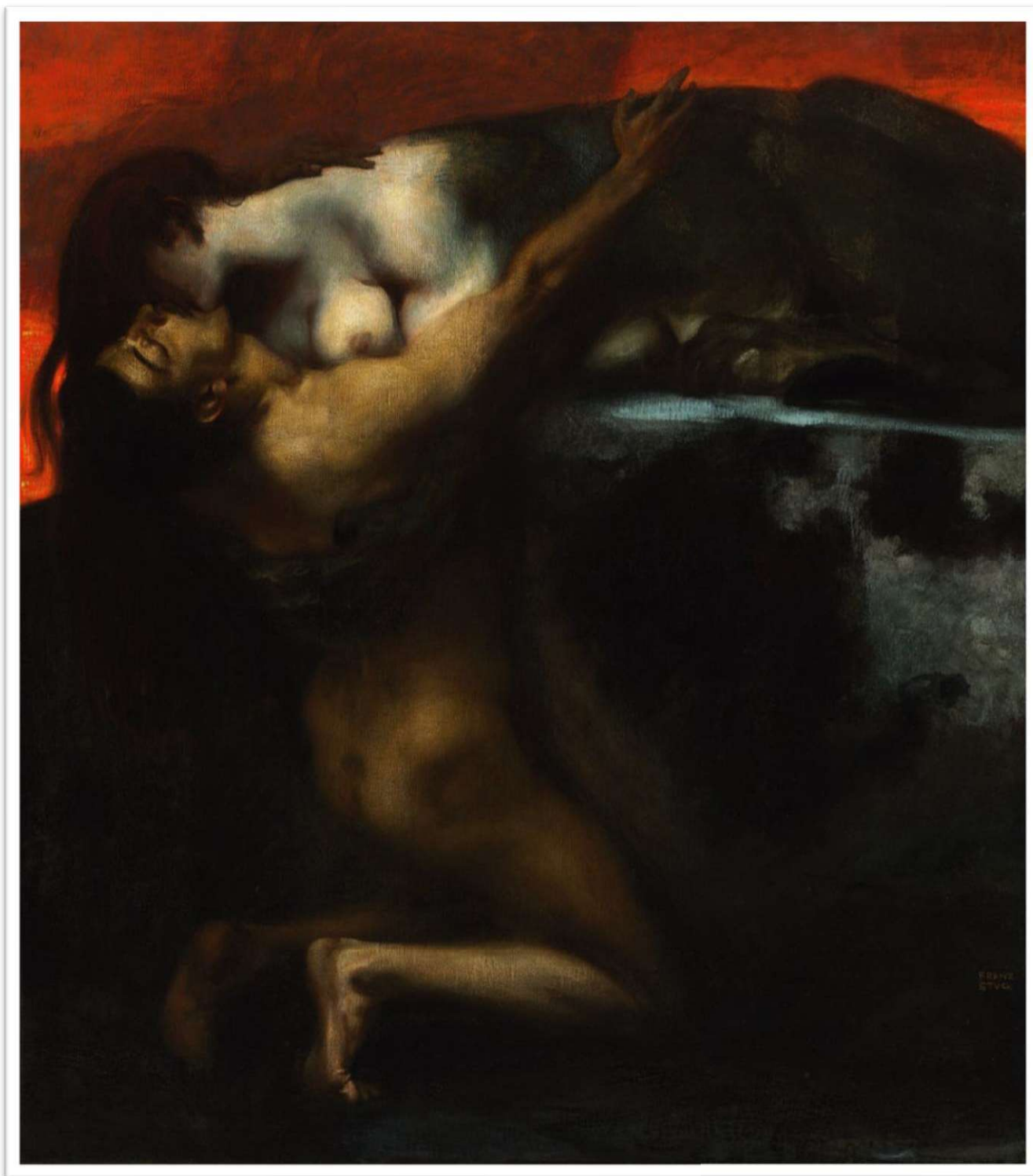


Figura 9 - F. Stuck. *O Beijo da Esfinge*, 1895, 145 cm x 160 cm. Óleo sobre tela, Budapeste, Museum of Fine Arts. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/the-kiss-of-the-sphinx/1wF99NjZAfzjQ>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

Por fim, a representação que destoa de todas as demais anteriores, também do pintor Franz Von Stuck, faz uma associação direta do feminino. São duas as versões produzidas pelo pintor. A figura 10, mantém apenas a imagem feminina. A figura 11, que faz parte da coleção pessoal do artista, relaciona o feminino ao homem.

A primeira imagem tem na sua parte inferior o corpo nu de uma mulher, deitada sobre um manto vermelho que cobre uma estrutura rochosa. Suas mãos estão voltadas para baixo, simulando patas como as tradicionais representações da esfinge as posicionam. Na metade superior, a cabeça divide o espaço com um céu estrelado, enquanto à direita, uma queda d'água desliza sobre a rocha escura. Os enigmas do universo feminino relacionam-se com os mistérios da natureza; o corpo se sustenta na rocha, é a parte selvagem que atende aos instintos; enquanto a cabeça, como elemento pensante, está exposta ao âmbito infinito da escuridão e das ideias (figura 10).

A segunda imagem divide-se em duas partes. Na mais escura, parte superior da tela, estende-se o corpo feminino despido, iluminado, contrastando com a escuridão que o rodeia. Abaixo, na parte inferior, a ilustração do enigma proposto, representando o ciclo do homem: “o que caminha com quatro pernas pela manhã, duas à tarde e três à noite?”.

A representação da mulher é a mesma, salvo pela posição das mãos que, diferente da primeira imagem, encontram-se voltadas para cima também o pano vermelho não se faz mais presente e o fundo extinguiu qualquer elemento relacionado à natureza. Na primeira versão, a mulher é iluminada pelo espaço que a cerca; aqui, ela é a fonte de luz entre a escuridão.

O início da vida, o nascimento, em que o homem engatinha, começa a se desconectar do corpo da mãe. A representação enquanto ser de quatro pés, segue uma linha direta ao seio da figura feminina. É a fase que principia o ciclo, em que o sol nasce. A mãe, com as palmas das mãos viradas para cima, num gesto de quem sustenta algo nos braços, com os seios despidos, alinha-se com a imagem no ser que rasteja pelo chão. O mistério do hibridismo feminino enquanto ser maternal, que gera vida e a sustenta movida pelos seus instintos.

No centro, o homem está sob a linha do ventre, como se existisse uma conexão com o corpo através do útero. O sol está alto. É o ápice da existência, em que a energia é incessante e potente. A relação estabelecida não é mais maternal e sim voluptuosa, em que os desejos e atrações são inevitáveis. A representação, neste ponto, é da mulher enquanto passível de ser desposada, enquanto objeto de satisfação masculina: proporciona prazeres e a possibilidade da paternidade e perpetuação de uma linhagem.

Na fase em que é necessário um apoio para a caminhada, o sol encerra o ciclo do dia, o entardecer rouba a luz e o calor que, em pouco tempo, não mais se farão presentes. O apoio que está dando suporte para o homem que se curva nessa fase final, aponta diretamente para os pés da mulher. É como se os pés femininos funcionassem como o apoio que o ser humano tanto precisa no fim da vida. É o companheirismo, a serventia, a presença que dá forças para se manter a caminhada até o final.

Dessa forma, é possível perceber que o ciclo da vida do homem está relacionado diretamente ao corpo feminino, seja pela necessidade da mãe, da mulher ou do suporte para encarar a fase final da vida. O resto da imagem na parte superior, é o que diferencia os seres humanos dos demais animais: a racionalidade. A cabeça da mulher é a única parte do corpo que, ao dividirmos a tela no meio, resta entre a escuridão. É a parte humana, que ilumina o obscuro, que reflete sobre as inquietações. A mulher, com todos os seus enigmas e capacidades múltiplas de transitarem entre lugares e funções inimagináveis, não deixam de ser grandes esfinges, seja pela aptidão corporal, seja pela eficiência intelectual (figura 11).

Dessa forma, é possível perceber que cada representação sofre influência, não apenas das primeiras versões que se fixam à imagem da esfinge, mas também do contexto no qual são produzidas. As cerâmicas transmutam as ilustrações em função do monstruoso, do enigma e dos mistérios acerca do mundo dos mortos, além da relação do homem com a vida e a natureza.

Ao passo que as pinturas ultrapassam esses sentidos, evolui-se para o que recebeu menos atenção no decorrer dessas representações: a parte humana. É a natureza feminina e seus mistérios que inquietam o homem. A beleza e a força integrada em um ser híbrido, enigmático.

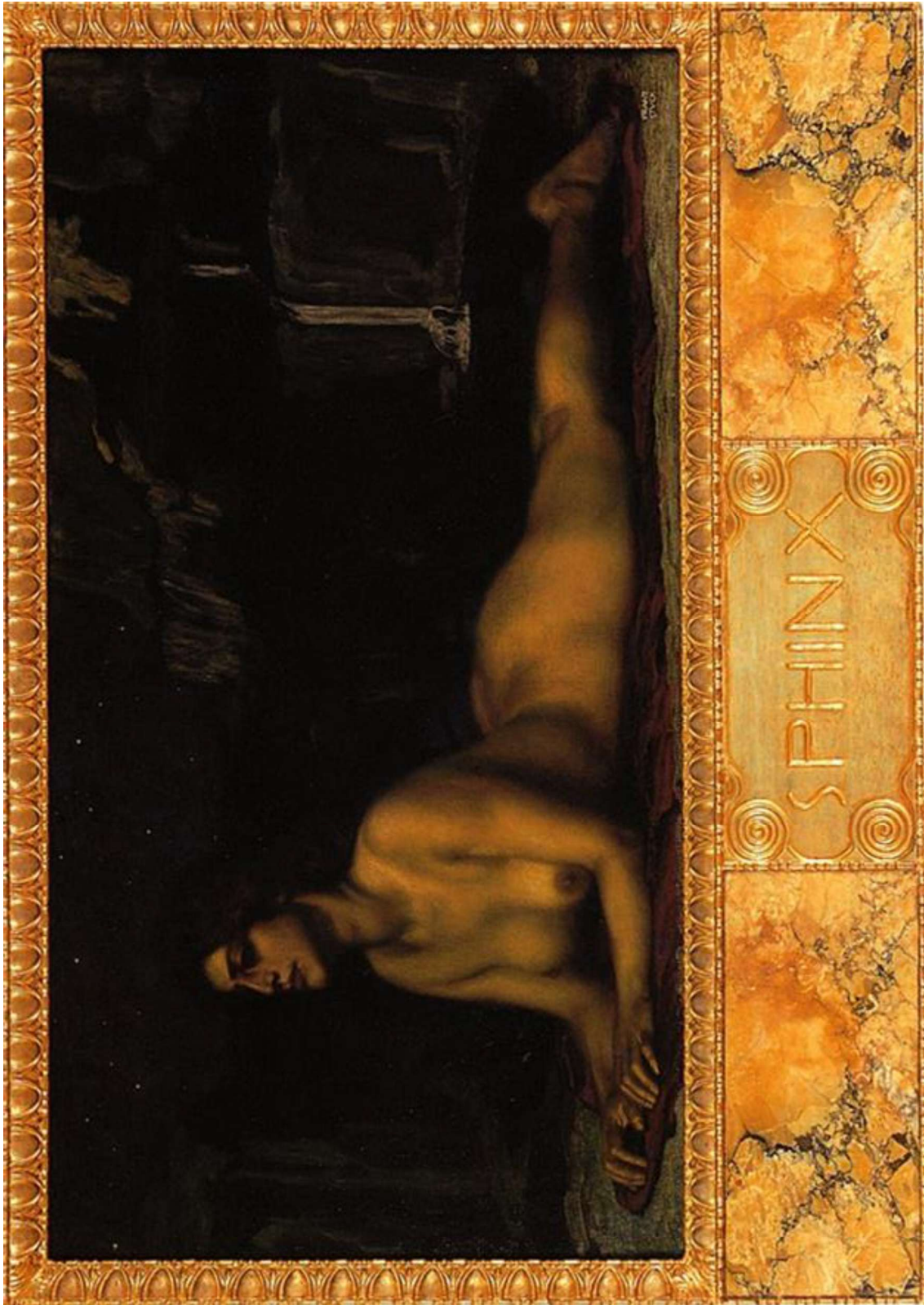


Figura 10 - F. Stuck. *Esfinge*, Segunda Versão, 1889. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_Sphinx.jpg> Acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

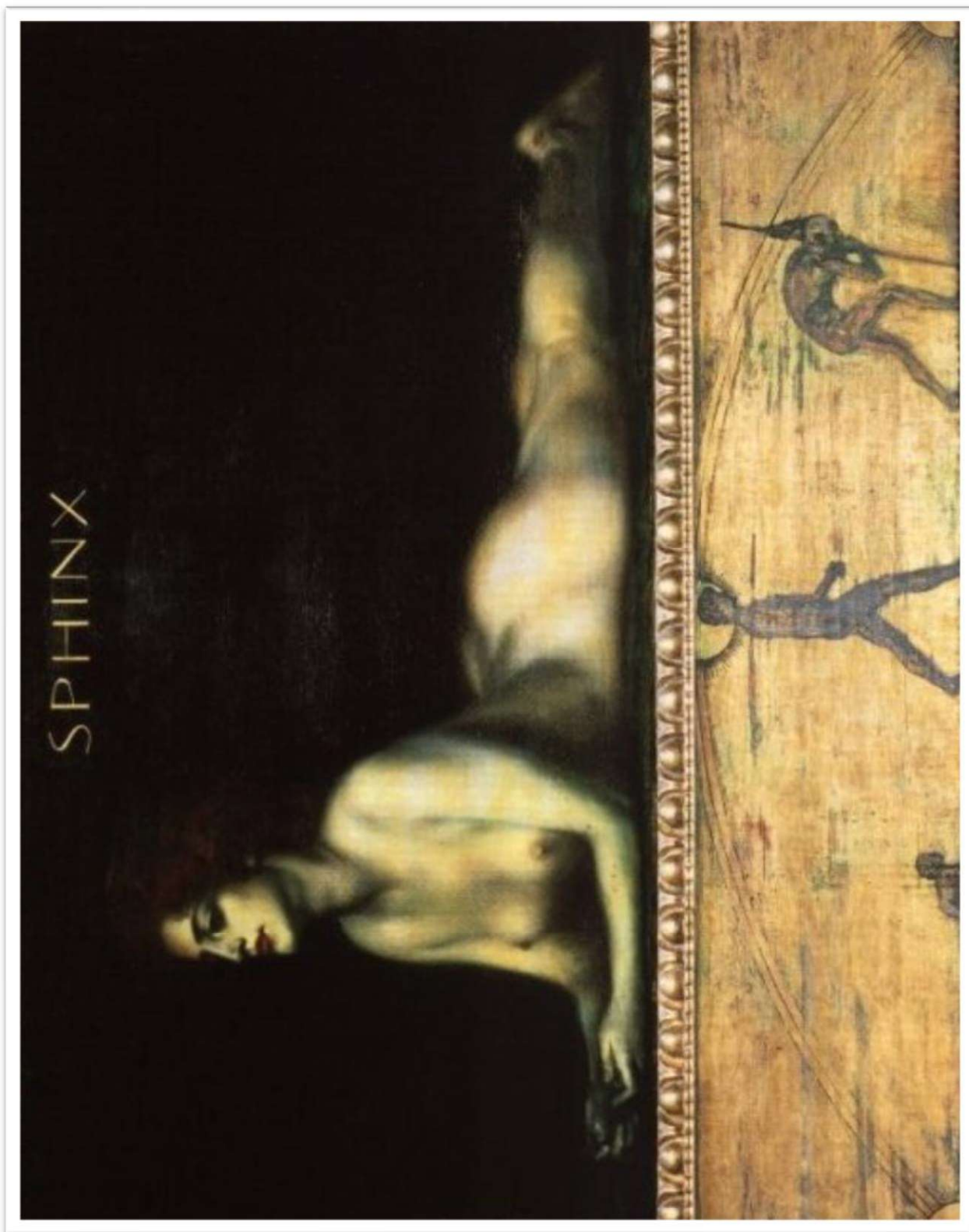


Figura 11 - F. Stuck. *Esfinge*, Segunda Versão, 1889. Óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_Sphinx.jpg> Acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

2. NARRATIVAS NO SÉCULO XIX

As transformações ocorridas no século XIX, em função das revoluções e mudanças de cenários político e econômico, especialmente na Europa, influenciam na forma de representações artísticas. Formada sob intervenção dos filósofos iluministas, a sociedade valoriza os processos racionais e as posturas coletivas. O pensamento, que antes era fundamentado na racionalidade, é redirecionado para a subjetividade, modificando-se gradativamente. A imaginação torna-se um instrumento que possibilita fugir deste mundo com o qual o artista entra em conflito. O conhecimento não está acima do sentimento, como no século anterior a este. As ambiguidades ganham cada vez mais força nas formas de reflexões.

Para compreender os mecanismos que reinterpretam a Esfinge no século XIX, é preciso refazer percursos em diferentes contextos nos quais o imaginário foi construído figurando os enigmas e mistérios da esfinge. Suas figurações ganham novas perspectivas frente ao olhar instaurado pelas transformações decorridas no contexto social. A subjetividade predomina sobre a razão, enfatizando, ainda mais as figurações da enigmática criatura. Autores como Baudelaire, em *As flores do mal*²², Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, Coelho Neto e Oscar Wilde, bem como os pintores François - Xavier Febre, Gustave Moreau e Franz Von Stuck, são responsáveis por introduzirem não apenas novas interpretações, mas também um caráter reformulado daquilo que já havia sido enfatizado em algum momento.

²² A obra citada não constitui o *corpus* de análise deste estudo, bem como os demais autores que acompanham tal informação. Apenas Wilde e os pintores referidos fazem parte do objeto de pesquisa.

2.1 Wilde²³

Eu era um produto tão típico da minha época que na minha depravação, e por causa dela, havia transformado todas as coisas boas da minha vida em pecado e todos os pecados em coisas boas.

OSCAR WILDE

*De profundis*²⁴

Figura 12- Jacob Epstein. O túmulo de Oscar Wilde, 1912. Escultura.



Disponível em: <<http://artsfuse.org/164242/book-review-oscar-wilde-fights-the-dying-of-the-light/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2019.

²³ Todas as informações presentes neste capítulo foram retiradas do estudo biográfico, *Oscar Wilde*, realizado por Daniel Salvatore Schiffer, no ano de 1957.

Após uma longa agonia, tomado pela miséria absoluta, aos 46 anos de idade, no dia 30 de novembro de 1900, morre um dos maiores escritores de toda a história da literatura. O enterro ocorreu apenas no dia 3 de dezembro, pois a suspeita de suicídio ou mesmo assassinato obrigou a Brigada Criminal a realizar uma autópsia no corpo, o que tardou o sepultamento. Assim, em uma manhã cinzenta e um cortejo de nove pessoas, o melancólico funeral aconteceu, no cemitério de Bagneux (segundo SCHIFFER, 1957).

Nove anos depois, seus restos são transferidos para o cemitério parisiense do Père-Lachaise, onde, três anos depois, recebeu sobre seu túmulo um monumento funerário do escultor Jacob Epstein²⁵. A bela obra de arte, talhada em mármore, representava uma esfinge alada com traços semelhantes ao rosto de Wilde, acrescentada, à imagem despida, a genitália masculina. Assim, estava eternizado o escritor, guardando sua sepultura a lembrança do motivo pelo qual Oscar Wilde foi duramente condenado: sua homossexualidade. Não por acaso, Jacob Epstein escolheu como sepulcro uma figura enigmática como a esfinge, pois ela representa as peculiaridades de Wilde, sejam elas relacionadas ao homem, ao personagem ou ao autor.

A história começa em 16 de outubro de 1854, na cidade de Dublin, Irlanda, quando nasce um dos maiores escritores de língua inglesa do século XIX, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, o segundo filho do célebre oftalmologista, William Robert Wilde e da talentosa poetisa nacionalista Jane Frances Elgeen. Ambos protestantes, mais tarde convertidos ao catolicismo, William recebeu o cargo de cirurgião oculista (concebido em sua honra) a serviço da rainha da Irlanda, enquanto sua esposa, Jane, sob o pseudônimo Speranza, era conhecida como o gênio do famoso salão literário²⁶.

Seu nome de batismo configura a doutrina arraigada em um marcante cenário histórico. De acordo com a mitologia céltica, Oscar é o filho de Ossian, rei de Morven, na Escócia, cujo irmão, Fingal, representava a figura de um herói do folclore irlandês. O'Flahertie é a designação comum para os reis do condado de Connught, lado ocidental da Irlanda, e Wills é um dos nomes do pai de Oscar

²⁵ Escultor inglês, nascido no dia 10 de novembro de 1880, em Nova Iorque, nos Estados Unidos.

²⁶ As informações de cunho biográfico aqui apresentadas têm como fonte a biografia *Oscar Wilde*, de Daniel Salvatore Schiffer, publicado em 1957.

Wilde, que descende do impávido guerreiro batavo. Todos os nomes derivam de histórias marcadas na memória popular, das quais a Irlanda sempre conservou grande orgulho.

Um ano após o nascimento de Oscar, a família mudou-se para o Marrion Square, região em que residiam políticos, médicos e escritores e advogados. Nesse endereço, Wilde conhece Shaw e Yeats²⁷, grandes nomes no âmbito das letras irlandesas, além de fortes entusiastas na sua formação. Wilde, por vezes, manifestou posição repreensora em relação aos ingleses, inferiorizando, em relação aos demais povos do mundo, o sentido de beleza da literatura por eles produzida. Declarava-se um celta, rejeitando a nacionalidade irlandesa, assumindo sua procedência fundamentada na origem patriótica dos pais. É possível que esse apreço à sua terra natal, bem como o desamor confesso à nação que o acolheu, encontrasse a sustentação na própria essência do seu nome.

Wilde é educado na Portora Royal School, localizada em Enniskillen, fundada cerca de dez anos após o Decreto Real, em 1618, passando uma de suas férias escolares, em Paris, na residência familiar de Moytura. Em 1853, transfere-se para o Trinity College, de Dublin, universidade instituída pela rainha Isabel I, no local onde se localizava um absoleto mosteiro augustiano. É a única faculdade formadora da Universidade de Dublin, a mais antiga da Irlanda, com quem compõe o estabelecimento educacional mais respeitado do país. Nessa instituição, realiza estudos secundários, acompanhando as aulas de letras clássicas do reverendo Mahaffy, lendo Byron, Shelley, Keats e John Ruskin.

Sem demora, constitui-se um excepcional estudioso clássico e, em 1874, conquista uma bolsa de estudos no Magdalen College de Oxford, frequentando os cursos de Walter Pater e John Ruskin, permanecendo na universidade até 1879. Desenvolve um extraordinário percurso acadêmico em Oxford, destacando-se em debates clássicos e humanização da literatura, sendo assim difícil admitir a indiferença em relação ao seu trabalho, tantas vezes por ele afirmada. Uma das grandes influências sobre os estudantes mais sábios era

²⁷ Poetas irlandeses que fundaram junto a um grupo de jovens a Sociedade do Teatro Nacional Irlandês.

Ruskin, um grande crítico artístico, social, além de poeta e desenhista da Era Vitoriana, que faz conferências em Oxford entre 1869 e 1884.

Wilde organiza um grupo de jovens que segue a doutrina de Ruskin, frequentando um dos poucos prédios de Oxford preparado para receber grandes multidões: o Sheldonian Theatre. Torna-se um adepto fiel e, junto aos demais jovens, constrói uma estrada ali perto. A prática demonstra a estima pelo seu mentor, pois não há relatos de nenhum outro trabalho corporal durante toda a sua existência. Além de Ruskin, outros mestres da mesma universidade influencia a formação de Wilde de forma ainda mais intensa. Walter Pater, embora apesar de partilhar os mesmos deleites estéticos de Ruskin, não possui a mesma sensibilidade voltada à consciência social.

Embora tomado pela doutrina da “arte pela arte” na forma mais pura, ideais transferidos por seu contato com Ruskin e jamais por ele abandonado, foi nos ensinamentos de Pater que Wilde identifica-se com muitas coisas que aproximavam-no dos seus próprios instintos, adotando a partir destes estudos, suas normas de vida. Entre mestre e discípulo, Wilde é quem recebeu maior prestígio, pois, antes mesmo de sair de Oxford, o jovem já era reconhecido como uma grande personalidade, ultrapassando as fronteiras da universidade.

Em 19 de abril de 1876, morre Sir William Wilde, pai de Oscar. Um ano após a morte de seu pai, Oscar passa uma temporada na Itália. Viaja para a Grécia, retornando por Roma, onde, atraído pelo catolicismo, é recebido pelo papa Pio IX. No dia 28 de novembro de 1878, diplomado como Bacharel em Artes, completa, magnificamente, seus estudos na universidade de Oxford. Aproximadamente, um ano depois, passa a residir em Londres, na Salisbury Street, 13, frequentando grandes escritores e artistas, dentre os quais Whistler, um famoso pintor norte-americano que possuía uma doutrina estética desprovida de valor, enquanto Wilde buscava exaustivamente um sistema estético de propósito absoluto. O jovem dândi, defendia o belo como o único recurso para combater tudo o que era maléfico na sociedade.

Em pouco tempo de residência nos seus novos aposentos, Wilde torna-se uma figura notável dentro da sociedade londrina, recebendo convites para as festas mais disputadas, fazendo-se estimar pelas personalidades de maior influência no mundo dos espetáculos e das representações. Em 2 de junho de

1880, no Gaiety Theatre, Wilde conhece Sarah Bernhardt, interpretando o papel-título na encenação da peça *Fedra*, de Racine. Daí surgiu a ideia de escrever em francês, a sua única produção dramática – à exceção de *Vera ou os niilistas*, escrita alguns meses após assistir *Fedra — Salomé*. Entretanto, o propósito só é concretizado onze anos mais tarde, no decurso de uma de suas temporadas em Paris, em 1891.

Vera e os niilistas foi lançado em 1880; trata-se de um texto teatral, dotado de uma intriga realista e de um desfecho demasiado sentimental, encenado apenas três anos mais tarde, em Nova Iorque, no *Une Square Theatre*, após ter sido recusado por praticamente todos os teatros londrinos. A peça tem como protagonista Vera, uma garçonete que trabalha na taverna do seu próprio pai, localizada ao longo de uma estrada que leva a um campo de prisioneiros na Sibéria. Uma gangue de encarcerados chega a taverna e Vera, logo reconhece seu irmão, Dmitri, como um dos prisioneiros.

O irmão suplica para que a moça se junte ao grupo e viaje até Moscou para se unir aos niilistas, um bando terrorista que se empenha em eliminar o czar e compensar sua detenção. Ela sai junto ao criado do pai une-se ao grupo, convertendo-se, após algum tempo, na soberana assassina dos niilistas, sendo caçada em toda a Europa. Anos depois, Vera apaixona-se por um de seus colegas, Alexis, e, mais tarde, tem conhecimento de que ele é o verdadeiro herdeiro do trono russo.

A obra melodramática retrata, superficialmente, a história de Vera Ivanovna Zasluch, uma escritora revolucionária menchevique russa. Na época em que Wilde escreveu a peça, o Czar Alexandre II estava envolvido em uma luta com os revolucionários que pretendiam assassiná-lo e, acabaram obtendo êxito. Apesar de nenhum dos personagens equiparar-se, efetivamente, ao povo russo do período, os acontecimentos eram bem conhecidos tanto por Wilde quanto pelo público para o qual ele escrevia, sendo considerado, assim, um enredo inspirado em acontecimentos verídicos.

Em 30 de junho de 1881, Wilde publica sua coletânea intitulada *Poemas*. De forma geral, a produção teve grande apreço do público, tornando o jovem Wilde prestigiado como em nenhum outro momento. Embora renomado, a poesia não oferecia renda suficiente para o sustento, por isso, torna-se

editorialista do *The Woman's World*, escrevendo artigos de críticas, sem os assinar, para vários jornais. De janeiro a maio de 1883, passa uma temporada em Paris e encontra-se com diversos escritores decadentes, entre eles Verlaine e Proust. Além disso, vai até à casa de Victor Hugo e frequenta os impressionistas. No decorrer dessa temporada, compõe *A duquesa de Pádua*, tragédia melodramática escrita em versos brancos, de cinco atos, que tem como cenário a cidade de Pádua. A obra foi criada para a atriz Mary Anderson, que acabou recusando o papel. A peça só foi retomada em 1891, na sua estreia no Broadway Theatre, em Nova Iorque, com o título de *Guido Ferranti*, onde ficou em cartaz por três semanas. Desde esse momento, a peça foi pouco encenada e pouco enfatizada pelos estudiosos da área.

Em 1884, Wilde casa-se, em Londres, com Constance Lloyd, filha de Horace Lloyd, membro do Conselho da Rainha. Sua esposa incorporou de tal forma os entusiasmos estéticos que, em um comício, defendeu a reforma de vestuário para as mulheres, desejando substituir os pesados vestidos de rendas que ditavam a moda daquela época, por trajes mais leves, como os modelos pré-rafaelistas, assim como seu marido promovia o uso de trajes distintos para os homens. Tais movimentos, mantiveram, de certa forma, o nome de Oscar Wilde vivo diante do público, embora pouco tenha escrito neste momento de sua vida.

Logo após o casamento, realizam a viagem de núpcias a Paris. Neste período, Oscar entra em contato com os homens de letras franceses, momento de grande importância na sua carreira. Wilde descobre *Às avessas*, de Huysmans, autor francês que possuía relação bastante estreita com o Naturalismo, pois era discípulo de Zola, um dos maiores nomes do movimento. A obra foi consagrada como uma espécie de livro sagrado do decadentismo. Outras intervenções no estilo de Oscar se deram a partir da leitura de grandes nomes como Baudelaire, Gautier, Flaubert, Balzac, Stendhal e Barbey d'Aurevilly, autores estes que influenciaram diretamente em suas produções.

Em torno de um ano após o casamento, Oscar e Constance mudam-se para Tite Street, em Chelsea, onde nasce o primeiro filho do casal, Cyril. No ano seguinte ao nascimento do seu primeiro filho, conhece Robert Ross, sua primeira relação deveras homossexual conhecida e seu futuro herdeiro literário, além de um grande amigo mesmo após o término do relacionamento. No mesmo ano em

que Wilde conhece Ross, nasce seu segundo filho, Vyvyan. Em 18 de maio de 1887, assume a direção da revista feminina da qual era editoralista, *Woman's World*.

Em 1888, publica a sua primeira coleção de contos, *O Príncipe Feliz e Outras Estórias*, manifestando desde então, as influências experimentadas nas obras de Flaubert, Poe, Gautier e Hans Christian Andersen. Um ano depois, alguns meses após a publicação da novela *O retrato de Mr. W.H.*, pede demissão do seu cargo na revista. Suas produções são muito bem quistas pelo público leitor, e fazem com que sua reputação engrandeça cada vez mais. Toda essa estima faz com que cresça o desejo por algo maior, e Wilde acaba publicando, em 1891, a versão definitiva do seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, alguns meses antes já conhecido por sua primeira edição, como uma história periódica, na *Lippincott's Monthly Magazine*.

A obra ficou na mira dos críticos que apontavam o tema como um assunto já versado nas histórias de Maturin, Balzac, Poe e Stevenson. Contudo, Wilde transforma a história obsoleta dando-lhe outros sentidos, isentando-se, assim, de prováveis imputações de deturpação. Receosos de que a narrativa tivesse um teor libertino, os editores responsáveis pela formatação periódica, excluíram, sem o conhecimento do autor, um grande número de palavras. Não obstante à restrição, alguns críticos literários britânicos, afirmaram que a história violava as leis que defendiam a moral pública. Wilde contesta agressivamente, defendendo sua obra, revisada e ampliada para a publicação em forma de romance.

Entremeio ao envolvimento com as publicações do romance, uma nova composição é publicada: um ensaio denominado *A alma do homem sob o socialismo*, na revista *The Fortnightly Review*. A escrita decorre após Wilde, entusiasmado com a leitura das obras de Peter Kropotkin²⁸, converter-se à filosofia anarquista. A crítica intensa à filantropia e a visão de mundo socialista libertária são manifestadas como forma de ataque ao capitalismo que, segundo a perspectiva do autor, é o grande responsável pelos inúmeros problemas

sociais. Afirmava que o propósito mais pertinente era encontrar uma forma de reestruturar a sociedade num sistema em que a pobreza não existisse.

No mesmo ano em que publica a versão definitiva de *O Retrato de Dorian Gray*, finaliza a produção de *Intenções*, uma coletânea de quatro ensaios: “A decadência da mentira”, “Pena, lápis e veneno”, “O crítico como artista” e “A verdade das máscaras”. Nela, a composição se dá em forma de diálogos, os quais revelam a visão do autor sobre a arte e o que ela para ele representa. O primeiro texto consiste em uma lamentação sobre o desaparecimento da mentira na arte, fato este que se configura como ausência de engenhosidade e imaginação do artista. Wilde acredita que a arte não carece de inspirações externas, apenas em si mesma, dispensando a relação com seu contexto, história e realidade. Toda a obra circunda em defesa da arte pela arte, no estímulo à criação da mentira, no abandono aos temas corriqueiros, que pertencem ao cotidiano.

O ano de 1891 foi produtivo para Wilde. Em junho ele conhece o jovem Lord Alfred Douglas, também conhecido como Bosie, poeta e tradutor inglês, por quem se apaixona. Publica *O crime de lord Artur Savile e outras histórias*, uma coletânea de contos de mistério. Logo a seguir, mais uma coleção de contos é concluída: *Uma casa de romãs*. A obra foi publicada como uma segunda coletânea de *O Príncipe Feliz e Outras Estórias*, com aspectos característicos dos contos de fadas.

Os meses de novembro e dezembro são destinados a uma temporada em Paris, onde Wilde escreve, em francês, *Salomé*. A peça conta, em um ato, a história bíblica, de forma deturpada, de Salomé, cuja representação é tomada pela luxúria e pelo poder de manipulação. No ano seguinte, a peça é censurada, na Inglaterra, pelo Lord Chanceler, sob a justificativa de que uma ordem real vetava a presença de figuras bíblicas em cena. Evidentemente, a reprovação teve como causa o caráter erotizado e sedutor de Salomé. Ciente disso, Wilde sentiu-se insultado, desmoralizado, repulsando fortemente, através de suas ações escandalosas, a moralidade vigente.

Em novembro de 1892, na ocasião em que se preparava para ir a Babbacombe Cliff, Oscar e Bosie vão até o Café Royal para almoçar. O local é frequentado pela elite londrina, especialmente pelo marquês de Queensberry,

pai de Bosie. Embora insatisfeito com tamanha intimidade entre seu filho e o poeta libidinoso, o primeiro encontro entre Wilde e o marquês foi pacífico.

Entretanto, o sossego logo foi arruinado. Três meses após o encontro no café, a peça, censurada nos palcos ingleses, teve sua versão francesa publicada. *Salomé* desfrutava de uma temática avessa aos costumes vitorianos, além de uma capa insinuante e sugestiva, configurada pelo desenho de uma mulher com traços satânicos, híbrida, com asas de anjos e cauda de peixe, arrematada por uma inscrição em latim *non hic piscis omnium*, cuja tradução seria “este peixe não é para todos”. A afronta explícita concretizava-se na união de imagem e frase: o texto não era para qualquer um. O marquês, embora ateu, apoiou-se no mesmo pretexto durante o processo que moveu contra Oscar dois anos mais tarde²⁹.

Nos primeiros dias de março de 1893, depois de sua temporada em Babbacombe Cliff, Wilde regressa a Londres. Ele não retorna ao lar doméstico da Tite Street. Sob o subterfúgio de necessitar da solidão para escrever, acomoda-se em quartos de hotéis caríssimos, desvairando luxuosidade e relacionando-se, frequentemente com jovens prostitutas, ao lado de Bosie. O período em que ficou hospedado, com gastos exorbitantes e atitudes extravagantes, reforçaram ainda mais seu desprestígio aos olhos da moralidade social. Enquanto Constance, sua mulher, desacompanhada na casa da Tite Street, cuidava dos meninos, sucumbia ao ver a decadência e desonra do marido, que é difamado pela comunidade vitoriana. Constance vai até o hotel, disposta a perdoar as práticas do marido, cujo menosprezo explícito é retratado ao responder-lhe que sequer lembra o número da casa na Tite Street.

A difamação tomava proporções cada vez maiores, mas isso não incomodava Oscar. O que ele fazia em movimento de reação era contribuir ainda mais para o falatório, evidenciando sua homossexualidade nas próprias publicações. Para incentivar a propagação dos rumores, parte, ao lado de Bosie, para um vilarejo em Goring-on-Thames, acompanhados pelo jovem criado e parceiro de promiscuidades, Walter Grainger. Foi nesta cidadezinha que deu início a produção de *Um marido ideal*, texto com título altamente irônico, quando

²⁹ Os três processos movidos contra Oscar Wilde (Ano e acusação)

observada sua relação familiar. Alguns meses depois, após romper com Bosie, volta para Londres e conclui o segundo e o terceiro atos da peça, em um apartamento alugado na St. James's Place.

Quando Wilde deixa o apartamento alugado na St. James, em março de 1894, fazia um ano que já não compartilhava a mesma casa com sua mulher. Esta, mesmo munida de todos os direitos legais para exigir o divórcio, uma vez que o adultério era declarado pelo próprio marido, optou por poupar o pai dos seus filhos das perseguições judiciais. Além disso, não pretendia profanar o juramento matrimonial. Oscar, por sua vez, incumbia a seu amante erros incessantes, especialmente pelo fato de ter-lhe confiado a tradução da peça *Salomé*, pois Bosie não possuía um conhecimento aprofundado da língua francesa. Porém, o jovem não admitia seu raso conhecimento e considerava seu trabalho primoroso, reagindo de forma agressiva a qualquer crítica mencionada por Wilde. Tais atitudes foram dilacerando cada vez mais o convívio, chegando próximo de uma ruptura definitiva.

Após diversos episódios protagonizados pela estupidez de Bosie, Wilde, cansado, resolve passar duas semanas em Dinard, cidade marítima localizada perto de Saint-Malo. Neste intervalo, encontrou-se com sua mulher e filhos, usufruindo o momento como um pai afável que era, apesar de tudo. Assim que voltou a Londres, Wilde foi ao encontro da mãe do seu amado com o intuito de relatar atitudes reprováveis e angústias que o perturbavam. Ela critica fortemente as atitudes do filho e aconselha o afastamento temporário. Bosie viaja para o Cairo em dois de dezembro de 1893, enquanto Wilde, reestabelece a tranquilidade para concluir o quarto ato da peça *Um marido ideal*. A ausência das tribulências causadas pelo amado, rendeu uma considerável produção literária, como *Uma tragédia florentina* e a *Santa Cortesã*, ambas incompletas, pois a estadia no Egito não se prolongou o suficiente para que fossem concluídas.

Em nove de fevereiro de 1894, sai a publicação da versão francesa de *Salomé*. Logo após, Wilde volta para Paris, encontra Bosie, reconciliam-se e voltam juntos para Londres. Os dois resolvem almoçar no famoso Café Royal, onde o Marquês os flagra em um grande contato indecoroso, desprovidos de qualquer pudor. Dessa forma, estabelecia-se o segundo encontro entre Wilde e

Queensberry. No mesmo dia, o marquês envia uma carta ao seu filho ressaltando o desgosto com a cena presenciada e o ameaça severamente. Bosie responde ao pai por meio de um telegrama de palavras desaforadas, acentuando, ainda mais o ódio do marquês.

Não suficiente, outro fato intensificava a ira de Queensberry: o seu primogênito, o visconde Drumlanrig, igualmente ao irmão mais novo, nutria uma relação homossexual com o Ministro das Relações Internacionais, Lord Rosebery. Além disso, para completar sua ruína, a jovem esposa, Ethel Weedon, entrou com um processo de anulação do casamento, apoiado na suposta impotência sexual do marido. Sendo assim, o acúmulo de infortúnios faz com que o marquês buscasse uma forma de vingança para amenizar o desgosto que pairava sobre sua vida. Consciente da insensatez moralista do pai, Bosie opta por distanciar-se da Inglaterra, temporariamente, passando uma temporada em Florença.

Enquanto isso, Wilde permanece em Londres, na produção do poema *A Esfinge*, que deveria ser publicado dois meses depois (11 de julho) ilustrado com desenhos de Charles Ricketts³⁰. Embora suas primeiras peças ainda lhe rendessem muito dinheiro, as dificuldades financeiras voltam a aparecer e Oscar não consegue manter seu padrão nos quartos luxuosos dos grandes hotéis. Assim, acaba retornando para a casa da Tite Street, porém, não reata o laço conjugal, findando tomado pelo tédio causado pela ausência do seu amante. A monotonia fez com que pouco aguentasse ao lado da mulher cujo amor não existia mais e, novamente, embarcou para Paris, e em seguida, foi ao encontro de Bosie, em Florença.

Após a invasão de Queensberry e um de seus subordinados à casa de Wilde, o jovem decide procurar ajuda profissional e entra em contato com o advogado, que em tempos remotos agiu em sua defesa em casos de chantagem, George Lewis. Todavia, para sua surpresa, o marquês já havia contratado os serviços de Lewis para sua defesa. Com isso, a solução foi recorrer a Charles Humphreys, advogado igualmente competente, recomendado por Robert Ross. Humphreys escreve ao marquês solicitando que este retire as acusações

³⁰ Nota biográfica.

insolentes feitas contra Wilde. Queensberry, determinado a manter a desavença com o amante do seu filho, alega que a única forma de cessar o desentendimento é o distanciamento entre Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas.

Mesmo sob a perseguição insana de Queensberry e a ampliação das dificuldades financeiras, Oscar não renuncia à sua produção literária e dedica-se a uma de suas últimas publicações, dentre as quais os seis *Poemas em Prosa*. Não satisfeito, dedicou-se ainda, após instalar-se em Worthing, à composição de uma peça teatral, *A importância de ser prudente*³¹, sua quarta e última grande comédia. Depois de finalizada a obra, em 4 de outubro de 1894, Wilde e Bosie partiram de Worthing e hospedaram-se em Brighton, no Grand Hotel. Os desentendimentos e as rupturas entre Wilde e Bosie permanecem, como se já naturalizados na relação. Entre um dos episódios tumultuosos, Bosie surta e atenta, verbalmente, contra a vida de Wilde, ameaçando usar as balas que havia reservado para seu pai, Queensberry.

Em 3 de janeiro de 1895, acontece a montagem de *Um marido ideal*, no Haymarket Theatre, com lotação esgotada e, após um mês, a estreia triunfante de *A importância de ser prudente*, em Londres. Queensberry havia planejado provocar um escândalo na noite de estreia da peça; no entanto, Wilde já alertado das intenções do marquês, evitou sua entrada no teatro. Frustrado com o impedimento de concretizar seu plano, o velho deixa um bilhete ofensivo de poucas palavras no clube em que Oscar frequentava. Isso fez com que Wilde movesse um processo contra Queensberry, alegando difamação, que mais tarde acaba voltando-se contra ele e causando sua ruína.

Queensberry acaba sendo absolvido das acusações que recaem sobre Wilde por estar inadimplente e acaba sendo levado à prisão de Holloway, onde permanecerá detido por um mês. Abre-se o primeiro processo de Wilde, diante do tribunal de Bow Street, em seis de abril. Duas semanas depois, os credores exigem sua falência e, por consequência, o leilão de todos os seus bens. Sua casa, móveis e objetos, bem como manuscritos e obras com dedicatórias dos maiores autores do século XIX, desaparece ou são vendidos por um preço bem abaixo do estimado. Em 26 de abril do mesmo ano, inicia-se o segundo processo

³¹ Nota de tradução. No título original seria Honesto/ Ernesto.

contra Wilde. O júri não consegue entrar em acordo quanto a sua culpa e o processo é anulado e, sob o pagamento de fiança, Wilde consegue liberdade provisória.

Em menos de um mês, ocorre a abertura do terceiro e último processo, no qual Oscar Wilde é condenado por atentado ao pudor, a dois anos de prisão com trabalhos forçados, transferido para a prisão de Newgate. Constance, após tais acontecimentos, parte com seus filhos para a Suíça e, sentindo o peso que o nome trazia para suas vidas, adotam o de “Holland”, o segundo nome do seu irmão Otho Lloyd. Wilde é transferido para a prisão de Wandsworth, onde, após ter a liquidação dos seus bens declarada pelo tribunal de falências, com a saúde muito deteriorada, desmaia e cai, ferindo seu ouvido direito. Um pouco antes de findar o ano, sofre nova transferência, desta vez para a prisão de Reading.

De janeiro a março de 1897, Wilde escreve *Epistola: in carcere et vinculis*, confissão epistolar dirigida a Bosie, esse amante que nunca foi visitá-lo durante os seus dois anos de prisão, mais conhecida como *De profundis*. O texto é permeado por manifestações amorosas, além de configurar-se em uma bela confissão de conversão religiosa. Nela, encontra-se sintetizada a trajetória de todo o percurso existencial do autor. Neste mesmo ano, quatro dias antes de sua libertação, que ocorreu dia 19 de maio, Wilde foi obrigado a assinar o ato jurídico cuja notificação anunciava sua separação de Constance e o destituía dos seus direitos paternos.

Em 19 de maio de 1897, ocorre sua libertação. Ele sai da prisão com sua inestimável *Epistola: in carcere et vinculis* entre as mãos, deixando a Inglaterra, para onde nunca mais voltará. Privado de todos os seus direitos e bens, banido e exilado, desamparado, sua míngua é total. Em 20 de maio, ele chega a Dieppe, onde passa a utilizar o nome de Sebastian Melmoth, personagem de um romance de Charles Maturin, autor casado com sua tia-avó. Seis dias após chegar em Dieppe, parte para Berneval-sur-Mer, onde escreve a sua última obra, *A balada da prisão de Reading*, um dos poemas mais comoventes da literatura do século XIX.

Nos últimos dias do mês de agosto, Wilde finalmente reencontra Bosie, que está de partida para Nápoles, Rouen. Algumas semanas após o encontro, Wilde deixa Paris e segue para a Itália. No dia 20 de setembro chega em Nápoles

e, junto a Bosie, instala-se na Villa Giudice, onde dá os últimos retoques em sua obra *A balada da prisão de Reading*. Um mês depois, Bosie abandona Wilde definitivamente, e este permanece sozinho na Villa. Em fevereiro de 1898, retorna a Paris e publica *A balada da prisão de Reading*, cujo autor anônimo é identificado pela matrícula de Wilde em Reading: C.3.3.. Em março muda-se para o singelo Hôtel d'Alsace, onde tomado pela depressão, deixa de escrever.

Em 1900, Wilde é submetido, em seu quarto de hotel, a uma intervenção cirúrgica no tímpano, sequela essa deixada na sua queda na capela de Wandsworth. A ferida acaba infeccionando, tornando-se uma otite aguda que, por conseguinte degenera-se em uma meningoencefalite, levando Oscar Wilde à morte.

2.2 “A Esfinge sem segredo- Uma água-forte”

A presença da esfinge em Wilde não se limita ao sepulcro que guarda a tumba do escritor. Ela protagoniza o âmago de duas obras peculiares: o conto *A esfinge sem segredo* e o poema *Esfinge*. Ambas incorporam a imagem deste ser perturbador em diversos níveis de compreensão, desde a parcialidade da figuração cuja imagem se constrói, até as comparações associadas ao mistério que perpetua junto ao monstro. Enquanto o conto faz referências estreitas entre a esfinge, seus enigmas e a mulher e suas incógnitas, o poema deleita sobre uma ideia preservada temporalmente, e espreita sob amparo do desconhecido. O primeiro, questiona a necessidade humana de nutrir dissimulações, perenizando o desconhecido e suas ambiguidades. Ao passo que, a produção poética elenca reflexões promovidas pela forma híbrida e perturbadora que evoca, simbolicamente, essa configuração.

A esfinge sem segredo - uma água-forte foi publicado pela primeira vez, sob o título *The Sphinx Without a Secret*, no jornal *The World*, em maio de 1887. A expressão “água forte”, que aparece como parte do título da narrativa, faz referência a uma modalidade de gravura que é realizada utilizando uma matriz de metal, sendo o único método em que a gravação é feita totalmente pela ação

dos ácidos. Até o século XVII, a locução era atribuída ao ácido nítrico dissolvido em água. Tal ácido é bastante conhecido por ser utilizado na fabricação de explosivos e nitroglicerina.

Curiosamente, a personagem na qual a narrativa encontra-se centralizada, faz referência ao geólogo escocês Roderick Murchison, responsável por investigar, em primeira instância, a era siluriana³². Além disso, tornou-se cavalheiro e participou como um dos fundadores da Sociedade Geográfica Real, contribuindo significativamente para os avanços científicos na sua área de pesquisa. É possível elencar algumas associações propositais em relação aos processos químicos e o efeito do mistério que paira sobre Lady Alroy, pois a curiosidade de Murchison expõe-se como um processo abrasivo contra ele próprio.

O conto manifesta a insubmissão do autor frente aos valores de uma sociedade hipócrita, superficial e dissimulada. O olhar crítico é construído pelos contrastes expostos diante da percepção do narrador, que observa e reflete, do terraço do café, dispostas paradoxas de sentidos, entre o progresso desmedido e a paupérie que se coloca a vida parisiense, conforme o fragmento que segue, em tradução de Oscar Mendes:

Achava-me numa tarde sentado no terraço do Café Paz, contemplando o fausto e a pobreza da vida parisiense, a meditar, enquanto bebericava meu vermute, sobre o estranho panorama de orgulho e miséria que desfilava diante de mim, quando ouvi alguém pronunciar meu nome (WILDE, 1980, p. 370).

Esta voz que pronuncia o nome do narrador, nome este que não é mencionado em momento algum da narrativa, marca o encontro de dois velhos amigos que há mais de dez anos não se enxergavam. A forma como Lord Murchison é descrito, associa o perfil dos tempos em que estudavam, os dois, em Oxford (bonito, gentil, comunicativo, verdadeiro) e o momento atual (inquieto, perturbado). Além disso, a ironia com que é referido seu conservadorismo “era um dos conservadores mais inabaláveis e acreditava no Pentateuco com a

mesma firmeza com que acreditava na Câmara dos Pares”, complementa a construção da feição dúbia de Murchison.

A suspeita eminente de que há um envolvimento feminino nessa transformação é mencionada pelo narrador, que logo pergunta ao seu amigo se já havia instituído matrimônio. A resposta valida o que antes era apenas desconfiança: “— Não compreendo as mulheres bastante bem – respondeu”. A voz anônima contesta: “— Meu caro Geraldo – disse –, as mulheres estão feitas para serem amadas e não para serem compreendidas” (*A Esfinge sem segredo*, p. 370). A réplica demonstra que a impossibilidade do amor se dá pela falta de confiança: “— Não posso amar sem ter confiança absoluta”³³. Deste diálogo, começam a circundar os mistérios sobre a vida deste Lord Murchison, também designado por Geraldo pelo narrador. A imprecisão com que se define o caráter deste homem, bem como seu próprio nome, estrutura-se paralelamente, pela incompreensão problemática, à imagem da esfinge.

O narrador solicita ao Lord que conte mais sobre os mistérios de sua vida, e ambos acabam saindo do Café da Paz, uma vez que o local, frequentado por diversas personalidades, estava bem movimentado. Do café ao restaurante do Bosque. A mudança de espaço para que possam confidenciar suas histórias sem interferências externas, em um ambiente tranquilo, segundo a definição do local que remete a algum tipo de retiro afastado da zona urbana “Restaurante do Bosque”. Após o jantar, Lord retira de sua carteira, detalhada como um artefato luxuoso, a foto de uma mulher bela, de olhos grandes e enigmáticos, envolta por luxuosas peles, e pergunta ao amigo se tal rosto lhe transmitia alguma confiança. A interpretação gerada foi deveras evasiva, tanto quanto a imagem demonstrava ser: uma mulher feliz, vestida de luto.

Geraldo conta sobre o primeiro contato com a mulher cuja foto carregava em sua carteira de marroquim, mencionando o encantamento imediato desde então. Embora imaginasse que tudo não passasse de um sonho, uma semana depois, na casa de Madame de Rastail, ocorre o reencontro. Embora o jantar estivesse marcado para meia hora antes do horário marcado no relógio, ainda encontravam-se na sala de visitas. Aguardavam a chegada de Lady Alroy, a

³³ Oscar Wilde. *Obra Completa*. Tradução Oscar Mendes. Primeira edição.

mulher que alimentara os sonhos e devaneios de Murchison. Como forma de iniciar um diálogo, ele menciona o episódio na Rua Blond (momento em que a viu pela primeira vez) e é repreendido pela moça que reclama o tom de voz, receando que demais pessoas tomem conhecimento do ocorrido.

A única informação que retinha, fornecida pela Madame de Rastail, era de que se tratava de uma viúva e morava em uma bela casa na Park Lane. No dia seguinte, Geraldo foi até o local combinado para encontrar Alroy, mas ela simplesmente não apareceu. Então, resolve escrever-lhe uma carta na tentativa de remarcar o encontro falho. Não obteve resposta. Algum tempo depois, recebeu um bilhete propondo novo encontro, com a súplica de que não escrevesse novas cartas direcionadas a ela. No domingo, encontraram-se e, ao despedirem-se, Lady Alroy pediu que, em caso de enviar nova carta, dirigisse para a senhora Knox aos cuidados da biblioteca Whittaker, pois não podia recebê-la em sua casa. A atmosfera enigmática em torno dessa mulher amplia conforme a narrativa avança. Quanto mais informações são acrescentadas, maior é o mistério que a circunda.

Murchison, por muitas vezes, desconfia que existe outro homem na vida de Alroy, porém, não encontra nenhum indício de que isso seja possível. Enquanto detalha os acontecimentos ao amigo, declara estar enlouquecido e perturbado em consequência do mistério que lhe impunha a presença de Lady Alroy, mas confessa seu amor por ela, apesar das circunstâncias. No transcorrer da conversa, o amigo lhe pergunta se há vestígios que indiquem alguma pista sobre o mistério, que lhe responde “— Receio que sim [...] julgue por si mesmo.” Em seguida, menciona o episódio que sustenta suas convicções e desconfianças em relação a sua amada, todavia, afirmando, como sempre, a beleza que encanta seus olhos e coração.

Na segunda-feira seguinte, dia em que foi almoçar com seu tio, Geraldo pega um atalho, percorrendo becos decadentes para chegar ao local combinado sem atraso. No percurso por entre as vielas, vislumbra Lady Alroy, caminhando apressada, até chegar frente de uma das casas do beco, alçar do bolso uma chave e abrir a porta. O local assemelha-se com um prédio de aluguel. Sem exitar, Geraldo vai até a residência e encontra o lenço que sua amada deixou

cair, toma-o em suas mão e guarda no bolso. Embora curioso sobre a situação presenciada, decide não espionar, ela vai embora.

Ao final do dia, encontra-se com Alroy, cujas palavras principiam o diálogo “Alegra-me tanto vê-lo- disse. – Não saí hoje durante o dia. (WILDE, 1980 p. 373). Como forma de refutar sua mensagem, entrega-lhe o lenço que havia recolhido em frente a casa e complementa o ato dizendo com tranquilidade: “Deixou cair isto esta tarde, Lady Alroy, na rua Cumnor”. Estarrecida, não movimentou-se para pegar o lenço, apenas questionou, criticando intensamente, a atitude invasiva de Murchison, demonstrando plena insatisfação com o ocorrido. Geraldo explica ao amigo que estava muito exaltado, a ponto de não lembrar o que disse a sua amada, apenas enfatiza o tom atroz que utilizou em seu discurso e o afastamento sem despedidas.

Conta ainda que, recebeu uma carta no dia seguinte e devolveu-a sem tomar conhecimento do conteúdo, partindo logo depois para a Noruega. Um mês após retronar, recebeu a notícia sobre a morte de Lady Alroy, em decorrência de uma congestão pulmonar. Desde então, permaneceu isolado em sua casa. O amigo interrompe a fala e pergunta-lhe se, em algum momento, voltou até a casa onde encontrara o lenço de Alroy. Neste ponto, a narrativa encaminha-se para o fim, e as revelações ficam mais intenças e menos compreensíveis.

Lord Murchison, atormentado pela dúvida, retorna à Rua Cumner e pergunta se há quartos para alugar. A pessoa que o atende, de boa aparência, diz que sua inquilina não aparece há três meses, e em função disso, poderia alugar-lhe os quartos. Então, ele mostra a fotografia de Alroy, reconhecida pela senhora que logo questiona sobre o retorno da moça. Ao mencionar sua morte, a mulher conta-lhe que Alroy pagava-lhe por semana apenas para sentar em sua sala, ler livros e, algumas vezes tomar chá. Sempre desacompanhada, nunca recebia ninguém. Não convenceu-se de que a mulher falava a verdade. Sem saber como agir e perturbado com toda aquela história, ela vai embora.

Quando pergunta ao amigo o que ele acha de tudo aquilo, ele diz que acredita nas informações relatadas pela senhora. Ao ser questionado por Murchison, justifica:

– Lady Alroy era simplesmente uma mulher com a mania do mistério. Alugava aqueles quartos somente pelo prazer de ir ali, de véu descido e imaginando ser uma heroína. Tinha paixão pelo segredo, mas não passava de uma simples esfinge sem segredo (WILDE, 1980, p. 374).

Mesmo sob influência da perspectiva persuasiva do narrador, Geraldo, ao olhar para a foto de sua amada, finaliza a narrativa com um questionamento: “Quem sabe?”. As ambiguidades perpassam os sentidos e as dúvidas pairam inclusive após as revelações apresentadas por Murchison. O conto encerra incertezas equiparáveis aos enigmas da condição humana, dos mistérios femininos, das questões existenciais: indecifrável.

O foco narrativo é interno, sob o ponto de vista de uma personagem secundária, cujas descrições centralizam-se na história de um amigo e seus anseios sobre o mistério que circunda a mulher amada. No parágrafo de abertura do conto, já é possível estabelecer esse foco, notório na flexão dos verbos em primeira pessoa: “achava-me; voltei-me; ouvi” (WILDE, 1980, p. 370).

O narrador interfere diretamente nas decisões de Murchison, personagem protagonista, que busca uma opinião acerca da mulher enigmática que o inquieta profundamente, além de mantê-lo apaixonado mesmo após sua morte. A presença da esfinge na narrativa, funciona como elemento que declina tanto o leitor quanto a personagem principal para a dúvida, o mistério. O narrador, diferentemente, possui habilidades discursivas capazes de interferir nas escolhas e decisões tomadas em relação as dúvidas que pairam sobre Lady Alroy.

A reflexão que finaliza a narrativa mantém-se sobre a necessidade do ser humano em relação ao mistério. Assim como Lady Alroy carecia de instigar a dúvida através das suas ações e dos seus segredos que, talvez nem existissem, Murchison também precisava da sua busca incerta por desnudar a verdadeira realidade, que poderia nem ser alcançada e, de fato, não foi, pois com a morte da mulher, sucumbem-se os seus segredos igualmente.

A esfinge sem segredo conseguia produzir a sensação dos seus mistérios através da ocultação dos fatos, da construção instável dos seus espaços, da dúvida em relação a sua rotina e dos pedidos que causavam suspeita acerca da

sua verdadeira identidade. Mesmo que não houvesse mistério algum, a forma de agir da personagem feminina já a tornava, por si só, um verdadeiro enigma. Quem o decifra, não é o homem que se deixa envolver pelo mistério produzido artificialmente, mas aquele que possui habilidade retórica e analítica: o narrador. Murchison acaba configurando-se apenas em mais uma “presa” que busca incansavelmente decifrar o enigma.

2.3A *Esfinge*: versos e imagens

No tocante ao poema, sua composição estrutura-se em versos e imagens que se complementam, alternando os sentidos conforme a combinação entre o texto e as ilustrações. O poema foi publicado em junho de 1894, na Inglaterra, como edição limitada a duzentos exemplares. A obra foi dedicada em testemunho da amizade e admiração a Marcel Schwob, escritor simbolista francês, considerado o precursor do surrealismo. As ilustrações são de autoria do artista inglês, Charles de Sousy Rickettes³⁴, famoso por seu trabalho como *designer* de livros.

A obra tem como imagem de capa uma ilustração em dourado, que tem à esquerda, a esfinge, com suas partes híbridas pintadas, enquanto a parte humana encontra-se sem cor. Acima, próximo a sua cabeça, um sino inclinado. À direita, a imagem de uma mulher descalça, vestida com panos soltos, com os pés inclinados que parecem acompanhar o movimento do sino. A sua mão está erguida, como se houvesse um espelho e nele ela observasse seu reflexo. Em sua outra mão, um ramo de folhas que se estende até o chão. Ambas as figuras encontram-se dentro de uma moldura que parece simular as paredes de um cômodo.

Na parte inferior da imagem, encontram-se os corpos, na superior, traçando uma linha horizontal, as cabeças de ambas as figuras femininas. A esfinge está suspensa numa estrutura com formato similar ao de uma vulva e, sob seus pés, sustentando-a, uma bola que ilumina a volta da criatura. Algumas

³⁴ Além de designer era ilustrador, escritor e impressor. Também trabalhou como fugurista no teatro.

imagens que compõem a narrativa do poema foram selecionadas para análise junto aos versos, pois o sentido do poema está agregado as duas composições: verso e imagem.



Figura 13- Ilustração que antecede os primeiros versos no poema, Esfinge, (p.2). Versão online disponível em <http://cnx.org/content/m34206/1.2/>

Os primeiros versos apresentam a esfinge espreitando o eu lírico que encontra-se em seu quarto, por um tempo mais extenso do que pode prever. O encantamento pelo grotesco está presente desde os primeiros versos “Do ângulo escuro do meu quarto, posso imaginar, uma Esfinge bela e silenciosa que me tocaia através das trevas ondulantes.” (p.958). A descrição de suas formas remete à beleza feminina, ao mistério promovido pelo silêncio. Esconde-se na escuridão, nublando a percepção do sujeito que divide o espaço com suas formas e enigmas. Estática e silenciosa, não se importa com as condições temporais que se colocam no decorrer do dia.

As descrições acerca de sua imobilidade, bem como os objetos que dividem a cena com ela, fazem de sua postura uma espécie de artefato que participa da decoração do espaço. Estendida sobre o tapete chinês, os olhos de cetim estão em harmonia com a pele sedosa e suave que, em determinados momentos, apresenta tremores que se propagam na extensão do seu corpo alcançando suas orelhas pontudas, cuja definição evoca um felino audaz e poderoso. O sujeito lírico mantém um diálogo intimidador com a criatura invasora que o espreita, questionando-a sobre sua sabedoria e conhecimentos acerca de alguns fatos e personagens históricos.

A ilustração que antecede os versos (figura 14) funciona como uma espécie de desdobramento da imagem de capa da obra. Além das inversões entre as posições da esfinge e da mulher, há uma expansão do ramo – segurado pela mulher na outra figura — que se espalha por todo o ambiente. O ramo, anteriormente composto apenas por galhos e folhas, agora possui frutos os quais ambas consomem. Além disso, a esfinge não se encontra mais suspensa, está no chão e seus seios não estão mais expostos. Em contraponto, a mulher que cobria-se sob panos soltos, está aqui, com seus seios expostos.

A mulher apoia-se sobre um encosto e aos seus pés acumulam-se diversos caixos de uvas. Enquanto a esfinge se esforça para alcançar uma única fruta que se distancia dela, do lado oposto aglomeram-se, pisoteados, várias daquela fruta.

THE SPHINX BY OSCAR WILDE



WITH DECORATIONS BY CHARLES RICKETTS

Figura 14 - (página 9)

A fala é permeada por questionamentos que, em certos momentos, fundamentam-se em comparações aos aspectos que figuram a monstruosidade da criatura. É um ser que sua própria mente cria e idealiza para que o diálogo se mantenha e as reflexões permaneçam sem serem interrompidas. A imagem da criatura transporta um sentimento de desespero e descrença ao seu admirador, que finaliza com o lamento de um mundo sombrio sob o olhar desfalecido que por ele passeia e chora em vão. O monólogo mantém-se até os últimos versos, e só é quebrado pelo movimento que as imagens ilustram, pois a voz da criatura, em nenhum momento, aparece em resposta. Ela serve apenas como um pretexto para as divagações do sujeito lírico.

Entre as imagens, há um processo de metamorfose que se inicia em frente a uma pilastra ou dentro de uma jaula (a perspectiva da imagem causa efeito de ambiguidade), cujo espaço é dividido entre a esfinge, pendurada na parte superior, e um corpo com rosto bestial e seios murchos envoltos sobre panos soltos (figura 15). A seguir, um ser pendurado, da mesma forma que a esfinge encontrava-se, dentro de um casulo, como uma lagarta enquanto trasmuta-se em borboleta. O rosto é indefinido, animalesco, bem como as demais partes que parecem deformadas (figura 16).

Na sequência, reaperece a esfinge, ao lado de uma mulher, ambas atravessando uma passagem de pedras, alta, com diversos escombros do outro lado. A esfinge caminha a frente, com a cabeça virada para a mulher, acompanhando-a com o olhar. Do outro lado, embaixo dos escombros, é possível avistar uma ponte, um caminho que se esconde pelos restos de algo que foi destruído. Em uma das mãos, a mulher carrega algo semelhante a um adereço real (figura 17).



Figura 15 - (página 22)



Figura 16 - (página 32)



Figura 17- (página 35)

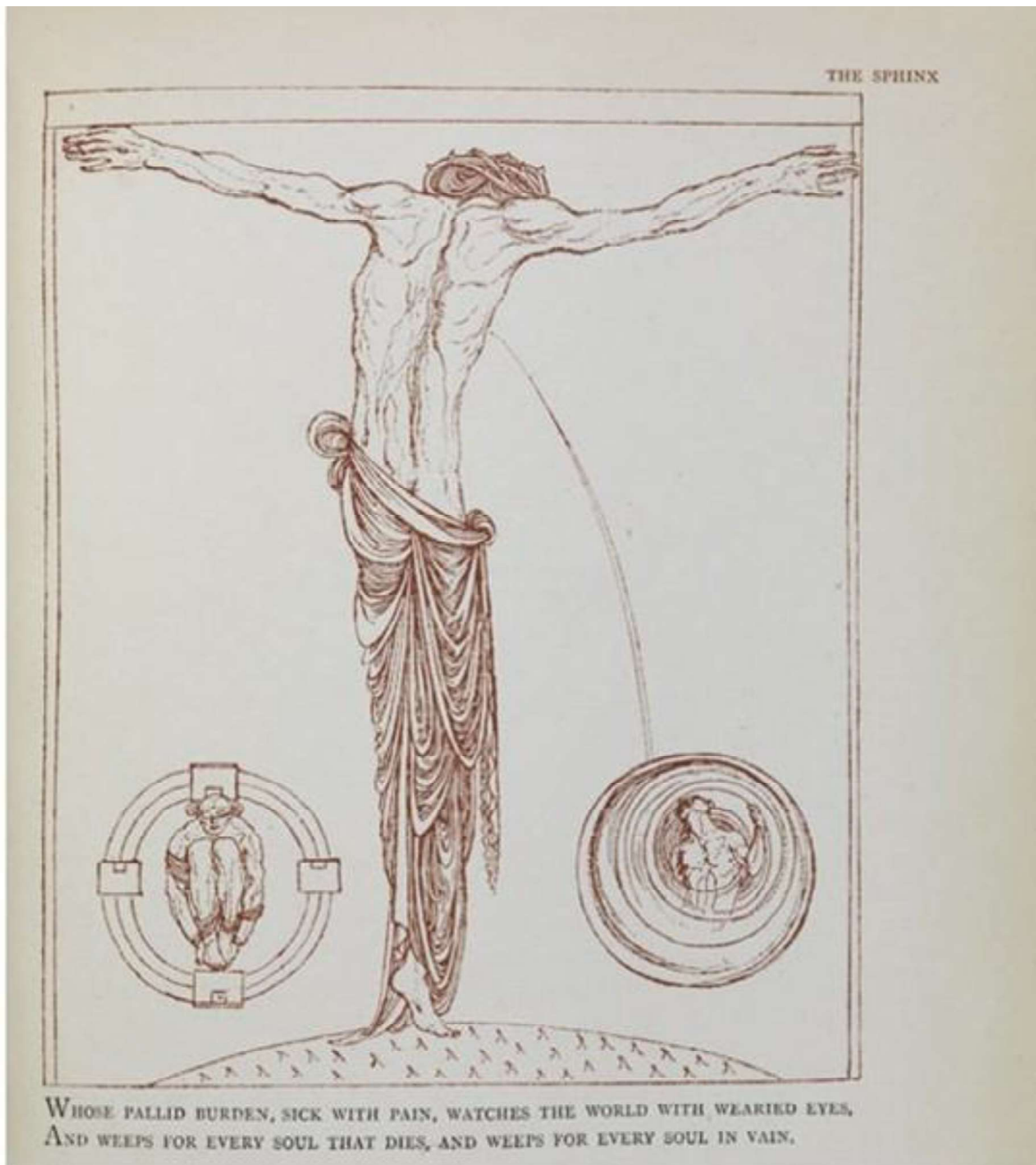


Figura 18 - (página 56)

O poema finaliza com o sujeito, cansado da presença da esfinge que ele define como “repugnante mistério”, e ordena que ela se retire do seu espaço. Em tradução de Oscar Mendes, temos:

Vai-te daqui, repugnante mistério! Horrendo animal, vai-te daqui!
Despertas em mim bestiais sensações, fazes de mim aquilo que eu não queria ser.
Tornas aquilo em que creio uma estúpida fraude, despertas obscenos sonhos de vida sensual e Átis e sua faca manchada de sangue eram melhores que essa coisa que eu sou.
Esfinge falaz! Esfinge falaz: perto dos caniçais do Estige, o velho Caronte, apoiado em seu ramo, espera meu óbulo. Parte tu, primeiro, e deixa-me diante de meu Crucifixo, de onde o Pálido, acabrunhado de dor, passeia sobre o mundo seu olhar desfalecido e chora por causa de cada alma que morre e chora em vão (p. 965).

Os últimos versos estão alinhados à ilustração de Cristo crucificado de costas para o observador (figura 18). A cabeça pende para a frente, por isso, não é possível definir os traços do seu rosto, apenas a coroa de espinhos que a envolve. O corpo está envolvido em um pano, pendido para um dos lados, na altura da cintura. Um dos pés descoberto, perfurado. À esquerda, suspenso dentro de uma circunferência, um ser encolhido, que aparenta pés e mãos amarrados uns nos outros. O lado oposto, uma circunferência com um fundo em espiral, com uma forma não muito definida, porém, com as mãos livres e os pés ocultos.

A imagem de contracapa (figura 19), retrata o movimento oposto ao da capa: a esfinge está à direita, retirando-se do espaço em que se encontrava, enquanto a mulher, à esquerda, com uma luminária em suas mãos, cabeça e pés cobertos, faz um movimento que indica expulsar a esfinge do ambiente. O sino é substituído por uma pomba que carrega um raminho em seu bico. A luz circunda totalmente a cabeça da mulher. Assim, encerra o poema com a sua última imagem.

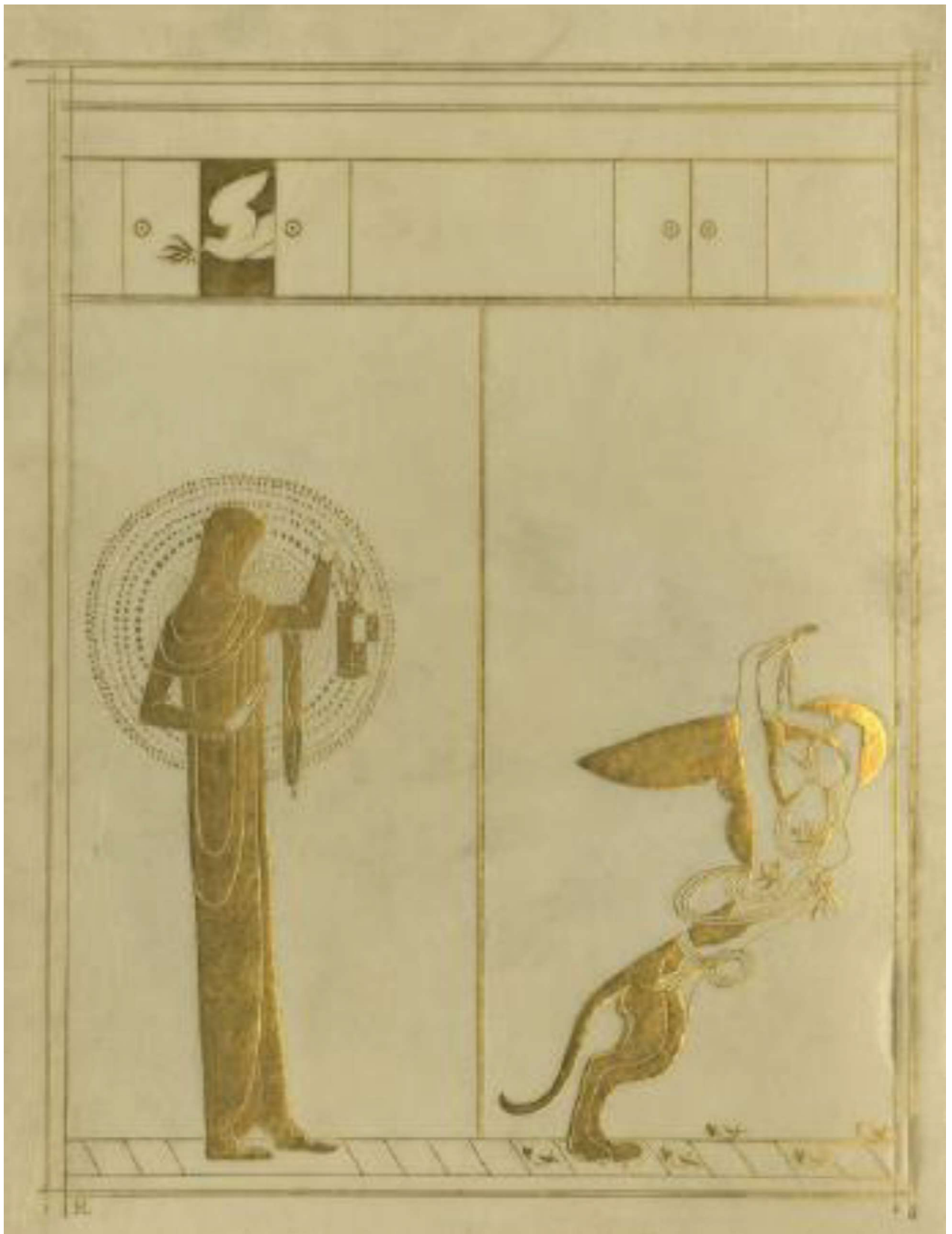


Figura 19 - (página 61)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRANSMUTAÇÕES DO ENIGMA ATRAVÉS DO TEMPO

Diante do estudo realizado, percebemos que as representações sofrem transmutações de acordo com o seu tempo, contexto e sociedade, mesmo que a ideia inicial, de monstro que entoa um enigma, mantenha-se em algumas configurações. A esfinge surge como guardiã de uma cidade que é devastada pela peste. É através dela que Édipo encontra sua verdadeira origem e assume seu lugar de direito. É a palavra entoada pela “cruel cantora” que permite que o enigma revele-se, não apenas ao que se refere à adivinhação proposta, mas também ao que paira sobre o herói tebano.

As histórias da criatura enigmática não se nutrem apenas dos palcos gregos, mas se propagam também nas artes cerâmicas, ora elevadas à condição divina, ora submissa ao homem, ora em posição de igualdade. Na medida em que o pensamento do homem grego evolui, as representações se transformam e movimentam-se de acordo com as crenças que configuram a sociedade da época. O mistério, o desconhecido, o “sobrenatural, que antes causavam temor, acabam cedendo espaço para a curiosidade, para os questionamentos, para o desenvolvimento do pensamento filosófico.

Da Antiguidade Clássica para o século XIX, a formação da sociedade, o desenvolvimento da ciência e do pensamento do homem, sofrem alterações que refletem diretamente nas formas de figurações da imagem da esfinge. Algumas obras concentram-se, ainda, na relação do mito, enquanto outras mantêm o foco na parte feminina, de natureza enigmática, que sedz e inquieta o homem. As obras de Oscar Wilde, aplicam um sentido diferente da ideia clássica da esfinge. Na narrativa, o autor desconstrói a ideia do mistério como algo relacionado ao sobrenatural e absorve uma perspectiva de que o enigma é algo criado pela necessidade humana.

Diferentemente, as imagens que complementam o poema de Wilde, estruturam uma unidade consumada, também, pelo desconhecido. A forma se renova, mas a ideia do mistério, representado pelos medos, dores e tudo que permanece no âmbito do obscuro, mantêm o hibridismo incompreensível que

originou a criatura na Antiguidade Clássica. É o simbólico perpetuando-se no tempo, por diversas gerações e representações.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, A.F.; TEIXEIRA, M.C.S. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; Tradução de Jaime Bruna. 1. ed. 17. Reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 9ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: História de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CARVALHO, S. M. S. “O Mito de Édipo – Uma Análise Antropológica”. In: BRANDÃO, J. L. (Org.) **O Enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo**. Belo Horizonte: UFMG, 1984, p. 19-41.
- COMMELIN, P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.
- DONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais**. São Paulo: Ática, 1990.
- DIJKSTRA, B. **Idols of Perversity – Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Arcádia, 1964.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- ÉSQUILO. **Os sete Contra Tebas**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- EURÍPEDES. **As fenícias**. Tradução e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- HAMILTON, Edith. **O Eco Grego**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2001.
- HESÍODO. **Teogonia / Trabalhos e Dias**. Tradução de A. E. Pinheiro e J. R. Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.
- JAEGER, Werner. **Paidéia A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975
- MACHADO, R. **O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NIETZSCHE, F. **A Visão Dionisiaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAINT-VICTOR, Paul de. **Duas Máscaras – A Cultura da Grécia em seu Teatro**. São Paulo: Germape, 2002.
- SCHIFFER, Daniel S. **Oscar Wilde**. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SCHULER, Donaldo. **Literatura Grega**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1985.
- SÓFOCLES. **A Triologia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. /
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução, Introdução e Notas por Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SOUTO, Andrea do. **Édipo Rei, do Palco à Tela: Reescrituras**. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 244p.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILDE. **Obra completa**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980. (1ª ed. 1961).