UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

RENATA CAZARINI DE FREITAS

Entre a tradução e a adaptação: *Édipo*, de Sêneca

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2019

RENATA CAZARINI DE FREITAS

Entre a tradução e a adaptação: *Édipo*, de Sêneca

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Defendida e aprovada em 16/09/2019.

VERSÃO CORRIGIDA

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo dos S. Lohner

São Paulo

2019

Universidade de São Paulo

ATA DE DEFESA

Aluno: 8143 - 1945333 - 2 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Renata Cazarini de Freitas no Programa: Letras (Letras Clássicas), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 16 dias do mês de setembro de 2019, no(a) Sala de Eventos realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Renata Cazarini de Freitas, apresentada para a obtenção do título de Doutora intitulada:

"Entre a tradução e a adaptação: *Édipo*, de Sêneca "

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
José Eduardo dos Santos Lohner	Presidente	FFLCH - USP	Não Votante
Adriane da Silva Duarte	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Sérgio Alcides Pereira do Amaral	Titular	UFMG - Externo	Aprovado
Marcelo Vieira Fernandes	Titular	FFLCH - USP	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

Em vista da qualidade do trabalho crítico e tradutório, a banca recomenda a publicação da tese. O Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral participou da banca por meio de videoconferência.

Eu, Marcos Aurelio Nogueira Lourenço MANHOUENCO, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores, São Paulo, aos 16 dias do mês de setembro de 2019.

Adriane da Silva Duarte
Adriane da Silva Duarte

Sérgio Alcides Pereira do Amaral
Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Marcelo Vieira Fernandes
Marcelo Vieira Fernandes

José Eduardo dos Santos Lohner
José Eduardo dos Santos Lohner
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 16/09/2019 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutora em Letras obtido no Programa Letras (Letras Clássicas) - Área de concentração: Letras Clássicas.

Edelcio Gonçalves de Souza
Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Prof. Dr. Edelcio Gonçalves de Souza
Presidente da CPG
FFLCH-USP

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F862e Freitas, Renata Cazarini de
Entre a tradução e a adaptação: Édipo, de Sêneca /
Renata Cazarini de Freitas ; orientador José Eduardo
dos Santos Lohner. - São Paulo, 2019.
500 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Letras Clássicas.

1. Sêneca. 2. Ted Hughes. 3. Teatro. 4. Tradução.
5. Adaptação. I. Lohner, José Eduardo dos Santos,
orient. II. Título.

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Renata Cazarini de Freitas

Data da defesa: 16/09/2019

Nome do orientador: Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/11/2019.

Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner
Programa de Letras Clássicas e Vernáculas

Aos que vieram antes e prepararam o terreno.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que me acolheram com generosidade intelectual, especialmente o Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner, meu orientador nessa jornada de uma década.

Aos membros da banca de defesa do doutorado, Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte e Prof. Dr. Marcelo Vieira Fernandes, pela recepção a trabalho tão extenso.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução (Great), norteado pelo Prof. Dr. John Milton, que sempre me fazem ver além do horizonte imediato.

Aos mais recentes amigos da Universidade Federal Fluminense (UFF), docentes e discentes, prova de que todo este esforço vale a pena.

Às instituições que permitem a um pesquisador dedicar-se ao seu objetivo.

Ao meu filho, Theo, que me mantém centrada.

Aos que são da família, de sangue ou não.

Multum egerunt qui ante nos fuerunt sed non peregerunt.

(SËNECA)

Culturally speaking, anything left in the head is already as good as dead.

(JEFFREYS, Mark, 2000)

RESUMO

FREITAS, Renata Cazarini de. **Entre a tradução e a adaptação: Édipo**, de Sêneca. 2019. 499 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O objetivo desta tese é propor uma abordagem teórica e prática para a análise do processo de transmissão do texto clássico, especificamente da peça dramática *Édipo*, do autor latino Sêneca (século I d.C.), na sua vertente não apenas literária, mas também teatral. O método de trabalho não é o de um exaustivo registro historiográfico. Foi selecionado o poema dramático *The Oedipus of Seneca* (1968), do inglês Ted Hughes, como marco na cadeia de transmissão do texto clássico latino devido à sua prestigiada carreira no ambiente cultural de língua inglesa. A obra de Sêneca-Hughes repercutiu no Brasil na produção teatral *Édipo de Tabas*, encenada pelo grupo Teatro Promíscuo em 1996, cuja documentação, com resgate da memória e estabilização do texto teatral, foi etapa imprevista e subproduto da pesquisa. O método de trabalho partiu primeiro da tradução em paralelo dos textos em latim e em inglês para o português, seguida da elaboração de comentários filológicos, literários e sobre a prática tradutória. O material descritivo apurado nessa investigação foi a base sobre a qual se aplicou a teoria memética, que entende a evolução cultural a partir da replicação com variação de unidades mínimas de informação, os memes, homólogos dos genes no neodarwinismo. Para a classificação dos memes, recorreu-se a modelos estruturalistas aplicados em estudos antropológicos e literários. Essa análise resultou em uma tabela contemplando 36 parâmetros de análise, base para a elaboração das conclusões. Entende-se que a versão de Hughes deva ser tratada como tradução de Sêneca pelo perfil memético similar, ao passo que a versão brasileira é uma adaptação de Hughes, com presença menos plena dos memes e recombinação com Sófocles. Decorrem, portanto, deste doutorado, duas traduções e um método de análise da transmissão do texto clássico, além de uma contribuição para a memória teatral brasileira.

Palavras-chave: Sêneca. Ted Hughes. Teatro. Tradução. Adaptação. Édipo. Memética.

ABSTRACT

FREITAS, Renata Cazarini de. **Between Translation and Adaptation: Seneca's *Oedipus***. 2019. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The main aim of this thesis is to propose a theoretical and practical approach for analysis of the transmission of classical texts, specifically that of Seneca's *Oedipus*, a Latin play from the 1st century AD. The approach exceeds the literary towards the theatrical. The method adopted in this research is not that of an exhaustive historiographical record. Ted Hughes's dramatic poem *The Oedipus of Seneca* (1968) was selected as a milestone in the chain of transmission of the classical Latin text due to its prestigious career on the English stages. Hughes's work reverberated even in Brazil with *The Oedipus of Tabas*, an indigenous version staged by Teatro Promiscuo in 1996, whose documentation, including the stabilized text of the play, was an unforeseen stage and a byproduct of the research. The work started from the simultaneous translation of the Latin and the English texts into Portuguese, followed by the elaboration of philological, literary and translational commentaries. The descriptive material found in this investigation was the basis on which the memetics theory was applied. Memetics takes the cultural evolution as homologous to the genetics evolution in the sense that both are based on minimal units of information being passed on, memes and genes. For the classification of memes, were taken into account structuralist models applied in anthropological and literary studies. This analysis resulted in a table comprising 36 parameters, which served as the basis for drawing conclusions. It is understood that Hughes's version should be viewed as a translation of Seneca's play due to the similar memetic profile whereas the Brazilian version should be considered as an adaptation of Hughes in view of the more precarious presence of memes and its recombination with Sophocles's *Oedipus King*. So this research provided two translated texts and a method for analysing the transmission of the classical text, as well as it has given a contribution to the Brazilian theatrical memoir.

Keywords: Seneca. Ted Hughes. Theater. Translation Studies. Adaptation Studies. Oedipus. Memetics.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 O TEXTO CLÁSSICO COMO COMPLEXO REPLICADOR RESILIENTE	20
1.2 DE QUE MATÉRIA É FEITO <i>ÉDIPO</i>	24
1.2.1 <i>Édipo cego</i>	31
1.3 POESIA PARA O PALCO	34
2 PENSANDO A TRADUÇÃO	38
2.1 UMA EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO CHILENA	45
2.1.1 <i>Parra se faz Shakespeare</i>	48
2.2 OPERAÇÕES GÊMEAS	52
2.3 O SUJEITO DA TRADUÇÃO	55
3 APRESENTAÇÃO DO POEMA DE SÊNECA TRADUZIDO	58
3.1 ODES CORAIS	65
3.1.1 <i>Traduzindo as odes corais</i>	71
3.1.2 <i>Hino a Baco</i>	76
4 <i>ÉDIPO</i>, DE SÊNECA	82
4.1 ESCLARECIMENTOS SOBRE O TEXTO LATINO	85
4.2 TEXTO LATINO	90
4.3 TEXTO TRADUZIDO	128
4.4 COMENTÁRIOS AO TEXTO TRADUZIDO	177
5 APRESENTAÇÃO DO POEMA DE TED HUGHES	214
5.1 POÉTICA DE HUGHES	220
5.2 MONTAGENS DA PEÇA	232
6 <i>ÉDIPO DE SÊNECA</i>, DE TED HUGHES	246
6.1 COMENTÁRIOS AO TEXTO TRADUZIDO	296
7 RESGATE DA MEMÓRIA&ESTABILIZAÇÃO TEXTUAL: <i>ÉDIPO DE TABAS</i>	313
7.1 ANOTAÇÕES SOBRE O <i>ÉDIPO DE TABAS</i>	319
7.2 FICHA TÉCNICA DO <i>ÉDIPO DE TABAS</i>	322
7.3 TEXTO ESTABILIZADO: <i>ÉDIPO DE TABAS</i>	324

8 CONCLUSÕES: A TRANSMISSÃO ADAPTATIVA DO <i>ÉDIPO</i>, DE SÊNECA	399
8.1 A CULTURA ESTÁ SEMPRE EM TRANSFORMAÇÃO	405
8.2 TABELA DE PRESENÇA DE CARACTERÍSTICAS (PLENA, PARCIAL, PRECÁRIA)	409
8.3 ANÁLISE COM BASE NOS DADOS APURADOS	410
REFERÊNCIAS	416
APÊNDICE A – TRADUÇÃO: OEDIPUS CROW	443
APÊNDICE B – TRADUÇÃO: EXAMINATION AT THE WOMB-DOOR	444
APÊNDICE C – TRADUÇÃO: SONG FOR A PHALLUS	445
ANEXO A – TEXTO NUMERADO DO <i>ÉDIPO DE SÊNECA</i> (ARION)	448
ANEXO B – TEXTOS INTRODUTÓRIOS AO <i>ÉDIPO DE SÊNECA</i>	495
ANEXO C – IMAGENS DO <i>ÉDIPO DE SÊNECA</i>	499
ANEXO D – DESENHO DE RELEVO EM URNA ETRUSCA	500

*We are built as gene machines and cultured as meme machines,
but we have the power to turn against our creators.
We, alone on Earth, can rebel against the tyranny of the selfish replicators.*

(DAWKINS, Richard, 1976)

1 INTRODUÇÃO

O texto clássico existe em condição de altruísmo recíproco.

Ainda que intelectuais não raras vezes teimem em manter intocados os textos considerados canônicos, incluídas aí as obras da Antiguidade, seu *status* depende intrinsecamente da sua disponibilidade para se deixarem replicar com variações, assegurando, dessa forma, a própria permanência no ambiente cultural sempre em evolução. A transmissão – se não contínua, ao menos persistente – de elementos mínimos caracterizadores desses textos (como se fossem marcadores genéticos) é que os define como canônicos. De outra forma, sem a sua propagação, eles cairiam no esquecimento ou seriam virtualmente extintos como tantos outros.

O texto clássico é uma *survival machine*, uma máquina de sobrevivência, constituída de unidades replicadoras que obtiveram sucesso. O mesmo sucesso que os genes buscam na sua luta incessante pela preservação no processo evolutivo da seleção natural, constituindo os seres vivos em suas máquinas de sobrevivência. São as mutações e as recombinações que permitem a esses complexos genéticos perseverarem em condições diferentes, respondendo a desafios em ambientes novos.

Embora um concorrente cegamente egoísta na competição da seleção natural, o gene, porque tem um objetivo de longo prazo, aceita perdas aparentes que se revelam muitas vezes mecanismos de altruísmo recíproco: ceder um pouco para sobreviver mais. Trata-se da habitual relação custo x benefício. Esse mecanismo é condizente também com a transmissão do texto clássico e suas variações. Basta observar como cada um dos lados confere energia vital ao outro: a obra canônica se deixa tomar como modelo sujeito à variação enquanto a nova obra busca legitimar, no seu ambiente, marcadores selecionados desse modelo. Não é um jogo de soma zero, mas de ganha-ganha.

A depauperação do texto clássico ao ser adaptado, como ainda temem alguns críticos, invalidaria a própria operação, como evidencia Julie Sanders, da Universidade de Newcastle, no capítulo inicial do seu prestigiado livro *Adaptation and Appropriation* (2006, p.25): “O

texto da adaptação não busca necessariamente consumir ou apagar a fonte de informação. De fato, como vou propor nestas páginas, é a própria durabilidade e sobrevivência do texto-fonte que possibilita o processo contínuo de leituras justapostas que são cruciais para as operações culturais de adaptação”.¹

A asserção dessa reciprocidade é fundamental para a compreensão tácita da horizontalidade que prevalece no processo criativo, considerando-se nesse âmbito também traduções e adaptações. Não há hierarquia, precedência por critério de longevidade ou de “originalidade” ou de gênero literário. A adaptação criativa, que certamente não é uma prática recente, tampouco parece ter sido antes tão disseminada como agora. Veja-se a portentosa indústria do audiovisual e dos jogos eletrônicos.²

Nesta abordagem inicial, adoto a perspectiva da biologia evolutiva no procedimento de análise da evolução cultural, seguindo as bases da memética propostas pelo etologista britânico Richard Dawkins no livro *The Selfish Gene* (*O gene egoísta*), de 1976. Nesse *best-seller* de divulgação da teoria neodarwinista, ou seja, de evolução pela seleção natural genética, o pesquisador apresentou pela primeira vez o conceito e o termo “meme” como um equivalente social do gene. Nos Estudos da Adaptação, outros pesquisadores, como Linda Hutcheon (“*On the Origin of Adaptations*”, 2007), da Universidade de Toronto (Canadá), e Brian Boyd (“*Making Adaptation Studies Adaptive*”, 2017), da Universidade de Auckland (Nova Zelândia), também investem nessa perspectiva em seus respectivos textos.

Abrçar o instrumental da memética é conveniente para o desenvolvimento da argumentação, contudo, sem a obrigatoriedade de tomá-la como uma ciência, sujeita, portanto, à experimentação, nem mesmo como teoria, porque ainda pouco sistematizada (JEFFREYS, 2000, p.234). É conveniente porque a memética, assumindo a evolução cultural como homóloga da seleção natural genética, primeiro, propõe conceitos pertinentes também ao processo de transmissão de memes (DAWKINS, 1989, p.189), segundo, dispõe de uma vigorosa terminologia.

O termo “meme” em si é um exemplo do mecanismo memético: um neologismo técnico, aproximado acusticamente de “gene” por intenção do seu criador (DAWKINS, 1989, p.192), que se propagou ampliando seu campo semântico e hoje é jargão dos internautas. O processo foi obviamente similar ao da evolução genética: imitação com variação e seleção.

¹ The adapting text does not necessarily seek to consume or efface the informing source. Indeed, as I will suggest in these pages, it is the very endurance and survival of the source text that enables the ongoing process of juxtaposed readings that are crucial to the cultural operations of adaptation.

² Especificamente sobre a indústria da adaptação literária para o cinema, ver Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (2012).

No Dicionário Eletrônico Houaiss, o verbete ainda é listado como palavra inglesa e restrito ao campo da internet. Sua acepção principal é “informação visual ou textual que se espalha pela rede”, com uso mais frequente como “crítica humorística sobre fato ou pessoa que foi notícia”.³ Coisa rara, está documentado o surgimento do termo “meme” no último capítulo do livro de Dawkins na edição de 1976: “*Memes: the new replicators*”. Dawkins (1989, p.192) forja primeiro a palavra “*mimeme*” a partir de uma raiz grega (μίμημα/*mímēma*), significando “imitação”, e a encurta na forma de um monossílabo inglês.

Não há definição precisa do termo técnico “meme”, associado pelo próprio autor (DAWKINS, 1989, p.192) às formulações “unidade de transmissão cultural”, “unidade de imitação”, “novo replicador”. Essa última expressão posiciona conceitualmente o meme como equivalente do gene. Do ponto de vista da memética, não há apenas um replicador atuando pela preservação humana, que seria o gene, mas dois, pois se conta também o meme. É justamente a correlação entre essas duas unidades de imitação um dos pontos mais intrincados da teoria porque até agora se mostrou inviável comprovar se uma delas está a serviço da outra.

Sem avançar num campo que excede o escopo desta pesquisa, faço apenas a introdução da ideia de “*memetic drive*”, elaborada por Susan Blackmore. Protagonista na defesa da memética como ciência, a psicóloga britânica considera que o ser humano é uma *survival machine* de genes e memes. Porém, nesse sistema de co-evolução, prevalece o meme, visto que, ao passo que o gene segue uma estratégia de sobrevivência de longo prazo, a transmissão memética opera em ritmo acelerado, ditando quais genes terão mais sucesso. Para Blackmore (2000, s.p.), “os memes assumem as rédeas”.⁴ Assim, o crescimento do cérebro humano teria decorrido da prevalência da prática memética no processo de seleção natural.

Mas isso não responde a polêmica questão: o que é um meme? Os críticos céticos condenam o meme, alegando que ele não pode ser submetido a qualquer análise rigorosa em virtude de não possuir uma composição básica, muito diferente do gene com sua sequência de DNA. Por isso, entendem (BENÍTEZ-BRIBIESCA, 2001, p.30) que o gene, mesmo sendo replicado com variação, apresenta ainda alto grau de exatidão, ao passo que o meme, porque seria apenas uma variação contínua de símbolos análogos, implica alto grau de mutação.⁵

³ Não se pode ignorar a acepção corrente do “*Internet meme*” (Limor Shifman, *Memes in Digital Culture*, 2014). Viktor Chagas, coordenador do Museu de Memes da Universidade Federal Fluminense (UFF), afirma: “Memes não são conteúdos individuais e isolados, mas complexos informacionais que só significam em conjunto” em <http://www.museudememes.com.br/o-que-sao-memes/>, consultado em 12/07/2019. O tema também é discutido em <http://www.museudememes.com.br/problematizando-o-que-e-meme-i-definicoes/>, consultado em 12/07/2019.

⁴ The memes take hold of the leash.

⁵ Information in genes is encoded in digital form with four letters, but in memes messages are encoded in continuously varying analogous symbols that might rapidly decay into noise as they are transmitted.

Acontece que a mutação na evolução cultural, ainda que pareça pouco propícia à verificação científica, é constatada até na observação especializada de exemplares silvestres, como demonstra P. F. Jenkins, que pesquisou pássaros canoros na Nova Zelândia e registrou novos cantos surgidos de erros na aprendizagem. Eles são descritos por ele como “mutações culturais” no artigo “*Cultural transmission of song patterns and dialect development in a free-living bird population*” (1978), que Dawkins cita e do qual reproduz trecho revelador do comportamento de assimilação dos cantos, digamos, “mutantes” (JENKINS apud DAWKINS, 1989, p.190): “O aparecimento da nova forma foi um evento abrupto e o produto ficou bastante estável durante alguns anos. Além disso, em vários casos, a variante foi transmitida com exatidão em sua nova forma para os mais jovens recrutas, de tal maneira que se desenvolveu um grupo reconhecidamente coerente de cantores semelhantes”.⁶

O próprio Dawkins (1989, p.189), que propõe a transmissão cultural como um processo evolutivo de caráter conservador similar ao da transmissão genética, obviamente admite que também ali possa ocorrer o desenvolvimento de novas formas. Mas os críticos da memética (BENÍTEZ-BRIBIESCA, 2001, p.30) denunciam que a acumulação de erros na imitação levaria à “desintegração caótica” ao invés da seleção, adaptação e sobrevivência do meme. Dawkins (1989, p.195) não esconde essa vulnerabilidade, admitindo que o meme parece sujeito a mutação contínua e a recombinação (*blending*).

Existem, no entanto, dispositivos limitadores da mutação em determinadas categorias culturais: as correntes de cartas e as preces religiosas trazem consigo, expressamente ou não, instruções de preservação do conteúdo que costumam ser observadas na replicação escrita ou oral. Deve-se considerar também ao menos três aspectos da composição literária e musical que favorecem a preservação do conteúdo: a coesão, pela rima, por exemplo; a repetição, com eventual recurso ao refrão; a simplicidade na formulação.

O marketing e a publicidade exploram esses aspectos, agenciando a replicação de complexos de memes que competem pela atenção humana. O maior prêmio de um meme é o tempo cativo (DAWKINS, 1989, p.197), cuja aferição pode ser feita por persistência e difusão. O slogan “*Yes, we can*”, da campanha presidencial americana de Barack Obama em 2008 e que já havia sido usado na sua corrida ao Senado em 2004, não só ganhou o mundo (difusão), mas mantém seu apelo (persistência), atestado pelo título do livro *Yes, we can meme* (2017).⁷

⁶ The appearance of the new form was an abrupt event and the product was quite stable over a period of years. Further, in a number of cases the variant was transmitted accurately in its new form to younger recruits so that a recognizably coherent group of like singers developed.

⁷ A história do slogan em <https://www.youtube.com/watch?v=V2ZlYy99QX4> Consultado em 04/07/2019.

No Brasil, uma campanha publicitária televisiva que estreou em 1991 disseminou-se muito além da esfera comercial. O bordão “Não é assim uma Brastemp” tornou-se expressão corrente, usada para caracterizar coisa ou pessoa considerada de qualidade inferior, numa alienação parcial da carga semântica de origem, que tinha como foco eletrodomésticos. O sucesso motivou persistir com a campanha, que teve mais etapas. De tão difundido, ousaram até não repetir o bordão, fazendo apenas alusões a ele. Em 2017, uma campanha na plataforma digital recuperou os atores dos antigos comerciais da TV para fazer a ponte com os artistas que a internet e seus memes midiáticos projetavam. No entanto, o novo bordão não pegou.⁸

Como se verifica, a vida útil (*lifespan*) dos lemas nos dois exemplos se estende no tempo (persistência) e extrapola o campo de influência previsível (difusão), sendo impossível, assim parece, dimensionar a alcance da replicação.

Dawkins (1989, p.194) observa que alguns memes, bem como alguns genes, fazem sucesso extraordinário no curto prazo, com difusão rápida, mas não persistem no reservatório coletivo.⁹ Isso se dá com os memes da internet, segmentos de mídia rápida e continuamente replicados com variação. Dawkins (1989, p.194) apresenta o conceito de “*survival value*” (valor de sobrevivência) como índice de sucesso. No caso de um artigo científico, o número de citações pode servir de medida.¹⁰ Mas como fazer com uma canção assoviada nas ruas?

A ideia-meme da existência de um Deus tem elevado valor de sobrevivência, mesmo que não haja como mensurá-lo, porque é replicada prontamente a cada geração. Mais do que isso, é um meme que integra um complexo de memes já estabilizado, que Dawkins (1989, p.197) chama de “*co-adapted stable set of mutually assisting memes*”. Os diversos memes se beneficiam mutuamente, como no exemplo da Igreja (com “i” maiúsculo), por meio de sua combinação peculiar de arquitetura monumental, música sacra, tradição bíblica, ritualismo.

Dawkins (1989, p.199), admitindo algo de especulativo na memética, avança uma hipótese: “Eu conjecturo que os complexos meméticos coadaptados evoluem da mesma maneira que os complexos genéticos coadaptados. A seleção favorece memes que exploram seu ambiente cultural em benefício próprio. Este ambiente cultural é constituído de outros memes que também estão sendo selecionados. O reservatório de memes, portanto, passa a ter os atributos de um conjunto evolutivo estável, que os novos memes acham difícil invadir”.¹¹

⁸ A campanha digital em <https://www.youtube.com/watch?v=eND-7XFbeD0> Consultado em 04/07/2019.

⁹ Some memes, like some genes, achieve brilliant short-term success in spreading rapidly, but do not last long in the meme pool.

¹⁰ <https://jornal.usp.br/artigos/significado-real-do-numero-de-citacoes-de-um-artigo-cientifico/> Em 05/08/2019.

¹¹ I conjecture that co-adapted meme-complexes evolve in the same kind of way as co-adapted gene complexes. Selection favours memes that exploit their cultural environment to their own advantage. This cultural

Pensando com Dawkins e com Lowell Edmunds, classicista da Rutgers Universidade Estadual de Nova Jersey, não é difícil exemplificar com a tragédia clássica e com o mito de Édipo especificamente, ambos constituintes dos *corpora* desta pesquisa, um esquema similar de coadaptação memética com benefícios mútuos. Em decorrência da ruptura na cadeia de transmissão do ciclo mitológico tebano, com a perda substancial dos poemas épicos *Edipodia*, *Tebaida* e *Epígonos*, obras do século VI a.C., é essencialmente a tragédia clássica, pelo menos desde o Renascimento, o veículo de transmissão do mito de Édipo, num formato muito compacto, como nota Edmunds (2006, p.32). A tragédia ática em particular, embora um modelo de prestígio até hoje, existiu como criação artística durante um período de menos de cem anos, basicamente no século V a.C., como informa Jean-Pierre Vernant (1999, p.7).

Assim, pode-se atestar o benefício mútuo no esquema de coadaptação já estabilizado: o mito de Édipo encontrou no teatro um meio (*medium*) e na tragédia ática o seu veículo privilegiado de transmissão enquanto esta última achou nas narrativas míticas não homéricas o material diferenciado que lhe tem assegurado a permanência no ambiente cultural sempre em evolução. Porém, aferir o índice de sucesso desse processo evolutivo cultural é um desafio.

No campo do espetáculo teatral, algumas iniciativas podem servir como balizas do valor de sobrevivência da dramaturgia clássica da Antiguidade, documentando montagens num longo arco temporal, como o Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD), projeto da Universidade de Oxford muito abrangente, mas ainda incompleto.¹² No Brasil, a Enciclopédia Itaú Cultural,¹³ embora bastante limitada, fornece datas de encenações de espetáculos. Frente a essa lacuna, desenvolvi o projeto “Palco Clássico”, um blog em que procuro registrar e comentar montagens no eixo Rio-São Paulo que abordem ou aludem à cultura da Antiguidade. Meu pressuposto é o da evolução pela replicação com variação.¹⁴

O mito de Édipo fornece *corpora* invulgares para análise da evolução cultural. Apesar da notória prevalência da tragédia de Sófocles (século V a.C.) desde pelo menos o século XVII (EDMUNDS, 2006, p.99), é o texto latino de Sêneca (século I d.C.) que o poeta inglês Ted Hughes (1930-1998) toma como modelo para sua versão – seja ela considerada uma tradução ou uma adaptação, tema a ser elaborado nesta tese. O poema dramático *The Oedipus of Seneca* (1968) torna-se o texto icônico da peça latina nos palcos de língua inglesa,

environment consists of other memes which are also being selected. The meme pool therefore comes to have the attributes of an evolutionary stable set, which new memes find it hard to invade.

¹² A pesquisa é feita no site <http://www.apgrd.ox.ac.uk/learning/online-resources> Consultado em 04/07/2019.

¹³ O endereço é <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?categoria=teatro> Consultado em 04/07/2019.

¹⁴ Minhas análises baseadas nos registros do *blog* ainda são escassas, mas podem ser consultadas em <http://palcoclássico.blogspot.com/2017/10/antigona-e-prometeu-em-2017-parte-i.html>

após sua estreia em Londres, sob a direção de Peter Brook, no mesmo ano. Sua difusão acaba por favorecer sua replicação até mesmo no Brasil. Em 1996, uma tradução informal do poema de Hughes serviu de base para a adaptação teatral *Édipo de Tabas*, versão tropicalizada, como o título revela, encenada pela companhia Teatro Promíscuo, dirigida por Renato Borghi.

Além do *Édipo* (*Oedipus*), outros sete poemas dramáticos – *Agamêmnon*, *Fedra*, *As fenícias*, *Hércules Louco*, *Medeia*, *Tiestes*, *As troianas* – são atribuídos a Lúcio Aneu Sêneca (c.4 a.C.-65 d.C.), o mesmo autor de uma série de textos filosóficos de fundamentação estoica.¹⁵ Ele foi intelectual de muita projeção no período da dinastia imperial julio-claudiana em Roma, tendo sido preceptor do imperador Nero, que o sentenciou à morte por suspeita de traição. Sêneca acabou optando pela morte voluntária, honrosamente aceita pelo estoicismo.

Esta pesquisa encampa a fundamentação teórica da memética, conforme foi aqui apresentada, assumindo a premissa da evolução cultural por meio da replicação de memes com variação, tendendo para a estabilização em complexos meméticos. Propõe-se, então, formatar um método de análise do processo de adaptação criativa da tragédia *Édipo* de Sêneca por Hughes, investigando a fronteira entre a tradução e a adaptação, bem como o risco de desfiguração do modelo. O procedimento adotado é o da tradução de ambos os poemas, tanto quanto possível, realizada em paralelo na expectativa de proceder às aproximações e aos afastamentos pertinentes. São elaborados comentários de cada um dos poemas, identificando estratégias de composição e os dispositivos empregados que transpareçam durante a atividade tradutória. Por fim, é feito o levantamento dos memes replicados com uma proposta de classificação, a partir do qual se apresenta uma análise descritiva do processo adaptativo.

Por outro lado, não se pretende avançar no aspecto talvez ainda mais meritório da teoria memética, que a projeta como uma tentadora resposta para o dilema humano da *quasi* impossibilidade de conciliar tantas e tantas vezes as demandas fisiológicas e as emocionais. Admitir que o meme exista como unidade de replicação independente do gene pode nos trazer algum conforto, como bem coloca Mark Jeffreys (2000, p.227), da Universidade do Alabama em Birmingham (EUA): “somos o produto de um conflito de interesses entre nossos memes e nossos genes”.¹⁶

Esse aspecto, digamos, metafísico da memética não se esgota aí. Aceitar a teoria de que também a cultura passa por um processo evolutivo pode fornecer uma resposta nobre para o enigma do valor da arte para o ser humano, sendo ele, como é, um complexo de genes egoístas que busca o máximo benefício da reprodução ao menor custo. Boyd (2017, p.593)

¹⁵ Sobre a vida de Sêneca, ver GRIFFIN, Miriam T. *A Philosopher in Politics*, 2003, passim.

¹⁶ We're the product of a conflict of interest between our memes and our genes.

argumenta que a arte é uma adaptação evolutiva: “Se o envolvimento com a arte não rendesse benefícios, a natureza já o teria eliminado do repertório das disposições humanas”.¹⁷

É com olhar aguçado – e, talvez, língua ferina – que Jeffreys (2000, p.227) vislumbra na teorização de Dawkins sobre a coexistência de processos homólogos de evolução uma tentativa de fugir ao “determinismo genético”. Não foi sem receber críticas de inconsistência que o teórico evolucionista encerrou o livro de 1976 com a frase em epígrafe, aqui traduzida:

Somos construídos como máquinas de genes e cultivados como máquinas de memes, mas temos o poder de nos voltarmos contra nossos criadores. Na Terra, somente nós podemos nos rebelar contra a tirania dos replicadores egoístas. (DAWKINS, 1989, p.201)

1.1 O Texto Clássico como Complexo Replicador Resiliente

Categórica, Hutcheon encerra seu paradigmático livro *A Theory of Adaptation* (2006) afirmando que “a adaptação é a norma, não a exceção” nos produtos da imaginação humana. Seu empenho intelectual é canalizado contra o mito da “fidelidade ao original” e contra o desprezo da crítica pelas adaptações culturais. Ela insiste (HUTCHEON, 2006, p.169) que “múltiplas versões de uma história existem, de fato, paralelamente, não verticalmente”. É claro que essa ideia abala as premissas de prioridade e de autoridade.

Recorrendo a um exemplo portentoso, o mesmo no livro (2006, p.177) e no artigo mencionado antes (BORTOLOTTI; HUTCHEON, 2007, p.448),¹⁸ ela põe em xeque essas premissas com uma ocorrência evolutiva de pleno sucesso: a história de *Romeu e Julieta*. O que ela faz é escancarar como a consagrada obra de William Shakespeare é a adaptação da versificação feita por Arthur Brooke da adaptação por sua vez feita por Matteo Bandello da versão que Luigi da Porto fez da história de Masuccio Salernitano sobre um desventurado casal italiano muito jovem. Nesse processo, nem sempre se mantêm os nomes, nem sempre a origem dos personagens, mas algum grau de fidelidade se mantém na replicação com variação que permite traçar essa evolução memética.

¹⁷ O raciocínio completo é o seguinte: Evolution generated emotions as a way of motivating animals toward beneficial and away from costly behaviors. This, incidentally, is a major reason I have argued for art – which can cost huge amounts of time, energy, and other resources – as an evolutionary adaptation. If engagement in art did not yield benefits, nature would have eliminated it from the human dispositional repertoire.

¹⁸ O título completo é “On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and ‘Success’: Biologically”. É co-autor Gary R. Bortolotti, do Departamento de Biologia da Universidade de Saskatchewan (Canadá).

E o exemplo é instigante, provoca perguntas. Quem menciona o autor de *Romeu e Julieta* hoje está se referindo a quem? Qual a relevância da versão de Luigi da Porto (1530), que introduziu os nomes Romeo e Giulietta, localizou a história em Verona, porém eliminou a poção do sono enganosa e fez a protagonista matar-se segurando a respiração? O comentário sarcástico de Harold Bloom (2010, p.15) tem uma formulação que interessa a esta tese (grifos meus): “*Um elemento da história que, por sorte, não sobreviveu a esta versão*”.¹⁹ Leia-se, um meme que não foi replicado.

Bloom (2010, p.15) salienta a existência do “elemento” – a poção do sono que simula a morte – desde um texto da Antiguidade, o romance *Ântia e Habrócomes* ou *Efesíacas*, de um autor identificado como Xenofonte de Éfeso, de quem se sabe quase nada e só se pode dizer que esteve ativo ou no século I ou no II de nossa era (DUARTE, 2018, p.141). *Ântia* toma a poção para evitar o matrimônio com outro, mas o jovem casal dessa história, que se separa em virtude de uma série de reviravoltas, contava – diferentemente de *Romeu e Julieta* em Shakespeare – com o apoio das respectivas famílias em Éfeso, cidade grega na Anatólia, para onde regressam num final feliz.

Hutcheon (BORTOLOTTI; HUTCHEON, 2007, p.447) admite que adapta o conceito de meme para equivaler não a uma ideia, mas a uma narrativa, uma história como unidade fundamental de transmissão cultural.²⁰ Não é esse meu ponto de vista e entendo os memes como elementos mínimos constituintes do texto, que podem ser recombinações ou sofrer mutações num processo de replicação com variação. Nesta etapa, não estabeleço ainda distinções entre os memes, o que virá mais à frente, com uma terminologia complementar, mais específica, nas Conclusões.

Já um conjunto estabilizado de memes pode constituir um texto relacionável a uma história específica. Os memplexos – complexos de memes – subsistem horizontalmente, em paralelo. A coexistência horizontalizada é importante pressuposto na transmissão de textos clássicos porque a tradição não é unidirecional, não tem um *télos*. A situação não é rara e pode ser bem exemplificada com a menção rápida a duas publicações. Em 2008, Frederick

¹⁹ O trecho ampliado de Harold Bloom: There is no sleeping potion in this version. When Romeo goes to her window to woo her, he mistakes the sleeping Giulietta for dead and kills himself. When she wakes and finds him dead, she kills herself by holding her breath, an element of the story which, fortunately, did not survive this version. Although there is none of the character development that can be found in Shakespeare, a character named Marcuccio, the prototype of Mercutio, is introduced.

²⁰ O trecho ampliado de Linda Hutcheon: We would like to adapt, rather than adopt, Dawkins's meme concept, in part because of the many trenchant critiques of it from a biological as well as cultural standpoint. Instead of Dawkins's general concept of memes as ideas, we want to substitute narratives, because of the ubiquity and persistence of their adaptations. Like the idea of the meme, a story too can be thought of as a fundamental unit of cultural transmission.

Ahl, da Universidade de Cornell (EUA), publicou *Two Faces of Oedipus*, traduzindo as peças de Sófocles e de Sêneca sobre o mito do parricídio de Laio por Édipo, acompanhadas de um alentado ensaio introdutório. Em 2009, Trajano Vieira, da Unicamp, publicou *Electra(s)*, traduções das peças de Sófocles e de Eurípides (século V a.C.) sobre o mito do matricídio de Clitemnestra por Electra. São versões dos mitos que correm paralelas.

A trama do *Édipo* de Sêneca é, na sua essência, similar à do *Édipo Tirano* de Sófocles, com a investigação e a revelação do parricídio e do incesto, mas a inclinação dos personagens numa e noutra peça é muito distinta (EDMUNDS, 2006, p.61). No polo oposto ao da tragédia ática, Édipo no texto latino é um rei temeroso, Tirésias é um vidente inseguro, Creonte é um mensageiro horrorizado. Também há que se notar traços do grotesco²¹ tanto nos rituais divinatórios do aruspício, isto é, a leitura das entranhas de vítimas sacrificiais, e da necromancia, a invocação do fantasma do antigo rei Laio (DUPONT, 1995, p.200), cenas estas que não ocorrem na trama sofocliana, bem como nas descrições de *loci horridi* (LARSON, 1994, p.87-88) e do encontro com a Esfinge (RENGER, 2013, p.21), o monstro intrincado que prefigura o Édipo revelado em sua complexidade.

O grotesco concebido como categoria estética, na elaboração de Wolfgang Kayser (*Das Grotteske*, 1957), pressupõe certos temas ou motivos que se repetem nas obras plásticas ou literárias (KAYSER, 1963, p.181-183): monstros, plantas, objetos, autômatos deslocados da esfera humana para a sobrenatural, um mundo à parte (*die entfremdete Welt*). Victor Hugo, no seu manifesto da estética romântica francesa (*Préface de Cromwell*, 1827), credita como “um princípio estranho para a Antiguidade”²² (HUGO, 2007, p.27) justamente o grotesco, que, por outro lado, é um quê introduzido na poesia moderna.

Não que Hugo (2007, p.30) não veja na literatura greco-romana representações do grotesco, mas as julga imaturas porque o disforme prescinde do bufo, têm ainda algo de grandioso ou divino. Kayser (1963, p.59), no entanto, localiza o grotesco no contexto de destruição da ordem enquanto o cômico impele à realidade.

Embora proceda a uma análise estrutural das obras que elenca como grotescas, o reputado teórico alemão (KAYSER, 1963, p.181) reconhece que pode ocorrer de o grotesco ser apenas uma experiência de recepção. Nesse sentido, note-se que Almut-Barbara Renger, da Universidade Livre de Berlim, aplica o adjetivo “*grotesque*” em relação a apenas dois

²¹ KAYSER, Wolfgang. *The Grottesque*, 1963, p.19-21. Observe-se que não há anacronismo aqui. O termo “grotesco”, derivado do italiano “*grotta*” (gruta), foi usado primeiro para qualificar ornamentações da Roma antiga encontradas em escavações no século XV, com representações não naturais, por assim dizer, monstruosas.

²² Ainsi voilà un principe étranger à l’Antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie (HUGO, 2001, p.21).

autores no seu livro *Oedipus and the Sphinx* (2013). Trata-se de Sêneca (RENGER, 2013, p.21) e de Jean Cocteau (RENGER, 2013, p.77) por sua adaptação *A máquina infernal* (1932).

A reconstrução do encontro de Édipo com a Esfinge, que agrava a atmosfera lúgubre da peça de Sêneca, segundo Renger (2013, p.21), é a versão que se tornou canônica, motivando “um alto nível de produtividade secundária por meio de sua relação intertextual com textos modernos subsequentes”.²³ Cocteau, por exemplo, dedica todo o segundo ato de sua versão ao encontro, mas antes, logo no primeiro ato, insere ironias da rainha Jocasta ao aruspício²⁴ e até inclui o fantasma de Laio, fazendo ou uma evocação direta de Sêneca ou apenas uma alusão a ele, numa cena que remete à abertura do *Hamlet* de Shakespeare.

Essa coexistência horizontalizada, já referida, é importante pressuposto para a abordagem da transmissão de textos clássicos. Pressuposto que, diante do exemplificado, extrapola a mera conjectura. Portanto, se há de um lado o texto que se configura como uma “adaptação criativa”, pode-se, sem titubear, identificar sua contraparte como uma “criação adaptativa”: a obra que mostra resiliência no processo de ser adaptada a novos modos de pensamento – diferentes *media*, gênero, idioma, tempo, cultura – sustentando sua propriedade de preservação dos elementos mínimos caracterizadores, seus memes.

Mas o mecanismo de cópia tende à “imperfeição” (ou seja, replicação com variação), ainda que possa levar erráticamente a “melhorias” (ou seja, seres mais aptos), como se assume que tenha acontecido no processo evolutivo da vida. Dawkins (1989, p.194) argumenta que só a forma estabilizada é copiada e que três fatores de estabilização do processo de seleção natural concorrem também no processo evolutivo cultural: longevidade, fecundidade, fidelidade (*copying-fidelity*).

Textos clássicos são complexos replicadores que tiveram assegurada sua longevidade por meio da transmissão manuscrita e impressa, assim como, pela reprodução através de traduções e adaptações, garantiram sua fecundidade e a “fidelidade” possível, evitando a desfiguração num grau que os pudesse tornar irreconhecíveis. São replicadores resilientes.

Os termos “perfeição/imperfeição”, “fidelidade” e “evolução” são usados por vezes entre aspas e com parcimônia nesta tese, que não advoga o determinismo. Entende-se que mutações decorram ou da necessidade ou do acaso. Curiosamente, ao tratar da cópia errática na seleção natural, Dawkins (1989, p.16) exemplifica com a tradução da bíblia hebraica para o

²³ Seneca’s version of the encounter became canonical, and in the sense of a “literature au second degre,” unfolded a high level of secondary productivity through its intertextual relation with subsequent modern texts.

²⁴ Na tradução de Manuel Bandeira (COCTEAU, 1967, p.26, 34, 35 e 37): “Pois saiba que eu não faço caso das entranhas de teus frangos...”; “Que sabem vocês com os seus frangos e as suas estrelas?”; “Interessante, Tirésias, nunca você aprenderia isto nos seus frangos”; “Quanto tempo perdido com os seus frangos e os seus oráculos”.

grego no período helenístico, a *Septuaginta*, as consequências de gigantescas proporções da versão do termo hebraico “*almah*” (mulher jovem) da profecia sobre a chegada do Messias (Isaías 7:14) pelo grego coíné “*parthénos*” (virgem).

Christine Geraghty, da Universidade de Glasgow, no seu livro inovador sobre as adaptações da literatura para o cinema, *Now a Major Motion Picture*, alerta (2008, p.3) que “a fidelidade (*faithfulness*) importa se for importante para o espectador”. Contudo, nem mesmo isso é incontornável, visto que não são poucas as vezes em que o contato inicial com uma obra se dá a partir de uma variação, isto é, a partir de um replicante e não do replicador, o que significa que não há no imaginário desse espectador um modelo ao qual ser “fiel”.

O alerta de Geraghty é válido, mas “o mito da fidelidade” não é um eixo desta pesquisa. Privilegiando a língua portuguesa e não o enlace etimológico com o inglês de Dawkins, será até melhor pensar na “longevidade” como “persistência”, na “fecundidade” como “difusão” e na “fidelidade” como “exatidão”, todos termos utilizados antes.

1.2 De que Matéria é Feito *Édipo*

Objetos culturais, como a palavra oral ou escrita, música e arte visual, são veículos de replicação do meme, mas nem todos têm a mesma taxa de sucesso, claramente. Os fatores de estabilização acima mencionados são tomados por Dawkins como qualidades que podem levar ao alto índice de sobrevivência do meme, das quais ele destaca a relevância maior da difusão sobre a persistência (DAWKINS, 1989, p.194): “Se o meme for uma ideia científica, a sua disseminação dependerá de quanto a ideia for aceitável entre a população de indivíduos cientistas”.²⁵ Mas quando trata da exatidão do meme replicado, o teórico reconhece que está pisando em ovos (DAWKINS, 1989, p.194): “Toda vez que um cientista ouve uma ideia e a passa adiante, é provável que ele realize nela alguma modificação”.²⁶

Para ilustrar esse ponto, Dawkins reporta-se ao procedimento que ele mesmo adota ao replicar, no livro de 1976, ideias de outros cientistas. Ele admite ao leitor que as distorce e dá às ideias de outros ênfases diferentes em benefício do seu próprio argumento, misturando-as às suas propostas (DAWKINS, 1989, p.195, grifo meu): “Os memes estão sendo transmitidos *a você* numa forma alterada”.²⁷

²⁵ If the meme is a scientific idea, its spread will depend on how acceptable it is to the population of individual scientists.

²⁶ Every time a scientist hears an idea and passes it on to somebody else, he is likely to change it somewhat.

²⁷ The memes are being passed on to you in altered form.

Mas o que é preciso considerar é o meme como “unidade de conveniência” passível de ser copiada. Dawkins (1989, p. 195) prossegue assim:

Até agora, falei de memes como se fosse óbvio em que consiste uma só unidade memética. Mas é claro que está longe de ser óbvio. Eu disse que uma música é um meme, mas que tal uma sinfonia: quantos memes são? Cada movimento é um meme, cada frase melódica reconhecível, cada barra, cada acorde ou o quê? (...) Se uma única frase da Nona Sinfonia de Beethoven é suficientemente distinta e memorável para ser abstraída do contexto de toda a sinfonia e usada como *jingle* de uma emissora de rádio europeia loucamente intrusiva, então, nessa medida, merece ser considerada um meme. Aconteceu de assim ter diminuído minha capacidade de desfrutar materialmente da sinfonia original.²⁸

Portanto, mesmo correndo o risco da saturação do assunto, insisto que o processo evolutivo cultural preserva “alguma essência”, como afirma Dawkins (1989, p.195), transmitida de um cérebro a outro (DAWKINS, 1989, p.196), sem a qual não se poderia tratar genericamente da história de Romeu e Julieta ou do mito de Édipo ou da teoria neodarwinista. Dawkins (1989, p.196) recomenda que “essências” muito próximas integrem um só meme e que as diferenças em torno de uma ideia não façam parte do mesmo meme.

Pode ocorrer ainda – como já foi mencionado, mas não exemplificado – de um meme, como um gene, ter sido replicado incidentalmente com erro e ter sobrevivido porque revelou algum valor cultural. Tomo a liberdade de substituir a exemplificação muito localizada de Dawkins²⁹ pelo que considero o equivalente brasileiro: a disseminação dos versos “batatinha quando nasce / se esparrama pelo chão” em substituição ao chamado “original” da quadrinha popular “batatinha quando nasce / deita rama pelo chão”. Note-se que as formulações são compostas em redondilho maior, acusticamente próximas e veiculam a mesma essência, o que afasta uma razão técnica para a prevalência da primeira sobre a segunda. Dawkins diz (1989,

²⁸ So far I have talked of memes as though it was obvious what a single unit-meme consisted of. But of course it is far from obvious. I have said a tune is one meme, but what about a symphony: how many memes is that? Is each movement one meme, each recognizable phrase of melody, each bar, each chord, or what? (...) If a single phrase of Beethoven's ninth symphony is sufficiently distinctive and memorable to be abstracted from the context of the whole symphony, and used as the call-sign of a maddeningly intrusive European broadcasting station, then to that extent it deserves to be called one meme. It has, incidentally, materially diminished my capacity to enjoy the original symphony.

²⁹ Ver DAWKINS, 1989, p.194 e 323, sobre a mutação na canção inglesa de Ano Novo “Auld Lang Syne”.

p.199) que memes tiram proveito de seu ambiente cultural, tentando prevalecer sobre outros memes que concorrem no processo de seleção.

É de um texto clássico latino supérstite e de seus memes que prevaleceram que trata esta pesquisa, mas não parece excessivo lembrar que a Antiguidade é profícua em lacunas de transmissão. No “Posfácio” à sua tradução do *Agamêmnon* de Sêneca, José Eduardo dos Santos Lohner (2009, p.111-112) detalha que a fragmentária herança dos três principais tragediógrafos do período republicano perfaz apenas “um total equivalente ao do número de versos de uma tragédia antiga completa”, sendo que Ênio (239-169 a.C.) teria composto 22 tragédias, Pacúvio (c.220-132 a.C.), 14, e Ácio (170-90 a.C.), 48.

Essa lacuna é causa de certo isolamento do *corpus* dramático senequiano, único remanescente de tragédias latinas antigas não fragmentárias, limitando, assim, “o conhecimento da evolução do gênero trágico”, como diz Lohner (2009, p.112). John G. Fitch, editor das tragédias de Sêneca na coleção Loeb Classical Library, da casa editora da Universidade de Harvard, justifica assim a manutenção do *corpus* (2002, p.15): “O fato de ele ter produzido uma obra dramática substancial, combinado com sua reputação como filósofo e sua importância histórica, sem dúvida foi o que garantiu que suas tragédias sobrevivessem enquanto as de muitos outros se perderam”.³⁰

Note-se que Fitch elenca fatores que ele julga terem assegurado a preservação do *corpus* teatral senequiano no momento inicial de sua tradição, o que é muito diferente da sua persistência no *continuum* da história. Preservação *qua* manutenção e preservação *qua* persistência são duas coisas bem distintas.

O que se configura como o isolamento da tragédia latina *Édipo* é relevante na análise porque posiciona a peça de Sêneca em relação direta com a de Sófocles, uma vez que não há registro de outro texto sobre o mesmo tema no repertório dramático de Roma, exceto pela menção a uma tragédia homônima escrita por Júlio César no século I a.C., mas que teria sido retirada de circulação por seu herdeiro Octaviano Augusto, conforme Suetônio (*Iul.* 56.7). Disso não decorre, contudo, que não possa ter havido uma peça latina modelar para Sêneca.

Na Grécia clássica, também Ésquilo e Eurípides escreveram tragédias que teriam o mesmo escopo da versão de Sófocles, restam, no entanto, só fragmentos do texto euripídiano. Se na peça *Os sete contra Tebas* (467 a.C.), de Ésquilo, tem-se o primeiro registro literário do cegamento de Édipo (v.783-784), é no *Édipo Tirano* de Sófocles que se tem notícia pela

³⁰ The fact that he produced a substantial body of drama, in combination with his reputation as a philosopher and his historical importance, was no doubt what ensured that his tragedies survived when those of so many others were lost.

primeira vez da associação entre os crimes hediondos do herói e a peste que grassa em Tebas, bem como do oráculo de Delfos sobre o parricídio e o incesto. Segundo Anthony J. Boyle, da Universidade da Califórnia do Sul, tradutor de edição inglesa comentada do *Édipo* de Sêneca (2011, p.liii), esses elementos podem ter sido “invenção de Sófocles”, pois não são rastreáveis no tratamento dado ao mito nem por Ésquilo nem por Eurípides ou mesmo na épica e na lírica.

Na avaliação de Edmunds (2006, p.09-10), Sêneca é um “agente de continuidade” na história do mito de Édipo já que sua obra teve alguma circulação na Idade Média e muitos “imitadores” na Renascença, enquanto a tragédia grega ficou praticamente esquecida por um milênio até o século XV. O que acontece, então, é que *Édipo Tirano* torna-se o texto corrente e “as posições de Sófocles e de Sêneca na tradição se invertem”.³¹

Como já referido, é na peça de Sófocles que a peste que assola Tebas aparece, explicitamente, pela primeira vez no mito de Édipo, talvez numa alusão a ocorrência semelhante em Atenas em 430-429 a.C. e, em novo surto, em 427-426 a.C., de acordo com Edmunds (2006, p.15 e 44). A data de composição da peça sofocliana é, no entanto, desconhecida, porém, estima-se que tenha sido apresentada nesse período. Também a relevância que o oráculo de Delfos tem no Édipo dramático é construção posterior ao mito épico arcaico e, de forma alguma, está implícita, por exemplo, nos breves versos em que é relatada por Ulisses a história do herói tebano no canto XI da *Odisseia*, versos 271-280. Na épica homérica, Édipo é um herói que antecede em duas gerações a guerra de Troia, sendo a disputa entre seus filhos, Etéocles e Polinices, pelo trono de Tebas, o outro conflito bélico de renome no período arcaico, matéria de *Os sete contra Tebas*. No canto XXIII da *Ilíada*, versos 678-680, Édipo morre em Tebas e é homenageado com jogos fúnebres, distante da versão de *Édipo em Colono* (401 a.C.), peça de Sófocles em que o herói cego se exila perto de Atenas.

Expondo certo grau de anacronismo na tragédia grega, Vernant (1999, p.57) comenta que Édipo é “personagem trágica que aparece ora projetada no longínquo passado mítico, herói de outra época, encarnando toda a desmedida dos antigos reis da lenda, ora vivo na época da cidade, como um burguês [sic] de Atenas, no meio de seus concidadãos”. A matéria mítica admite, portanto, ser manipulada sem deformar-se.

³¹ O trecho ampliado: This long history of Oedipus myth displays, in one perspective, a certain continuity, and, in another, a discontinuity followed by a recovery. The agent of continuity is the Roman Seneca, whose *Oedipus* looked back to Greek models, had some currency in the Middle Ages, found many Renaissance imitators, and still sometimes reappears, as in Ted Hughes’ adaptation (1969) [sic]. But the European Middle Ages also mark a particular discontinuity in tradition: for about a millennium, the Oedipus of Greek tragedy is practically forgotten, not to be rediscovered until the fifteenth and sixteenth centuries. Sophocles’ *Oedipus the King* is thereafter destined to become the common text of the Oedipus myth, and the relative positions of Sophocles and Seneca in the tradition are reversed.

Ou melhor: um complexo estabilizado de memes pode ser replicado com variações sem desfigurar-se a ponto de não ser mais reconhecível. Quanto importa que a Jocasta de Sófocles tenha sido antes chamada Epicasta/Epikastē como no verso 271 do canto XI da *Odisseia*? Quão relevante é, de fato, que, numa versão do mito, os filhos de Édipo sejam fruto de um segundo casamento, com Euryganeia, como teria sido no épico *Edipodia*?³²

Muito antes que o mito de Édipo tomasse de assalto o imaginário ocidental com a difusão do complexo de mesmo nome proposto por Sigmund Freud³³ no início do século XX, Aristóteles, apresentando preceitos para a elaboração da tragédia décadas depois do auge dessa experiência na Atenas do século V a.C., elevou a peça de Sófocles ao *status* de modelo (*Poética* 1452a10-30).³⁴ O filósofo diz que devem ser imitados na tragédia casos que suscitem terror e piedade: o primeiro, acerca do semelhante desditoso, a última, motivada por quem é infeliz sem o merecer (*Poética* 1453a5). Os melhores enredos são os que têm um personagem propenso mais à virtude do que à maldade e que, por algum erro (ἁμαρτίαν τινά), passa da dita para a desdita, tal como Édipo ou Tiestes (*Poética* 1453a10-20).

Interessa muito destacar que Aristóteles, ao mesmo tempo que faz a advertência que “os mitos tradicionais não devem ser alterados”, defendendo, por exemplo, a preservação na tragédia do assassinato de Clitemnestra pelo filho Orestes, também diz que cabe ao poeta “achar e usar artisticamente os dados da tradição” (*Poética* 1453b25), e apresenta diferentes situações de reconhecimento (ἀναγνώρισις), dando a entender que todas devam ser exploradas.

O renomado classicista Charles Segal (1936-2002) avaliou *Édipo Tirano* como uma das obras da Antiguidade clássica que mais estimularam possibilidades de interpretação ao longo da história da crítica literária. No prefácio escrito no simbólico ano 2000 para a segunda edição do seu *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge* (2001), Segal admite ter revisado e ampliado o livro de 1993 levando em consideração releituras críticas que surgiram nesse intervalo de menos de uma década, e cita a ausência de um desfecho do enredo como uma discussão que conquistou sua atenção.³⁵

³² Conforme Pausânias, em *Descrição da Grécia* 9.5.10-11.

³³ Esta pesquisa não se propõe a uma abordagem psicanalítica do mito de Édipo. Sobre o assunto, recomenda-se a leitura não psicanalítica de Jean-Pierre Vernant em *Édipo sem complexo* (1999, p.53-71).

³⁴ Na tradução de Eudoro de Souza, edição bilíngue (1992): A mais bela de todas as formas de reconhecimento [ἀναγνώρισις] é a que se dá juntamente com a peripécia [περιπέτεια], como, por exemplo, no *Édipo*.

³⁵ SEGAL, 2001, p.v: The *Oedipus* perhaps indicates more clearly than almost any other work of classical antiquity how interpreters at different moments of cultural history and fashions in literary criticism find fresh possibilities of meaning. Recently critics have been fascinated by the suspended quality of the ending and the indeterminacy and nonclosure of the plot. Sophocles does not tell us exactly what is going to happen to Oedipus or to plague-stricken Thebes. I have refocused some of my comments toward these concerns in the last two chapters.

“Todo mundo conhece a história, a primeira história de investigação policial da literatura do Ocidente”, diz Segal (2001, p.3) na introdução ao livro, gastando pouquíssimas palavras: “Um homem decente descobre que, sem saber, matou o pai, casou-se com a mãe e tiveram filhos”. O cegamento de Édipo, punição autoinfligida, não é mencionado, tampouco o suicídio de Jocasta.³⁶ É excitante especular quão intrínsecos à peça de Sófocles sejam, de fato, esses elementos desprezados no brevíssimo resumo. Sem falar no enigma da Esfinge, tão prontamente associado a Édipo nas tradições literária e iconográfica.

Ouso esboçar uma proposta alternativa à de Segal, ainda mais sintética, sem menção a filhos, alinhada com a formulação aristotélica do enredo modelar da tragédia (*Poética* 1453a10-20): um homem propenso à virtude, na ignorância, mata o pai e desposa a mãe, (re)conhecendo depois os erros que cometeu. A peripécia (περιπέτεια), entendida como mudança abrupta da dita para a desdita de um personagem elevado, é atávica à tragédia e só se realiza em todo seu potencial pelo reconhecimento ou anagnórise (ἀναγνώρισις) *a posteriori* dos erros (ἁμαρτίαι) que o levaram à desgraça. O reconhecimento do desvio das ações de Édipo e o sofrimento que decorre disso aparecem já na *Odisseia*,³⁷ ainda que a revelação tenha caráter divino e não seja fruto da – hoje canônica – inquirição judicial.

O resumo que propus adequa-se também à peça de Sêneca, na qual não há a participação das filhas de Édipo, Antígona e Ismene, nem mesmo como personagens mudos, diferente do que ocorre nos versos 1480-1502 do *Édipo Tirano*, embora haja alusões à vaticinada guerra entre Etéocles e Polínices. Pode-se, então, identificar com facilidade quatro memes: parricídio, incesto, anagnórise, peripécia. Um texto que replicasse essas unidades mínimas seria facilmente associado ao mito de Édipo ou até à canônica tragédia de Sófocles.

Mas ousa ainda dizer que, talvez, nem mesmo o parricídio seja indispensável numa variação da tragédia, bastando a ausência da figura paterna, pois a relação incestuosa satisfaz o quesito da ação viciosa.³⁸ Geraghty desenvolve raciocínio similar no capítulo “Narrative and

³⁶ Dois atores brasileiros também recorreram a um tripé para sintetizar, recentemente, quem é a personagem Édipo. Denise Stoklos, no espetáculo *Extinção*, a que eu assisti em 20/04/2018 no Sesc Consolação, em São Paulo, diz: “Homem mata o pai, casa com a mãe e fura os olhos”. Renato Borghi, em entrevista à *revista e*, publicação do Sesc SP, edição de junho de 2018, afirma: “Um personagem que matou o pai, teve um filho com a mãe, arrancou os olhos”. Ambos, portanto, ressaltam o autoflagelo por cegamento.

³⁷ Tradução de Christian Werner (2014): E vi a mãe de Édipo, a bela Epicasta, / que feito inaudito fizera com mente ignorante / ao ser desposada pelo filho: ele, após matar o pai, / a desposou; logo deuses expuseram-nos aos homens./ 275 Mas ele, sofrendo agonias, em Tebas muito amada, / regia os cadmeus graças a planos ruinosos de deuses; / e ela foi à casa de Hades, o poderoso porteiro, / após apertar um nó, abrupto, da alta viga no quarto, / tomada pela dor. Deixou-lhe aflições no futuro, / 280 muitas, tantas quantas as Erínias da mãe completam (*Odisseia* XI.271-280).

³⁸ No polo oposto, uma comédia em que Laio, Jocasta e Édipo formam um triângulo amoroso foi encenada no Rio de Janeiro em 2018: <http://palcoclassico.blogspot.com/2018/04/edipo-e-o-rei-um-acidente-mitologico.html>

Characterization in Classic Adaptations: *David Copperfield*, *Oliver Twist* and *Pride and Prejudice*”, ao abordar (2008, p.16) adaptações cinematográficas: “Eventos narrativos e personagens que passam por numerosas adaptações ficam mais simples e eficientes pela recorrência do uso; bastam detalhes importantes para que possam ser reconhecidos”.³⁹

O argumento não é especulativo. Baseia-se no estudo de uma variação do mito de Édipo que teve grande projeção no teatro e no cinema em anos recentes. A peça *Incendies*, do autor e encenador francófono de origem libanesa Wajdi Mouawad, estreou em 2003 e foi adaptada para o cinema pelo diretor canadense Denis Villeneuve em 2010, concorrendo ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2011. Foi só em 2013, portanto após o sucesso cinematográfico, que teve início uma carreira de três anos nos palcos brasileiros a peça *Incêndios*, traduzida por Angela Leite Lopes e publicada em livro no mesmo ano.

Essa é uma obra de interesse para esta pesquisa porque comprova a ausência de hierarquia, defendida por Hutcheon, uma vez que o filme foi o gatilho da montagem teatral no Brasil, como está bem documentado,⁴⁰ e porque funciona exemplarmente como replicante do mito de Édipo com mutações, porém ainda reconhecível. Não há parricídio no teatro nem no cinema, contudo há incesto, não dentro de um matrimônio. Há investigação e anagnórise e peripécia, mas inquisidor e réu não convergem no mesmo personagem.

Numa tentativa de sumarizar a trama, pode-se dizer que *Incêndios* trata, assim como o *Édipo*, da busca das origens. Um irmão e uma irmã, uma casal de gêmeos, recebem como testamento da mãe duas cartas que devem ser entregues uma ao pai, que acreditavam morto, e outra a um irmão, que não sabiam existir. A investigação implica viajar do Canadá para o país de origem da mãe, não nomeado, mas no Oriente Médio, onde descobrem que ela havia sido prisioneira política num conflito civil, vítima de abuso sexual em repetidas sessões de tortura, resultando numa dupla gravidez. O desfecho surpreendente é que o pai e o irmão que os gêmeos buscavam são o mesmo e um só: o carrasco da própria mãe, que havia sido tirado dela assim que nasceu devido a rivalidades religiosas e políticas.

Mesmo sem o parricídio, a peça de Mouawad não se apoia no incesto como hamartía. O erro maior é a violência da guerra civil, o caos que ela provoca nas relações humanas, soterrando histórias de vida que têm de ser investigadas até a descoberta da verdade. Fica evidente na anagnórise a relação entre o presente histórico e o passado mítico (meu grifo):

³⁹ Narrative events and characters that go through a number of adaptations become streamlined and efficient through regular use; only key details are required to make them recognizable.

⁴⁰ Ver o meu capítulo “*Incêndios*, uma voz atual dos séculos antigos” no livro *Adaptação – Pesquisas do GREAT* (2017, p.111-137). Disponível em <http://doi.editoracubo.com.br/10.4322/85-99829-99-8> Acesso em 14/07/2019.

Você está entendendo direito: ele torturou sua mãe e sua mãe, sim, foi torturada pelo filho e o filho violentou sua mãe. O filho é o pai de seu irmão, de sua irmã. Está ouvindo minha voz, Sarwane? *Parece a voz dos séculos antigos*. Mas não, Sarwane, é de hoje que data minha voz. (2013, p.124)

Essa versão teatral e cinematográfica provavelmente teria aguçado em Edmunds (2006, p.9) mais um comentário como o que ele tece acerca de *Torrismondo*, de Torquato Tasso (1574), *Braut von Messina*, de Friedrich Schiller (1803), *Der zerbrochene Krug*, de Heinrich von Kleist (1808), e *Gengangere*, de Henrik Ibsen (1881): “Mas a história é completamente diferente da história de Édipo”. Fica a pergunta: de que matéria é feito Édipo?

1.2.1 *Édipo cego*

É provável que eu elabore essa pergunta por reminiscência de um questionamento similar de Ahl no seu *Two Faces of Oedipus*. No vasto prefácio introdutório já mencionado, ele insere o intertítulo “*What are the Oedipus Tragedies about?*” (“De que tratam as tragédias de Édipo?”) e se põe a argumentar que as peças de Sófocles e de Sêneca vão muito além da sinopse que ele mesmo apresenta e à qual nos limitamos a prestar atenção. A sinopse de Ahl é um pouco mais abrangente que a de Segal. Seus elementos são: Édipo conclui que matou o rei Laio, seu predecessor no reino de Tebas, e que ele é seu pai e que a viúva que esposou é sua mãe, então, ele cega a si mesmo e se prepara para o exílio.

A cegueira autoinfligida, embora Segal a dispense do seu resumo, é um meme que prevaleceu no complexo que identificamos como “Édipo”. Como foi dito antes, considerando a literatura supérstite, essa unidade de informação primeiro aparece de passagem na peça *Os sete contra Tebas*, para depois tomar sua formulação canônica, de Édipo perfurando os olhos com os broches das vestes de Jocasta morta, na tragédia de Sófocles *Édipo Tirano* (v.1268-1279). Já no *Édipo* de Sêneca, o protagonista arranca os globos oculares e o mesmo acontece na versão que Hughes faz da peça latina. Em todas, um Mensageiro faz o relato.

O cegamento está presente nas variantes de Pierre Corneille (1659), Dryden e Lee (1678), Voltaire (1718), André Gide (1931), Jean Cocteau (1934), entre outros, corroborando que o meme persiste na evolução desse complexo. Porém, não está presente em *Incêndios*, nem na peça nem no filme. É certo que essa obra do século XXI não se apresenta abertamente como uma variação da tragédia antiga, nem mesmo usa qualquer dos nomes dos personagens

nem sua localização geográfica ou referências culturais, mas, ao final, não resta dúvida de que resgata uma história que se reconhece fácil: Édipo encapsulado numa guerra, como se a peste.

No repertório cinematográfico, é curioso notar como Pier Paolo Pasolini finaliza seu *Édipo Rei* (1967) com o protagonista cego de óculos escuros, acompanhado de um jovem guia, vagando pelas ruas da Roma contemporânea do filme. Villeneuve opta pelo extremo oposto ao pôr o personagem Nihad, duplo de Édipo, olhando atentamente, contemplando mesmo o tumulto da mãe Nawal, duplo de Jocasta, na última cena do filme.

Como constatado, Édipo nem sempre é cego. Nem sempre precisa ter se cegado. Já foi mencionada a breve passagem do mito na *Odisseia*, que nada fala sobre o soberano de Tebas cego. Também já se disse que Eurípides escreveu um *Édipo*, do qual restam fragmentos. O tragediógrafo grego, embora pareça manter o escopo da peça de Sófocles ainda que a trama toda não possa ser reconstruída, trata o episódio do cegamento de maneira totalmente distinta. O fragmento 541 Kannicht identifica os serviços do reino de Tebas cegando Édipo:⁴¹

ΛΑΪΟΥ ΘΕΡΑΠΙΩΝ

ἡμεῖς δὲ Πολύβου παῖδ' ἐρείσαντες πέδῳ
ἐξομματοῦμεν, καὶ διόλλυμεν κόρας.

Serviçal de Laio:

Nós, oprimindo o filho de Pólibo ao rés do chão,
Cegamo-lo, esmorecendo-lhe as meninas-dos-olhos.

Não está claro em que momento da peça se dá essa punição, mas uma hipótese é que seja antes mesmo do reconhecimento de que Édipo é o filho de Laio e Jocasta, justamente porque referem-se a ele como “o filho de Pólibo”. Ele estaria sendo punido por serviços leais a Laio pelo assassinato do rei, portanto, não pelo parricídio nem pelo incesto. Embora esta variante da cegueira de Édipo não seja a que prevalece hoje, ela alcançou alguma difusão e persistência pois a cena está reproduzida, conjecturam especialistas, numa urna etrusca do século II a.C. (ROBERT, 1915, p.307).⁴² Edmunds (2006, p.41) comenta que Eurípides pode ter criado no seu *Édipo* uma nova variante do motivo da cegueira, mas vale a pena mencionar que na peça *As fenícias*, do mesmo autor, Jocasta, ainda viva, é quem relata brevemente (59-62) a autopunição de Édipo com um broche, só que não mais tirado das vestes de uma morta.

⁴¹ Na tradução de Waldir Moreira de Sousa Junior (2015, p.98).

⁴² O desenho reproduzindo o relevo da urna encontra-se no Anexo D.

Com base na sua vasta pesquisa acerca do mitologema de Édipo, Edmunds (2006, p.41) afirma que “o motivo da cegueira parece não estar claramente vinculado a um agente específico nem a um ponto definido na cronologia do mito”.⁴³ A questão que ele levanta é mais relevante: por que, afinal, a cegueira foi incorporada ao mito? E tenta se aproximar de uma resposta (EDMUNDS, 2006, p.42) ao esclarecer que há ocorrências na mitologia grega da associação dos olhos à genitália, assim, o cegamento seria uma castração punitiva pela transgressão sexual. No caso da versão canônica de Édipo, uma autopunição pelo incesto.

Se, de fato, havia essa associação na Grécia antiga, ela parece não ter subsistido no imaginário ocidental. A simbologia dos olhos tem a ver com a visão transcendente, habilidade de saber para além do visível, muito naturalmente associada ao vate cego, ao vidente sem luz como Tirésias.⁴⁴ No livro *Oedipe Philosophe* (1992), o filósofo francês Jean-Joseph Goux, da Universidade Rice, no Texas (EUA), faz a conexão direta entre o Édipo jovem, em Tebas, que anseia saber, e o envelhecido, em Colono, detentor de sabedoria, tendo vivido a experiência da cegueira que lhe deu o conhecimento hierofânico, a manifestação reveladora do sagrado.⁴⁵

Como unidade memética, a cegueira persiste no *Édipo* de Sêneca (915-979), mas pode-se dizer que é uma variante tipológica do cânone já que o autoflagelo sofre alterações expressivas: acontece antes do suicídio de Jocasta e de maneira mais dramática (BOYLE, 2011, p.318), pois o Mensageiro relata em detalhes Édipo violentamente arrancando seus globos oculares, escavados com os próprios dedos. Essa variante é adotada por Corneille e por Dryden e Lee. Ocorre até de a cena senequiana, talvez por sua força dramática, ser tomada às vezes como se fosse de Sófocles.⁴⁶

Não há dúvida de que o cegamento em Sófocles, em Sêneca e nos que os emularam se vincula à autopunição (não no *Édipo* de Eurípides), porém não se pode atrelá-lo a um dos crimes exclusivamente, ao incesto ou ao parricídio, nem mesmo a uma leitura unívoca sobre sua função na peça. Revisando interpretações do texto latino, que é o foco desta pesquisa,

⁴³ In short, the motif of blindness seems not to have been firmly attached to any one agent or to any one point in the chronology of the myth.

⁴⁴ Ainda que o mito de Tirésias pareça ser fundamentado justamente na punição de uma transgressão sexual. Ver *Le Mythe de Tirésias* de Luc Brisson (1976).

⁴⁵ Trecho extraído da edição inglesa (1993, p.194): If Oedipus is the source of a new revelation, it is because in him are conjoined the knowledge of the young philosopher and the wisdom of the old sage. The old Oedipus by rights cumulates the young autological knowledge of the philosopher and, by the experience of blindness, the hierophanic knowledge of Teiresias.

⁴⁶ Exemplifico com a monografia de uma graduanda em Literatura da Universidade Florida Atlântica (EUA), Kaley Jemison, que aponta a própria cegueira como um motivador para a pesquisa “Punishment and Prophecy: Blindness in *Oedipus Rex*, *King Lear*, and *Jane Eyre*”, de 2016. Na página 5, referindo-se a Édipo na obra de Sófocles, ela afirma (grifo meu): *He removes his own eyes in an attempt to punish himself for unknowingly killing his father and begetting children with this mother.*

encontram-se avaliações nem sempre congruentes sobre a autopunição já que partem de enfoques diversos, como a de que é um ato virtuoso, conforme a interpretação estoica do latinista alemão Willy Schetter (1928-1992), ou a de que é um ato de satisfação autodestrutiva, segundo o classicista Joe Park Poe, da Universidade Tulane (EUA), ambas propostas tratadas no capítulo escrito por este último no importante livro *Senecas Tragicus* (1983). Na opinião de Gottfried Mader (1995, p.306), da Universidade de Londres, o cegamento é um ato de autodefinição, em que Édipo confirma, afinal, a identidade de parricida incestuoso, amarrando tematicamente a peça.

O cegamento é, portanto, unidade replicável enquanto autopunição, acerca da qual o Édipo senequiano delibera por uns trinta versos (926b-957a) até optar por essa “*mors longa*”, o viver no entremundos. É um meme que carrega a informação da autopunição como expiação de todos os malfeitos de Édipo, como advoga Mader (1995, p.307), mas o que não é unívoco, as diferentes interpretações acima, não pertence ao meme “cegamento” enquanto autopunição.

1.3 Poesia para o Palco

Além dos memes tipológicos estabilizados num complexo que constitui a fabulação do Édipo senequiano, a poesia dramática se faz replicar por meio de suas unidades estéticas, o que demanda uma aproximação a aspectos da forma da escrita dramatúrgica do autor. Não é incomum que seja identificado nessa produção um elevado índice de poeticidade, que acaba por servir como argumento para os que atribuem às suas peças baixo grau de encenabilidade.

A expressão “the drama *in* the word”, utilizada por Donald J. Mastronarde, é retomada com variação por Fitch como “the drama *of* the word”. Mastronarde (1970, p.293) propõe ignorar questionamentos sobre a unidade dramática, as fontes, o número de atos, a caracterização de personagens, o didatismo filosófico, a situação de *performance* das peças em favor de uma melhor apreciação das “*peculiar qualities*” de Sêneca enquanto poeta latino. Fitch afirma (2002, p.1) que a poesia eloquente e contundente do autor reflete o treinamento retórico prestigiado na Roma do período de transição da República para o Império.

De um lado, Mastronarde (1970, p.293) considera que os poemas senequianos não retratam ações, que são “pinturas verbais” de conhecidas situações quase estáticas que vão sendo mais e mais detalhadas. De outro, Fitch (2002, p.1) diz que “tal energia verbal” é altamente teatral. Outros acusam a “pirotecnia” e a “extravagância”⁴⁷ da linguagem de Sêneca.

⁴⁷ Respectivamente, Gottfried Mader (1995, p.303) e Marica Frank (1994, p.42).

Na dedicatória em meu exemplar do livro *Two Faces of Oedipus*, Ahl faz uma afirmação não de todo incontroversa: “Remember, Seneca’s *Oedipus* is the better poetry and Sophocles’ the better rhetoric”. Num relato sobre o desafio de transpor a força poética do *Édipo* latino para o inglês, Ahl (2008, p.4) se disse surpreendido tanto com a qualidade literária quanto com a teatralidade do texto, cuja tradução ele montou em 2007. A partir de sua experiência com a dramaturgia de Sêneca, Ahl (2008, p.119) dá seu testemunho: “Tendo encenado várias peças senequianas, vi como são eficazes no teatro. Os acadêmicos exageram as dificuldades de encená-las e subestimam suas inovações teatrais”.⁴⁸

É pressuposto desta tese que as peças escritas por Sêneca possuem as características essenciais para a montagem teatral, não se limitando, portanto, a objetos de leitura solitária e silenciosa ou de *performance* exclusivamente de algumas cenas, mesmo que não se possa comprovar que elas tenham sido encenadas à época do autor. Suetônio (c.69-c.122 d.C.) relata (1959, p.118)⁴⁹ que o imperador Nero (37-68 d.C.) chegou a protagonizar um *Édipo cego*, mas não especifica autoria nem dá detalhes, assim como um *Hércules insano*, para o qual também não fornece mais dados. Não se pode afirmar, nem se quer inferir, que se tratasse de textos dramáticos de Sêneca, apenas é apropriado notar que esse repertório se identifica, coincidência ou não, com parte do *corpus* trágico senequiano.

Desse *corpus*, oito das dez peças transmitidas em conjunto são hoje consideradas genuínas. *Octavia* e *Hércules no Eta* são atribuídas a seguidores de Sêneca não identificados. A datação dos textos genuínos é incerta (entre 40 e 65 d.C.), sendo referência bastante aceita entre os pesquisadores uma cronologia relativa proposta a partir de dados estilométricos analisados por Fitch.⁵⁰ Ele dividiu o *corpus* trágico senequiano em três grupos: as primeiras peças seriam *Agamemnon*, *Phaedra* e *Oedipus*; seguidas de *Medea*, *Troades* e *Hercules Furens*; por fim, *Thyestes* e a, supostamente inacabada, *Phoenissae*. Um dado adicional permite delimitar um pouco mais as datas ao se admitir que *Hercules Furens* tenha sido escrita, no máximo, em 54 d.C. já que existe uma alusão a esse texto na obra *Apocolocyntosis*, que trata jocosamente da deificação do imperador Cláudio, morto nesse mesmo ano.

⁴⁸ Having staged several Senecan plays, I have seen how effective they are as theater. Scholars exaggerate the difficulties in staging them and undervalue their theatrical innovations.

⁴⁹ Na minha tradução, a partir do texto latino da Loeb (*Nero* 21.3): [Nero] também cantou tragédias, atuando como heróis e deuses, assim como heroínas e deusas, com máscaras semelhantes ao seu próprio rosto e ao da mulher por quem estivesse apaixonado. Entre outras, cantou *O parto de Canace*, *Orestes matricida*, *Édipo cego*, *Hércules insano* (Tragoedias quoque cantauit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret. Inter cetera cantauit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum).

⁵⁰ Ver o histórico artigo de 1981 “Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare” no periódico *American Journal of Philology*, v.102, n.3, pp.289-307.

A prosa de Sêneca que chegou até nós é uma obra vasta, pautada pela divulgação do estoicismo, corrente filosófica de ampla aceitação na Roma imperial. Uma troca epistolar simulada (*Ad Lucilium epistulae morales*), três cartas consolatórias (*Ad Marciam*, *Ad Heluiam matrem*, *Ad Polybium*) que integram o conjunto de diálogos filosóficos (*De ira*, *De breuitate uitae*, *De constantia sapientis*, *De prouidentia*, *De uita beata*, *De otio*, *De tranquillitate animi*), dois tratados filosóficos (*De clementia*, *De beneficiis*), um texto de filosofia natural (*Naturales quaestiones*) e uma sátira menipeia (*Apocolocyntosis*).

Apesar das incertezas sobre as situações de *performance* na Roma imperial, isto é, a montagem completa ou parcial no teatro, a recitação ou encenação para um público restrito em domicílios aristocráticos, a *performance* musical de algumas cenas até na *domus* imperial, todas possibilidades enumeradas por Fitch (2002, p.21), ainda assim, parte-se nesta tese da ideia de que a dramaturgia senequiana contempla o palco como condição ideal de realização, em que os personagens não seriam concebidos como porta-vozes de um discurso filosófico voltado ao didatismo estoico ou eclético, mas elementos constituintes da trama.

Em linha com Giuseppe Gilberto Biondi (2001, p.18), da Universidade de Parma, entendo que os pontos de vista dos personagens e do eu poético não se confundem. Afasto tanto a proposição de que Sêneca renegue o estoicismo de sua prosa filosófica nos poemas dramáticos⁵¹ como, no extremo oposto, que as peças tenham a função de instrumentos de conversão.⁵² Biondi defende uma unidade substancial da obra do autor latino, identificando o *pathos* como central na prosa filosófica bem como no teatro. Não é um recurso de expressão estética, mas essencialmente matéria (BIONDI, 1989, p.60): “No entanto, nas *fabulae* o *pathos*, da forma estilística, torna-se conteúdo poético, matéria de canto: não só *schema*, não só *uerbum*, mas também e sobretudo *res*”.⁵³

Essa imbricação de forma e conteúdo é atestada também por Fitch. A linguagem excessiva torna-se virtude, como no drama elisabetano (FITCH, 2002, p.1): “No sentido de que seus excessos se equiparam aos excessos de emoção e de atitude das *dramatis personae*”. O próprio Fitch (2002, p.2-3) elenca alguns expedientes estéticos dessa linguagem: catálogos, máximas (*sententiae*), paradoxos.

⁵¹ Biondi (2001, p. 17) apresenta argumentos contrários a *Seneca und die Dichtung* (1974), em que o pesquisador alemão Joachim Dingel considera a tragédia de Sêneca, com sua visão pessimista e antiprovidencial do mundo, antagônica à obra em prosa, com sua visão positiva do mundo, mas que seria ideologicamente mascarada.

⁵² Mireille Armisen-Marchetti, em seu estudo sobre as imagens na obra de Sêneca *Sapientiae Facies: étude sur les images de Sénèque* (1989), refuta que as peças tenham a função de instrumentos de conversão, antagonizando com, por exemplo, Berthe Marti no artigo *Seneca's Tragedies, a New Interpretation* (1945).

⁵³ Tuttavia nelle *fabulae* il *pathos*, da forma stilistica, diviene contenuto poetico, materia di canto: non solo *schema*, non solo *uerbum*, mas anche e soprattutto *res*.

No minucioso levantamento das imagens frequentes na obra de Sêneca *Sapientiae Facies: étude sur les images de Sénèque* (1989), Mireille Armisen-Marchetti, da Universidade de Toulouse, constata (1989, p.377) que elas são em número muito mais expressivo nos textos filosóficos, nos quais a função de comunicar sentimentos se sobrepõe à de fazer descrições, nomeando-as “imagens emocionais”. A pesquisadora afirma (1989, p.349) que as imagens no texto senequiano não são ornamentos, mas expedientes que fazem avançar o argumento, em particular na prosa filosófica. Visto que as imagens são bem menos numerosas nas peças, Armisen-Marchetti descarta a propaganda moral como fator de unidade da obra senequiana e reforça (1989, p.350) o argumento atrelando o prazer estético às recorrentes *sententiae*, não atribuindo a elas necessariamente a função parenética.⁵⁴

O repertório levantado por Armisen-Marchetti revela que a imagem do fogo é a mais frequente nas tragédias, refletindo a centralidade das paixões e seus sintomas. Segundo a pesquisadora (1989, p.352), o estudo dos campos semânticos mostra que o imaginário do fogo está ligado, por excelência, às ideias de violência e morte.

Nas detalhadas descrições da cidade de Tebas assolada pela peste no *Édipo* senequiano, a imagem do fogo é recorrente, por exemplo, nas fogueiras em que são cremados os mortos, na cena do sacrifício dos animais, durante a piromancia, ou seja, o exame da chama no altar consagrado, em que Sêneca desenvolve a comparação com o arco-íris e o seu paradoxo de cores, numa alusão à identidade conflitante de Édipo, filho e marido, pai e irmão.

Outras imagens recorrentes nas peças senequianas são a do jugo (*iugum*) e a do freio (*frenum*): a primeira é quase quatro vezes mais frequente no teatro do que na prosa filosófica, considerando-se proporcionalmente a dimensão dos *corpora*; a segunda é três vezes mais frequente. Armisen-Marchetti comenta (1989, p.351) que as paixões, a explosão das emoções, devem ser mais refreadas do que estimuladas. No *Édipo*, culpa e medo são as paixões do rei.

Biondi e Armisen-Marchetti confluem para a conclusão de que o teatro senequiano é autônomo em relação ao seu projeto filosófico. Ainda que, no plano do conteúdo, tanto a prosa como a poesia tratem das tensas relações que afloram em paixões desmedidas, no plano da forma, o tratamento dado à matéria é distinto: ontologicamente pela distinção entre os gêneros literários, no entanto, também pela disposição de Sêneca de elaborar a poesia dramática enquanto teatro.

⁵⁴ O trecho ampliado: Les sentences ne sont pas là pour faire la leçon, mais pour procurer du plaisir: admiration pour la virtuosité de l'écrivain (à l'école du rhéteur, on consacre par des applaudissements les *sententiae* bien venues), mais aussi e surtout, satisfaction esthétique, surprise heureuse devant la forme close et achevée: la *sententia* est un moyen de l'ars plus que de la morale.

2 PENSANDO A TRADUÇÃO

Tanto quanto é da melhor poesia ser ousada, Sêneca e Hughes, os poetas escolhidos, tinham audácia que ainda se deixa revelar na leitura atual de suas obras. A tarefa de traduzir em paralelo os poemas dramáticos de ambos sobre o mito de Édipo talvez tenha sido o máximo de audácia que alcancei – ainda que eu preferisse que não. Sopesar forma e conteúdo ao traduzir, sobretudo poesia, é um enorme desafio que poucos parecem cumprir com o mérito de quem entrega ao leitor um texto que exista por si. Quero dizer: uma tradução que dispense a tentação – mesmo que legítima – de se buscar nela o texto de partida. O que realmente quero dizer: uma tradução que seja uma experiência de leitura que se baste.

O que se possa fazer depois dessa leitura inicial, que minúcias se apurem nas retomadas do texto traduzido, isso será experiência diferente, da qual antecipo duas possibilidades diante da especificidade das traduções desses poemas dramáticos no âmbito acadêmico. Suporta o escrutínio acerca da propriedade com que foi vertido para outra língua? Adapta-se às condições de teatralidade do tempo presente?

Como bem escreve João Angelo Oliva Neto (1996, p.12) no prólogo a *O livro de Catulo*, em que reuniu suas traduções do poeta latino, também eu quero evitar a frustração de uma leitura “infecunda”, tornando-a “propícia”. João Angelo salienta um traço da poesia antiga que, a meu ver, é o principal fator de frustração com essas obras: muitas alusões, referências, citações, que pressupõem um imaginário compartilhado entre autor e leitor.

Certamente, essa estratégia de recorrer ao imaginário coletivo não é exclusiva da poesia antiga. Contudo, o leitor de hoje está tão distante do imaginário da Antiguidade que, em geral, depende do aparato de notas, prefácio, posfácio, glossário e até mapas, já que esse conhecimento demanda alguma erudição. A mitologia da Antiguidade greco-romana, cujo panteão maior dos deuses é tão disseminado na cultura ocidental que soa às vezes familiar, é ampla e complexa, implicando que muitas referências – quem dirá as alusões – nada evocam atualmente. Mas isso é natural, afinal, o que evocam num estrangeiro sem contato com a cultura brasileira nomes das lendas autóctones como Saci, Iara, Boitatá?

Como tradutores lidam com esses fatores de potencial frustração do leitor, podendo chegar até à sua alienação, é o tema das próximas páginas, num enlace inevitável com a teatralidade, pois se trata de poesia dramática. A prática tradutória de textos da Antiguidade, em particular greco-romana, tem sido articulada por acadêmicos brasileiros assiduamente nos últimos anos, o que é condizente com a chamada “era dos doutores”, conforme a proposta de

periodização de uma história ainda por fazer da tradução dos clássicos, sugerida por Adriane da Silva Duarte (2016, p.44), da Universidade de São Paulo (USP).

Em 2011, Paulo Sérgio de Vasconcellos, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tecia algumas considerações sobre a tradução poética e os estudos clássicos no Brasil num artigo que reverberou, em 2018, num capítulo de Willamy Fernandes Gonçalves, pós-graduando na USP, sobre a tendência da tradução de poesia grega e latina em Portugal. Importa notar como os autores demarcam em ambos os textos um antagonismo entre a tradução criativa e a didática, sendo que a primeira teria grande fôlego no Brasil enquanto a outra seria a tendência majoritária em Portugal. Resumindo muito os argumentos, a tradução poética de caráter didático, não importa se dos clássicos e em que língua, apostaria na transmissão de conteúdo, aparando arestas do texto de partida, ao passo que a criativa investiria nos seus efeitos de som e ritmo para completar o sentido.

Vasconcellos (2011, p.70) afirma que “não se é fiel ao sentido da letra do texto ao apresentar-se ao leitor uma interpretação banal da expressão densa e marcada do original” e completa (2011, p.71) que “traduções que recriam polissemias, ambiguidades, imprecisões semânticas certamente deixam ao leitor um espaço maior para a interpretação”. Mas não há condenação de nenhuma das modalidades de tradução. Gonçalves (2018, p.86) pondera que “cada tradutor elege um ponto de equilíbrio diferente no eixo tensivo entre fidelidade à forma e fidelidade ao conteúdo, conforme o seu objetivo” diante do desafio que é “a conciliação de rigor filológico na tradução do conteúdo e de rigor poético na transposição da forma”.

Dizer que cada tradutor, em consonância com o seu projeto tradutório, encontra um ponto próprio de equilíbrio entre a forma e o conteúdo no trato com o texto poético é maneira isenta de abordar assunto sensível. No entanto, coloco em xeque o termo “rigor” e proponho em substituição “afeto” – digo “afeto” como aquilo que move o intelecto. Parafraseando Friedrich Nietzsche, a suspensão dos afetos castra o intelecto.⁵⁵

Quando Haroldo de Campos concebe a tradução como “recriação”, pautado nas ideias de Max Bense sobre “informação estética”, que passa a ser outra informação em outra língua, mas que mantém relação paramórfica com a do texto criativo de partida, ele explica (CAMPOS, 1976, p.24) bem tratar-se de “criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Criação autônoma é arte. E arte implica afeto. É “o avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1976, p.24). Esta, talvez, dependente do rigor.

⁵⁵ Ver *Genealogia da moral*, III.12 (1990, p.107).

Bela evocação da palavra “vida” na atividade tradutória vem de T. S. Eliot, na versão de Haroldo de Campos: “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente” (ELIOT apud CAMPOS, 1976, p.26). O comentário de Eliot é pertinente aqui porque ele condena uma tradução “morta” de teatro clássico grego feita por um acadêmico de sua época.

Quando aborda a tradução criativa ou recriação no Brasil, Haroldo de Campos valoriza a prática de Odorico Mendes (1799-1864), que Adriane Duarte insere na “era dos patriarcas”, mas não deixa o ensaísta (CAMPOS, 1976, p.30) de salientar que “o que há de mais sedutor na sua empresa” é ter adotado coordenadas estéticas, não se ter deixado levar solto pela emoção. A prática da tradução criativa é descrita com clareza e expressividade por Haroldo de Campos:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 1976, p.31)

Com bastante ambição, Haroldo de Campos (1976, p.32) situa a “tradução ativa” como uma “operação de crítica” que resulta numa “pedagogia... fecunda e estimulante”. Isso não é pouco de se almejar, pois as suscetibilidades são muitas. A “informação estética” é extremamente frágil, como salienta (CAMPOS, 1976, p.22). Isto é, no eixo sintagmático, qualquer mudança na ordenação perturba a realização estética; no eixo paradigmático, a redundância, entendida como substituição por elementos previsíveis, é mínima, diferente do que ocorre com a “informação semântica”.

A gênese do texto criativo, diz Haroldo de Campos (1976, p.34), sustentando seu argumento no ensaio de Edgar Allan Poe “*The Philosophy of Composition*” (1845), admite uma abordagem metódica que não exclui, antes demanda para a sua completude, a “intuição sensível”. Porém, que fique registrada a talvez suspeita afirmação de Poe (1985, p.103) a respeito do poema “O corvo” de que “nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a

sequência rígida de um problema matemático”. Isto quanto à composição, mas quanto à crítica, decorrente ou não da tradução interlínguas, não há por que dispensar a “intuição sensível” como quem diz “afeto”. Sobre a filosofia da composição poética, Poe (1985, p.102) afirma que, primeiro, deve-se considerar o efeito que se deseja imprimir, só então, combinar tom e acontecimento. Efeito é algo intrínseco ao afeto, como deixa claro Haroldo de Campos ao pôr em prática a crítica literária no seu famoso ensaio “A palavra vermelha de Hoelderlin”.

Os poetas tradutores Ezra Pound e Hoelderlin contaram, na visão do crítico brasileiro, com a empatia, com a intuição poética reveladora para recriar textos clássicos de Sófocles em suas respectivas línguas, o inglês e o alemão. Ainda que o primeiro (CAMPOS, 1977, p.97) seja um “tradutor pragmático” e o segundo seja um “tradutor exegeta”, ambos adotam como critério básico “traduzir a forma”. Diz Haroldo de Campos (1977, p.99): “Hoelderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original” e “não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente”.

Importa notar que, ao recriar em português a cena inicial do primeiro ato da *Antígone* de Sófocles na versão de Hoelderlin, Haroldo de Campos afirma estar traduzindo “um original”. O poeta-crítico-tradutor brasileiro (CAMPOS, 1977, p.102) usa os termos “um texto autárquico, autobastante, válido por si mesmo”, dos quais me aproprio ao discutir a autonomia conquistada pela versão que Hughes fez do *Édipo* de Sêneca.

Ao conceber, nos ensaios citados e em outros, um programa em que a tradução é parte da categoria da criação, Haroldo de Campos (1977, p.205) também a insere na sua proposta de poética sincrônica, já que é um fenômeno literário. Essa poética sincrônica, uma livre aplicação dos argumentos de Roman Jakobson no ensaio “Linguística e Poética” (1960), extrapola a mera descrição da produção literária de um período dado para abordar a parte da tradição literária que permaneceu viva ou foi revivida em tal período. Diz o linguista russo (JAKOBSON, 2007a, p.121): “A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”.

E essa abordagem pressupõe o entendimento de que todas as idades da literatura são contemporâneas, como advoga Pound no prefácio a *The Spirit of Romance* (1910), na versão de Haroldo de Campos: “Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança, e que julgue os mortos enfadonhos tão inexoravelmente como os enfadonhos escritores de hoje, e que, com equidade, louve a beleza sem referência a almanaques” (POUND apud CAMPOS, 1977, p.208).

É justamente o que faz Haroldo de Campos (1977, p.211) quando propõe, na década de 1960, o resgate de Odorico Mendes como tradutor e teórico da tradução, afirmando que “o juízo supercilioso de Sílvio Romero (que considerava as traduções de OM ‘monstruosidades’ escritas em ‘português macarrônico’) não resiste à inspeção sincrônica”.

Esse pressuposto de que todas as idades da literatura são contemporâneas fundamenta recentes propostas tradutórias de dramaturgia grega clássica que têm chamado atenção no meio acadêmico brasileiro. Cito duas professoras que empreendem atividades de pesquisa na direção de evidenciar como os clássicos da Antiguidade podem ser nossos contemporâneos. Ana Maria César Pompeu, da Universidade Federal do Ceará (UFC), se propõe a traduzir a comédia clássica de Aristófanes em “cearensês”. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), dirige a tradução coletiva de tragédias clássicas de Eurípides para encenação. Ambas têm como farol uma abordagem pós-colonialista, promovendo a intertextualidade com a cultura matuta nordestina, no primeiro caso, e com o cancionário brasileiro, no segundo.

O historiador Peter Burke, coorganizador do livro *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*, em que defende a pesquisa para a historicização da prática tradutória, ou seja, a elaboração de uma história cultural da tradução, logo de início aponta como “um grande problema” a tradução de literatura cômica porque o senso de humor das várias culturas é muito diferente. Diz ele (BURKE e HSIA, 2009, p.13) que “piadas não conseguem cruzar fronteiras”. Também o arco temporal estabelece fronteiras que tradutor e historiador têm que cruzar, segundo Burke (2009, p.14): “Se o passado é um país estrangeiro, decorre que até mesmo o mais monoglota dos historiadores é um tradutor”.

Enfrentando dilemas semelhantes, avalia Burke (2009, p.14), tradutor e historiador tentam conciliar “fidelidade” ao original e inteligibilidade para os leitores, mesmo que por vezes incorram tecnicamente em anacronismos que pareçam apropriados do ponto de vista cultural. Para Burke (2009, p.16), uma maneira de discutir a tradução cultural é entendê-la como “um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e, em seguida, o domestica”. Segundo ele, a tradução interlínguas pode eventualmente ser um exemplo desse processo.

Embora apresente sua tradução da comédia aristofânica *Acarnenses* (425 a.C.) como uma abordagem antropológica do cômico, Ana Maria César Pompeu (2014, p.60) descarta que seja um projeto etnocêntrico, porque não promove o apagamento dos elementos do texto de partida, mas busca, sim, a aproximação ao original grego por meio da intenção explícita de

relacionar os rituais dionisíacos e as celebrações dos santos católicos nas festas juninas, bem como recorre a notas explicativas e à manutenção de termos históricos.

A chamada “tradução matuta”, justifica Pompeu (2014, p.137), apresenta alternativas na língua portuguesa para a expressividade da comédia aristofânica, acentuando a linguagem matuta característica do interior do Ceará: “Traduzimos a peça *Acarnenses* de Aristófanes do grego antigo para a linguagem do cearense, matuto para os personagens do campo e misto de matuto e civilizado para os da cidade, por reconhecer que o Ceará cultiva a Musa da Comédia no próprio modo de falar”. Os nomes dos personagens são traduzidos de forma a manter sua relevância semântica para a trama da peça, buscando ecoar também a sonoridade original. O personagem principal, Dikaiópolis em grego, recebe o nome de Justinópolis, mimetizando o significado de “cidade justa” e reproduzindo etimologicamente a composição do termo grego. Entre os versos 410 e 417, Justinópolis dirige a fala a Eurípides, o dramaturgo:

Tu compõe de pé pra riba,
Podeno tá de pés no chão, por isso tu compõe os manco.
Mas por que tu tá vestido cum’s mulambo da tragédia,
Rôpas de dá dó? Por isso tu compõe os ismoleu.
Mas, te imploro, pelos teus jueio, Eurípides,
Dá pra mim um mulambo daquela peça antiga;
Pois tenho que falá pro coro um leriado grande.
Ele traz a morte, s’eu fala mal.
(POMPEU, 2014, p.87)

Nas três páginas imediatamente anteriores à referida acima, as notas de rodapé exemplificam o cuidado de referência à cultura grega. Na página 84, uma nota esclarece que a palavra “cachoêra”, no verso 381, substitui o topônimo “Ciclóboro, torrente barulhenta de Atenas”. Na página 85, uma nota esclarece o mito de Sísifo, mencionado no verso 391. Na página 86, uma nota esclarece termo técnico, o equipamento teatral da Antiguidade chamado “*ekkyklema*”, uma plataforma montada sobre rodas que revelava uma cena interior, o que fica subentendido no verso 407: “Roda cá pra fora, vai lá”.

As traduções coletivas para a cena feitas pela Trupe de Tradução de Teatro Antigo (Trupersa), dirigidas por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que já resultaram em três volumes de tragédias de Eurípides (*Medeia*, *Electra* e *Orestes*), chegam “nos limites do clássico”, como ela mesma admite (2015, p.24): “Esticamos as fronteiras da percepção do texto grego

até a escrita quase popular para alcançarmos uma tradução cheia de performatividade”. *Medeia* foi encenada e *Electra* e *Orestes* foram objetos de leituras dramatizadas. É oportuno comentar que a colaboração de alunos em equipes de tradução tinha sido aventada por Haroldo de Campos em 1962 (CAMPOS, 1976, p.35).

O relato do trabalho da Trupersa, no prefácio das obras, é subsídio valioso para os estudos da área. Começa com a formação da equipe, são lidos os comentadores do texto de partida em paralelo às atividades de tradução, ensaio oral e encenação gradual das cenas. Na etapa inicial, a tradução é literal, apoiada nos comentadores e cotejada com outras traduções. Após a oralização, faz-se a adequação da sintaxe à experimentação gestual e uma substituição lexical por termos “mais físicos”, ou seja, a prova de caber a palavra na boca do ator no seu tempo e seu lugar, além do resgate de prosaísmos e arcaísmos (BARBOSA, 2015, p.26).

Embora a proposta seja de tradução integral do texto grego, com seus detalhes gramaticais e expedientes literários, como metáforas e quiasmos, busca-se ao mesmo tempo “uma sensação de conforto” por meio de intertextualidades “pertinentes para uma elocução atualizada dos atores” (BARBOSA, 2013, p.16). Duas afirmações que constam do prefácio da primeira tradução, *Medeia* (2013), persistem como diretrizes das que se seguem, *Electra* (2015) e *Orestes* (2017), caracterizando-as como domesticadoras: “quebramos a primazia do texto escrito – que afirma uma única leitura como a maneira certa de representar – e introduzimos uma interpretação imiscuída da brasilidade da canção popular” e “aqui nossa tradução foi domesticadora: nossos sons são brasileiros e amiúde recolhidos em poetas de nossa língua” (BARBOSA, 2013, p.17 e 36).

As ocorrências de intertextos do cancioneiro popular e da tradição poética são “achados líricos” que não implicam menor apreço pelo texto antigo, argumenta a diretora de tradução, entendendo tradição e renovação⁵⁶ como forças contrárias, mas interdependentes e complementares (BARBOSA, 2015, p.31). Para a Trupersa, o texto traduzido deve ser um objeto vivido que exija do público um papel ativo, sendo capaz de relacionar seu tempo com a peça encenada, numa revivificação da tragédia ática.

Assim, cumpre retomar o texto antigo pela hermenêutica de nossa cultura; pela urgência do contemporâneo, é preciso retirá-lo do confinamento do passado e das mãos dos que dominam bem a linguagem do poder e com ela podem até oprimir (BARBOSA, 2017, p.15).

⁵⁶ Também a tradição cultural brasileira de matriz africana é dinâmica. Para o cientista social José Pedro da Silva Neto (2019), “ela é reinventada sem perder as raízes”.

2.1 Uma Experiência de Tradução Chilena

No período de transição da ditadura de Augusto Pinochet para a democracia, o poeta Nicanor Parra (1914-2018) iniciou, em 1990, a primeira tradução no Chile de *King Lear*, de William Shakespeare. Autor de antipoesia, como se apresentava,⁵⁷ recebeu a encomenda da Universidade Católica de Santiago, e a peça foi encenada em 1992, sob a direção de Alfredo Castro, intitulada *El rey Lear*, mas publicada integralmente apenas em 2004 já sob novo título, *Lear rey & mendigo*. No prefácio, Parra elucida como enxerga o papel da poesia em seu tempo: “Em um mundo desprovido de racionalidade / A poesia não pode ser outra coisa / Que a má consciência da sua época. / O resto é literatura greco-latina”.

O renomado escritor argentino Ricardo Piglia chegou a incluir o que qualificou como “o extraordinário trabalho de Nicanor Parra com o *King Lear* de Shakespeare” entre as traduções que deveriam compor uma idealizada “Enciclopédia Biográfica de Tradutores Imortais (e invisíveis)”, imaginada num debate literário com o autor chileno Roberto Bolaño, travado por *e-mail* a convite do jornal espanhol *El País* e publicado originalmente em 2001.⁵⁸ A tradução de Parra, realizada quando ele estava próximo dos 80 anos (o escritor viveu mais de cem anos), é considerada um aporte para a língua castelhana, extrapolando a história da dramaturgia no Chile.

O processo tradutório de Parra está documentado. Além de um amplo registro feito à época da publicação de alguns excertos da tradução na *Revista Apuntes* nº 103, de 1991-1992, editada pela Universidade Católica do Chile, há entrevistas e textos divulgados pela imprensa chilena. Um apanhado suficiente para minha abordagem se encontra na tese “Antipoesia em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra”, que Antonia Javiera Cabrera Muñoz defendeu na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2009. Ela, gentilmente, cedeu cópia da *Revista Apuntes* para esta pesquisa.

A pesquisadora considera o texto chileno uma “tradução livre” da peça de Shakespeare. Parra diz ter realizado o que chamou de “transcrição”, termo utilizado também pelo poeta modernista Guilherme de Almeida (1890-1969) ao traduzir do grego a *Antígone* de Sófocles, em 1952. Transcrição é o termo técnico no campo da música para a transposição de uma partitura de um instrumento a outro. A proposta de “transcrição” do poeta brasileiro é

⁵⁷ Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa. / Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices. (*La montaña rusa*, 1962).

⁵⁸ Em português, publicado pela Folha de S. Paulo sob o título de “Histórias Extraordinárias”, em 2004: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1209200404.htm> Consultado em 18/07/2019.

detalhadamente exposta num texto da coluna “Palcos e Circos” do jornal *O Estado de S. Paulo* de 21 de agosto de 1952, da qual reproduzo uma parte:

“Transcrição” – único termo que encontrei para definir o meu trabalho. Em filosofia quer isso dizer: expressão gráfica dos sons de uma língua independentemente do sistema de escrita usado em sua literatura. E em música quer isso dizer: escrever para um instrumento música escrita para outro. Ora, foram essas, precisamente, as intenções que tive ao reduzir a versos portugueses os versos gregos de Sófocles. Submeti-me, portanto, a esta constante: o som. E eis criado o imenso obstáculo. Medir por “sílabas” o que fora medido por “pés”... Achar, em nossa língua e para o nosso ouvido, a mais aproximada correspondência para a variada e por vezes caprichosa métrica de *Antígone*, servida por um idioma límpido e sintético como é o grego.

Na mesma linha, o poeta chileno afirma (PARRA apud HURTADO, 1991-1992, p.28): “*Lear* está escrito em um instrumento que é o idioma inglês, então eu queria ser o *transcriptor* dessa composição para outro instrumento, que é o idioma espanhol”. A transcrição (*transcripción*) é o momento intermediário do processo tradutório de Parra, que se inicia com a maceração (*maceración*), aqui no sentido de redução do tom retórico – “*como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos*” – e se encerra com a transfiguração (*transfiguración*), ou seja, a regulação fina das palavras de um texto, encarado como um mecanismo – “*es un trabajo de relojería poética lograr que los versos fluyan y que sean reconocibles*” (PARRA apud HURTADO, 1991-1992, p. 27-28).

O que se aponta como característico da antipoesia do chileno, que tinha formação em Física e Matemática, é a introdução da fala cotidiana recuperando a experiência concreta da linguagem e não se limitando à experiência puramente estética da poesia. Parra encarava o antipoema como uma fala dramática (em espanhol, “*parlamento*”) e, a partir da tradução de *King Lear*, como uma fala dramática que deveria se expressar em *blank verse*, que ele explicava ser não exclusivamente um verso hendecassílabo não rimado, mas um verso, digamos, elástico.⁵⁹

⁵⁹ Também o brasileiro Lawrence Flores Pereira, que traduziu *Hamlet* (Penguin Classics Cia das Letras, 2015), observa que o pentâmetro iâmbico de Shakespeare é um verso que oscila entre o convencional e outras formas, que não possui uma forma única, mas várias (p.45). Em outras palavras, regularidade sem monotonia.

O pentâmetro iâmbico aparece de vez em quando, nada mais que um marco de referência que não deve ser esquecido. O que é feito lá é sobrepor à métrica rigorosa, à métrica formal, a métrica da fala. (...) Ou seja, é um hendecassílabo que se alonga e se encurta, e que oscila entre a academia, a rua e a feira. Tenho trabalhado nessa forma desde tempos imemoriais; cheguei inclusive a combinar um verso de onze sílabas com um de uma sílaba, e versos com prosa. Pensava que fosse uma grande invenção minha, mas os elisabetanos conheciam esses métodos de trabalho e Shakespeare o utiliza no *Rei Lear*, em que uma grande porcentagem da obra está escrita em prosa, sem que se saiba com certeza o que é verso e o que é prosa. Isto é muito importante: se poderia dizer que são versos prosaicos ou que são prosas poéticas. (PARRA apud HURTADO, 1991-1992, p.25-26)

Apesar da opção pela expressão do falar chileno na tradução de *King Lear*, Parra decidiu manter em inglês nomes de personagens – até mesmo “Fool”, o bobo da corte – e saudações e cumprimentos, além de alguns versos, buscando evitar um naturalismo que apagasse a informação de que se trata de um texto traduzido: “É positivo dar a sensação, de quando em quando, de qual é o idioma original” (PARRA apud HURTADO, 1991-1992, p.29). Muñoz comenta (2009, p.156): “Ao mesmo tempo em que é estrangeirizante, a tradução apresenta linguagem atual, acessível, clara, fluente”. Ela aponta que “Parra busca falar Shakespeare não só na língua espanhola, mas num código chileno eminentemente popular, ao mesmo tempo tradicional e contemporâneo, rural e urbano”.

O trecho abaixo, fala do bobo da corte na cena 4 do primeiro ato, que se segue a uma severa reprimenda de Goneril ao pai, o rei Lear, serve de exemplo:

FOOL

Para que vayas tomando nota abuelito:

The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,

That it's had its head bit off by its young.

Cuidó tanto a sus pollos la corneja

Que al crecer se comieron a la vieja.

Así fue como se apagó la vela.

Y quedamos en la oscuridad más negra.

Em inglês, o trecho é assim:

FOOL

For you know, uncle,

The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,

That it's had it head bit off by it young.

So out went the candle and we were left darkling.

Como é evidente, Parra tanto mantém o dístico inglês como o traduz, duplicando a unidade de informação e formulando um trecho bilíngue. Também fica clara a informalidade da linguagem ao empregar as palavras “*abuelito*” e “*vieja*”. Em boa parte do texto traduzido, embora não no excerto acima, a pontuação é praticamente ausente, de maneira que cabe à *performance* imprimir o ritmo poético, como diz o poeta chileno:

É preferível errar pela lentidão que pela velocidade, a fim de que cada palavra apareça perfeitamente delineada. Para conseguir isso, o ator deve trabalhar um pouco, procurar o significado da fala não na pontuação, mas além da pontuação: ele tem que entrar na fala. Porque este é um texto poético e no texto poético o que conta é a palavra e a localização de cada palavra na frase. (PARRA apud HURTADO, 1991-1992, p.33).

O comentário interessa muito a esta tese ao abordar a oralização do poema dramático na ausência de pontuação, o que ocorre na versão de Hughes do *Édipo de Sêneca*. Tem valor adicional para a pesquisa o registro do processo de construção do espetáculo teatral a partir dos ensaios, aos quais Parra esteve algumas vezes presente como tradutor. Histórico similar ocorreu com a montagem inglesa do *Édipo de Sêneca*, com a presença de Hughes nos ensaios.

2.1.1 Parra se faz Shakespeare

O encenador inglês Chris Fassnidge, convidado a acompanhar os ensaios de *El rey Lear* conduzidos pelo diretor Alfredo Castro e pela assistente de direção Verónica García-Huidobro, entre março e abril de 1992, redigiu um diário do espetáculo, que estreou em maio do mesmo ano com 14 atores profissionais mais quatro estudantes de teatro da Universidade Católica de Santiago. A temporada foi de 114 apresentações com duração de três horas e 20

minutos. As partes conservadas em inglês na tradução desapareceram quase totalmente na montagem, bem como vários trechos do último ato (MUÑOZ, 2009, p.170). Sem esses cortes, o espetáculo teria mais de quatro horas.

Fassnidge (apud MUÑOZ, 2009, p.178) relata no diário da produção que não houve trabalho de pura improvisação porque na versão Parra-Castro “o texto é o dono e senhor da situação”. Castro (MUÑOZ, 2009, p.185) orientou os atores a que evitassem adicionar gestos e reações faciais que funcionassem como “comentários” ao texto. Segundo García-Huidobro (apud MUÑOZ, 2009, p.175), o texto foi determinante noutros aspectos da produção teatral, como cenografia e vestuário, que evitaram o realismo: “A tradução é muito eclética, é muito livre e, portanto, isso também permitia a Alfredo poder jogar com a estética da montagem”.

O diretor escreveu na *Revista Apuntes* (CASTRO, 1991-1992, p.46) que se fazia necessário reinterpretar as temáticas clássicas à luz das tendências da época, atualizando métodos de análise para “aproximar ideológica e emocionalmente, através de novas concepções estéticas, os clássicos ao espectador de hoje”.

Num artigo sobre a obra, a pesquisadora do *King's College* Catherine Boyle salienta que a tradução de Parra traz uma consciência e talvez até uma memória oral-aural chilena, ligada à sua poesia, que é um sistema de escrita da linguagem falada. Pode-se tomar o excerto abaixo como uma síntese dessa relação entre a tradução e a produção teatral:

Quando Alfredo Castro fala do aspecto chileno da produção, ele se refere, acima de tudo, ao sistema de linguagem que Parra criou, unindo o literário, o poético e o popular. E quando Parra fala do texto de Shakespeare é como um exemplo do que ele chama de antipoesia. (BOYLE, 2005, p.117)⁶⁰

Quando o texto de Parra é finalmente publicado em 2004, editado com a assistência do escritor Alejandro Zambra, também chileno, está estampada na capa do livro uma grande foto do poeta tradutor e é só o nome dele que consta como autor. A justificativa é elaborada de maneira singular (PARRA apud MUÑOZ, 2009, p.167): “Ao dizer ‘Lear’, o leitor diz ‘Shakespeare’, de maneira que o seu nome não é necessário; basta o meu, nada mais”. Essa formulação reafirma a versão shakespeariana de *Rei Lear* como canônica.

⁶⁰ When Alfredo Castro talks of the Chilean aspect of the production, he refers, above all, to the language system that Parra has created, bringing together the literary, the poetic, and the popular. And when Parra talks about Shakespeare's text, it is as an example of what he call antipoetry.

Num depoimento sobre seu convívio com o poeta, Zambra revela o procedimento de carácter autoral de Parra para a edição em livro da transcrição de *King Lear*.

Eu o visitava semanalmente em sua casa em *Las Cruces* e durante longas sessões trabalhávamos num manuscrito cheio de emendas. Minha missão era encorajar decisões, limpar rapidamente o texto, mas Nicanor costumava acrescentar nuances e, no final de cada dia, ele estava quase sempre insatisfeito: ainda falta muito para ser um livro, dizia, brincando com a ideia de nunca publicá-lo. A tradução estava pronta, é claro, mas ele desfrutava do processo de corrigi-la, de poli-la incessantemente.⁶¹

Endossando a ideia da autoria por meio da tradução, em linha com a justificativa do poeta tradutor para assinar o seu *Lear rey & mendigo*, o peruano Efraín Kristal, da Universidade da Califórnia Los Angeles (UCLA), afirma que Parra lidava com Shakespeare (incluindo o *Soneto XVIII* e o solilóquio “*To be or not to be*” de *Hamlet*) como matéria prima para o próprio trabalho de criação. Acerca do poema “*Ser o no Ser*”, versão em espanhol do solilóquio hamletiano, publicada no livro *Hojas de Parra* (1985), Kristal (2014, p.117) afirma que o poeta chileno tem razão em assiná-lo porque “toma a liberdade de cortar, adicionar e modificar o texto até transformá-lo em criação própria”. Trata-se de tradução como recriação. Um excerto do solilóquio da cena 1 do terceiro ato de *Hamlet*, versos 82-89, na edição da Royal Shakespeare Company (2008, p.77) e, a seguir, a versão de Parra (2016, p.51-52):

[W]ho would these fardels bear,
To grunt and sweat under a *weary* life,
But that the dread of something *after death*
The undiscovered country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all

⁶¹ *Revista Dossier*, nº 12, editada por Universidad Diego Portales: <http://www.revistadossier.cl/algunos-rostros-de-nicanor-parra/>. Não consta data. Consultado em 18/07/2019.

por qué seguir sudando y refunfuñando
 bajo la carga de una vida *abyecta*
sólo porque el temor a la incógnita del *más allá*
 ignorado país de donde *nunca*
 ningún viajero regresa *jamás*
 inmoviliza al espíritu
 y nos obliga a vegetar en este *valle de lágrimas*
 en vez de emigrar a otros desconocidos
 así es como la conciencia hace realmente de
 nosotros
 unos
 cobardes

De pronto nota-se a extensão maior do trecho em espanhol, assim como uma distribuição espacial diferenciada. Meus grifos têm diferentes razões: “*abyecta*” revela a mão mais pesada do poeta chileno frente a “*weary*”, por outro lado, “*más allá*” é uma metáfora substituindo “*death*” e a inserção de “*sólo*” nesse verso, como destaca Kristal, imprime o pensamento de Parra, isto é, não se trata da ideia shakespeariana de temer a incógnita do *post mortem*, mas de pôr em causa que “*só*” isso baste para desconcertar o espírito (*puzzles the will*). Diz o pesquisador da UCLA (2014, p.119): “Esta preocupação com o ser humano que se sente paralisado num mundo abjeto dá ao ‘*Ser o no Ser*’ de Parra vínculos mais próximos com sua própria poesia do que com a obra de Shakespeare”. O destaque sobre “o vale de lágrimas”, expressão tirada da tradicional oração católica “Salve Rainha”, aproxima o poema inglês renascentista da cultura latino-americana pós-colonial. Por fim, os advérbios “*nunca*” e “*jamás*”, combinados em versos sequenciais, denotam forte oralidade na expressão hispânica.

O que se verá na tradução/adaptação de Hughes do poema dramático senequiano é um movimento criativo semelhante. Hughes, assim como Parra, adere a uma obra clássica que importa fazer ver, revelando sua filiação a uma tradição, mas replicando esse texto com variação, preservando, no entanto, unidades mínimas que permitam o reconhecimento do seu modelo. Promover a persistência de certa obra clássica no processo de evolução cultural não implica automaticamente adesão plena a ela. Mais do que isso, há replicantes que, em virtude do seu valor de sobrevivência, passam a ser reconhecíveis como criações autônomas, vide o *Lear rey & mendigo*.

Ao comentar a antipoesia, Parra⁶² fala de uma “síntese dos discursos periféricos com o objeto central”, numa crítica ao cânone, porém sem renunciar totalmente a ele. “É preciso lembrar que a *Odisseia* realmente tem uma dimensão acadêmica, sem falar de Shakespeare e da *Divina Comédia*. Não podemos simplesmente dar as costas a essas obras da convenção logocêntrica. Temos estado falando de desconstrução da academia. A academia tem que ser desconstruída, e é com o discurso periférico que se a desconstrói”. Parra diz que também Shakespeare precisa ser submetido à maceração, amortecendo a “grossa capa de retórica”, que tanto era um ativo para o poeta como era objeto de escárnio pelo próprio bardo inglês.

2.2 Operações Gêmeas

A atividade tradutória do poeta chileno exemplifica bem a afirmação do poeta mexicano Octavio Paz (2009, p.27) de que tradução e criação são operações gêmeas em que pode haver uma fecundação mútua e contínua. Nesse sentido, a postura de Parra quanto à tradução é consistente, pois, do mesmo modo que ele se adona do texto que transcreve, o poeta abre mão, pode-se dizer, da autoria dos seus poemas traduzidos, como disse à tradutora Joana Barossi (PARRA, 2018, p.280): “Eu não leio as traduções de meus poemas, elas devem ser *una expropiación revolucionária*, quando traduzidos já não me pertencem mais”.

Paz (2009, p.15), ao teorizar sobre a tradução, a tratava como uma “operação literária” que resultava, até certo ponto, numa invenção, portanto, texto autárquico, em linha com o pensamento de Haroldo de Campos. O poeta brasileiro José Paulo Paes (1990, p.5), que também escreveu sobre a tradução, a considerava “uma via segunda de criação”. Portanto, Paz e Paes acreditam na possibilidade de tradução de poesia, contra a conhecida posição do poeta norte-americano Robert Frost (apud PAES, 1990, p.35) de que a poesia é “tudo aquilo que se perde na tradução”.⁶³

O poeta mexicano (2009, p.23) observa que o bom tradutor só se distancia do poema para segui-lo mais de perto: “Seu ponto de chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original”. Subjacente está o conceito de que imitar não é traduzir e vice-versa. A tradução, enquanto operação análoga à criação poética, segundo Paz, implica a

⁶² Disponível em <https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/poetanicanor.html> Consultado em 18/07/2019.

⁶³ A afirmação de Robert Frost é um pouco mais complexa, embora a ideia reproduzida por José Paulo Paes seja a que se tornou corrente no meio literário: Let's put it this way, that prose and verse are alike in having high poetic possibilities of ideas, and free verse is anywhere you want [it] to be between those two things, prose and verse. I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: It is that which is lost out of both prose and verse in translation. That means something in the way the words are curved and all that... the way the words are taken, the way you take the words (FROST, 1961, p.7).

seleção de palavras que serão atualizadas em associação com as palavras vizinhas na frase, dando, assim, projeção a um de seus significados possíveis embora mantenha sua pluralidade de sentidos. O poeta (2009, p.23) reconhece que essa é uma propriedade geral da linguagem, apenas acentuada na poesia. Paz argumenta que, se ao poeta cabe selecionar e combinar palavras de uma linguagem em movimento para construir um objeto constituído de signos insubstituíveis e irremovíveis, já a atividade do tradutor parte da linguagem fixa, mas viva, do poema, desmontando os elementos desse texto, colocados de novo em circulação em outra linguagem, com signos diferentes, numa construção análoga. Diz Paz (2009, p.25): “Os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis”.

O poeta brasileiro observa que a perturbação da linearidade, da horizontalidade do texto é determinante na criação da poesia, forçando a atenção do leitor para o signo linguístico pela ativação de operadores poéticos ou expedientes estéticos como a rima, como a anáfora. A homologia de som ou de forma explora a reiteração, levando a uma recorrência do discurso, a um voltar-se sobre si mesmo, a uma verticalidade. Paes (1990, p.37) argumenta que essas ideias sobre a composição poética são pertinentes também à teoria da tradução poética: “Não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes”. O operador poético não é adorno dispensável, mas elemento estruturante, portanto, unidade memética a ser identificada e analisada nesta tese.

É inestimável poder resgatar o processo de aproximação e tradução por Haroldo de Campos do poema “*Blanco*” (1967), de Octavio Paz, documentado em detalhe no livro *Transblanco* (1986). A correspondência entre os dois poetas tradutores (PAZ; CAMPOS, 1986, p.118), incluindo dúvidas levantadas pelo autor mexicano e soluções justificadas pelo *transcriptor* brasileiro, comprova a dimensão criativa que ambos atribuíam à tradução. Paz declara em carta endereçada a Haroldo de Campos em 7 de maio de 1981:

Pouquíssimas vezes vi unidas, como no seu caso, a sensibilidade auditiva e a semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que a poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física na qual intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você: por sua tradução esplêndida e por suas luminosas explicações. (PAZ; CAMPOS, 1986, p.128)

Na carta de 9 de fevereiro de 1981, o poeta brasileiro (PAZ; CAMPOS, 1986, p. 117) se dispõe a fazer a “diamantização” em português do poema em “mexicastelhanochamejante”. Paz apresenta “*Blanco*” como uma mandala, com diversas rotas de leitura, atendendo ao desejo de espacializar o tempo da poesia, o que o aproximava, naquele período, da poesia concreta, que tem origem no Brasil do início da década de 1950. O poeta mexicano entende e aceita a tradução que tem a vocação dialógico-transgressora de entrar no jogo de um texto radical como “*Blanco*”, indo além do que Haroldo de Campos (PAZ; CAMPOS, 1986, p.90) chama “abulia resignada da tradução servil, pretendidamente ‘inócua’, monológico-literal”.

Tratando de um poema que se materializa na seleção tipográfica, cores da impressão e distribuição espacial, os poetas (PAZ; CAMPOS, 1986, p.100) comungam da fórmula, criada pelo brasileiro, de uma “síntaxe da montagem” que constitui a mecânica do poema. Paz (PAZ; CAMPOS, 1986, p.98) observa como a poesia concreta manipula os signos e não se debruça sobre o discurso linear, sendo até a negação do discurso. Essa poética é norteadora do poema “*Blanco*”, conforme aponta o autor, assim como o é da transcrição de Haroldo de Campos, que se projeta no título *Transblanco* do livro mencionado.

Na correspondência que envia em 26 de março de 1981, o poeta mexicano afirma que o texto português chega a ser melhor e mais conciso do que o espanhol em alguns momentos. Ele se refere ao movimento, ao ritmo e à sonoridade da tradução:

Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável – outra proeza – que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paronomásias e outros ecos verbais. (PAZ; CAMPOS, 1986, p.119)

Na sua resposta, de 20 de abril de 1981, Haroldo de Campos usará, nos comentários acerca dos comentários, as seguintes expressões: matiz e jogo fônico, pauta aliterativa, som e viabilidade elocutiva, economia fônica, resultado prosódico, paraфония, solução fonoprosódica, transposição fonoicônica. Ele não é displicente com a semântica, mas é evidente que sua maior preocupação é a sonoridade, a materialidade fônica do poema. O tradutor (PAZ; CAMPOS, 1986, p.125) admite terem sido necessárias compensações: um “*ya*”, traduzido não por “já”, mas por “agora”, é recuperado, em seguida, na tradução de “*vaso*” por “*jarra*”.

Como diz Paes (1990, p.38), “a compensação é a estratégia básica da tradução de poesia” e a sobrecompensação é “fenômeno de ocorrência não muito rara na técnica tradutória” (PAES, 1990, p.39). A compensação pode se dar (PAES, 1990, p.41) até mesmo entre as esferas do significado e do significante, em favor, por exemplo, de um esquema rímico.

Operadores poéticos, expedientes estéticos como a rima, a aliteração, a assonância, a paronomásia promovem a propagação do som, que colabora na elaboração do sentido. “O sentido é, então, uma propriedade do som”, como bem observa o poeta e crítico peruano Julio Ortega (apud PAZ; CAMPOS, 1986, p.147) a respeito da poesia em geral e de “*Blanco*” em particular. A materialidade fônica do poema é resultado da operação, pelo poeta e pelo tradutor, dessa congenialidade som-sentido. Interessa notar como ganha relevância a ideia da “propagação” perante a fugacidade do signo na leitura silenciosa e mesmo na realização oral. A propagação dessa materialidade fônica torna-se possível pelos operadores poéticos de reiteração já mencionados, assim como pelos paralelismos sintático e métrico.

No ensaio “Poesia da gramática e gramática da poesia”, Jakobson (2007b, p.72) afirma que “toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo”. Essa propagação se realiza com maior eficácia quando unidades métricas contíguas se associam através do paralelismo gramatical também. Há registros desse procedimento de composição chamado de *parallelismus membrorum*⁶⁴ em diversas culturas da Antiguidade, destacadamente na poesia hebraica do Antigo Testamento.

2.3 O Sujeito da Tradução

Mario de Andrade escreveu em 1945 um breve artigo intitulado “Tradutores poetas” no qual listou quatro brasileiros como “tradutores especialistas”: Guilherme de Almeida, Onestaldo de Pennafort, Abgar Renault e Manuel Bandeira. Na substituição de “um objeto [poético] por outro”, o que há de definitivo no processo tradutório desses poetas é a substituição das “consequências estéticas”.⁶⁵ Como bem observa Paes (1990, p.117), Mario de Andrade, no artigo citado, confere à tradução de poesia um estatuto de criação poética. Isso é corroborado na carta que ele endereça, em 03 de dezembro de 1931, a Hilde Kowsmann, tradutora de alguns de seus poemas, que ele considera “excelentes transposições para o alemão”. As traduções têm status independente, segundo Mario de Andrade (1984, p.177):

⁶⁴ Termo cunhado por Robert Lowth numa série de palestras na Universidade de Oxford em 1741, publicadas como *De sacra poesia Hebraeorum* em 1753, vertidas para o inglês em 1787 por G. Gregory.

⁶⁵ Edição “Território da Tradução”, revista *Remate de Males* (Unicamp), organizada por Iumma M.Simon (1984).

“São pois poesias já agora tanto minhas como suas, pois que as suas traduções são obras que vivem por si, têm valor próprio”.

Mário Laranjeira salienta que, tal como o autor, também o tradutor se inscreve no texto que traduziu. Ele argumenta em favor da presença do sujeito tradutor, que instaura na tradução resultante uma relação de tempo e espaço com o texto traduzido.

E uma tradução só tem vida e valor próprios se for o fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade, e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas. Quando o escrito é texto, o sujeito que o escreve nele se inscreve e se escreve, compulsivamente. (...) Isso significa que a tradução leva as marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou. (LARANJEIRA, 2003, p.124)

As traduções realizadas no ambiente acadêmico costumam valorizar o apagamento do sujeito tradutor porque, ao adotar a filologia como balizador teórico, o pesquisador eleva o texto de partida ao patamar do sagrado, numa relação de subserviência à palavra “divina”. Já um poeta que se assuma como tal e assim seja reconhecido por outros, quando encampa uma empreitada tradutória, coloca-se no mesmo nível do autor do texto de partida, não se furta à sua própria escrita poética, concebe o novo texto como obra sua, ainda que tudo isso não baste para assegurar um poema que viva por seu próprio mérito.

Entre as traduções em inglês do *Édipo* de Sêneca realizadas por acadêmicos, a mais ousada é a de Ahl. Com a proposta de ser um texto encenável, Ahl procurou “balancear poesia e clareza, mas ficando escrupulosamente próximo dos textos originais”, como informa a quarta capa do livro *Two Faces of Oedipus*. O tradutor (2008, p.4) esclarece seus propósitos – e vou me limitar a tratar do trabalho com o texto de Sêneca – como sendo o de “preservar a força poética sem se afastar muito do significado ‘literal’ do latim”, evitando glosas e paráfrases. Ahl salienta que o latim empregado por Sêneca nas tragédias é tão “condensado” que o inglês precisa de pelo menos o dobro de palavras para transmitir toda a força poética.

A tradução de Ahl é apresentada em prosa recortada em versos, mas não é justalinear, alongando o texto, uma vez que ele busca reproduzir toda a informação embutida nos termos latinos escolhidos por Sêneca. Ele também toma a liberdade de fazer novas atribuições das falas, em flagrante desacordo com os manuscritos, como ele mesmo admite em notas de rodapé, mas mantém a peça em cinco atos, seguindo a tradição da tragédia antiga. Além disso,

introduz rubricas com amplas sugestões de caracterização e de direção, confiante na possibilidade de encenação do texto.

Nenhuma das peças completas atribuídas a Sêneca apresenta problemas insuperáveis aos diretores modernos, mesmo *Édipo*, com a cena do sacrifício de animais. Diretores de cinema não teriam qualquer dificuldade. Ofereci nas rubricas algumas sugestões de montagem dessa cena com eficácia e dentro da lei. (AHL, 2008, p.119)

Ahl acredita que as peças de Sêneca tenham sido montadas em ambientes privados. Trinta anos após sua morte, o imperador Domiciano regulamentava essa prática, que seria muito anterior e tão enraizada na cultura romana que nem mesmo com sua autoridade teria podido inibi-la. Então, muito diferente das tragédias clássicas gregas, que eram levadas em enormes teatros a céu aberto, para Ahl (2008, p.119), se as peças de Sêneca tiveram uma oportunidade, foi nas amplas moradas dos cidadãos romanos ricos.

Numa troca de e-mails, Ahl forneceu para esta pesquisa um levantamento das peças de Sêneca que ele traduziu e que foram encenadas em caráter amador ou profissional.

1971	Troianas	Waggener Hall (Austin, Texas)	University of Texas	dezembro
1992	Medeia	Depto. Teatro (Anchorage, Alaska)	University of Alaska	dezembro
1995	Troianas	Centro Atenas (Atenas, Grécia)		abril
1997	Troianas	Risley Theater (Ithaca, Nova York)	Cornell University	abril
1997	Troianas	Horace Mann Theatre (Broadway)		janeiro- fevereiro
1998	Troianas	Depto. Teatro (Cincinnati, Ohio)	Xavier University	fevereiro
2001	Troianas	Teatro Maroussi (Atenas, Grécia)		abril
2003	Troianas	Hollis Cornell Auditorium (Ithaca, NY)	Cornell University	novembro
2007	Édipo ⁶⁶	Risley Theater (Ithaca, Nova York)	Cornell University	outubro
2015	Troianas	Schwartz Theater Center	Cornell University	abril

⁶⁶ Só um comentário sobre a encenação do *Édipo* na versão de Frederick Ahl foi localizado. No jornal da Cornell University, disponível online e consultado em 18/07/ 2019: <https://cornellsun.com/2007/10/17/senecas-oedipus/>

3 APRESENTAÇÃO DO POEMA DE SÊNECA TRADUZIDO

Apresenta-se neste capítulo a tradução comentada do poema *Oedipus* de Sêneca, a partir do texto latino editado e traduzido por Boyle, publicado pela Oxford University Press em 2011. Também foi utilizado como referência o texto latino da coleção Loeb Classical Library, editado e traduzido por Fitch e publicado pela Harvard University Press em 2004 e, em nova edição, em 2018. As edições de Fitch atualizam a edição anterior da Loeb, de 1917, de Frank Justus Miller, da qual o poeta inglês Ted Hughes se socorreu e que, por isso mesmo, foi tantas vezes também consultada nesta pesquisa.

Em parte, recai a escolha sobre a edição de Boyle por causa da simpatia que ele manifesta para com o texto dramático senequiano logo na primeira página do seu prefácio à obra (2011, p.ix): “É poeticamente experimental, intelectualmente complexo e teatralmente espetacular”.⁶⁷ A convicção de que a dramaturgia senequiana é teatral, com grande potencial de encenabilidade, é cara para mim. Nesse sentido, alinho-me com a visão que Ahl manifesta em *Two faces of Oedipus* (2008, p.119): “Uma vez que se aceite que a tragédia senequiana foi concebida para ser encenada, pode-se apreciar alguns dos efeitos marcantes, reais e potenciais, na montagem, digamos, de *Édipo*, *Tiestes*, *Fedra*, *Medeia* e *As troianas*”.⁶⁸

Enquanto Boyle e Ahl vêem qualidades teatrais nessa poesia dramática, escrita em latim e na qual os atos são entremeados por odes corais, outros especialistas abordam essa herança da Antiguidade como textos exclusivamente para leitura, como herança estritamente literária. Admitem até que a leitura – na circunstância de não ser apenas reclusa e silenciosa, mas de haver uma plateia, como ocorria em sessões de *recitatio* e *declamatio* na Roma antiga – possa assumir um caráter performativo, ainda que limitado. Proponho partir de outro ponto de vista: admitida a autossuficiência dos poemas dramáticos como material para leitura, como uma herança literária, que sejam também reconhecidos os dispositivos dramatúrgicos que os definem como material de alto potencial e qualidade teatral.

O adjetivo “espetacular” utilizado por Boyle, com etimologia na raiz indo-europeia **spek-*, associada ao ato de “deter o olhar”, “contemplar”, “observar”,⁶⁹ não poderia ser mais apropriado para qualificar o que se passa no trecho do *Édipo* de Sêneca. É uma peça que vai muito além do conhecido jogo verbal entre o ver e o saber do texto de Sófocles, jogo lastreado

⁶⁷ It is poetically experimental, intellectually complex, and theatrically spectacular.

⁶⁸ Once we accept Senecan tragedy as designed for performance, we may appreciate some of the remarkable effects actual and potential in, say, the staging of *Oedipus*, *Thyestes*, *Phaedra*, *Medea* and *Trojan Women*.

⁶⁹ Conforme o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, na entrada *espec-*.

na obstinada investigação conduzida por Édipo e no conhecimento hierofânico detido pelo vate cego Tirésias. Sêneca introduz a magnificamente intrincada cena cerimonial em que, pelos olhos e relato da sua filha e guia Manto, Tirésias “vê” a longa série de rituais mânticos que deveriam revelar o assassino de Laio.⁷⁰ Outra cena, elaborada como se fosse a convencional participação do Mensageiro, personagem típico da tragédia antiga, coloca Creonte relatando em detalhes o pavoroso resgate de Laio do mundo dos mortos, ritual ao qual era proibido que Édipo, como rei de Tebas, voltasse seus olhos.⁷¹ Creonte repete até trechos da fala do espectro. O extenso e tétrico relato, feito pelo Mensageiro de fato, do autocegamento do protagonista também inclui discurso direto de Édipo.

Essas cenas estimulam considerar soluções teatrais menos convencionais. Por que não um ator que representasse o fantasma de Laio, acompanhando com movimentos coreografados o que estava sendo relatado, numa *performance* que talvez se aproximasse da pantomima? Como observa Boyle (2011, p.238), cenas de fantasmas tinham o propósito de aumentar a dramaticidade do espetáculo. Cícero descreve o surgimento do fantasma na peça *Iliona*, de Pacúvio, que entraria no palco a partir de um alçapão, segundo escólio no *pro Sestio*, citado por Dana Ferrin Sutton (1986, p.20).⁷² O pesquisador da Universidade da Califórnia em Irvine (UCI) observa que, no verso 2 do *Agamênon* de Sêneca, quando o fantasma de Tiestes diz: *adsum profundo Tartari emissus specu* (na tradução de J. E. S. Lohner: Eis-me, da funda gruta do Tártaro, enviado), ele pode estar indicando que surge do alçapão, configurando uma didascália interna, ou seja, uma rubrica teatral inserida na fala.

Proponho entender os relatos nas peças de Sêneca não apenas como estímulo aos “olhos da mente”, mas também como matéria apropriada à espetacularização, portanto, alimento para os “olhos de ver” da plateia. Não há por que pensar que já não fosse possível reconhecer o potencial de teatralização dos relatos dramáticos na Antiguidade, pois há registros da existência de equipamentos mecânicos que poderiam extrair do texto cenas impactantes ao olhar. Julius Pollux, autor do *Onomasticon*, uma enciclopédia do século II d.C., preservou uma lista expressiva desse maquinário teatral, embora não esteja muito claro

⁷⁰ No verso 301-302, Tirésias diz a Manto: *tu lucis inopem, nata, genitorem regens / manifesta sacri signa fatidici refer* (Tu, que guias um pai desprovido da luz, / filha, narra os visíveis sinais do destino).

⁷¹ Nos versos 398-399, Tirésias diz a Édipo: *nam te, penes quem summa regnorum, nefas / inuisere umbras* (Pois a ti é vedado visitar as sombras, / sendo o senhor de um reino).

⁷² Sutton escreve: O escoliasta do mosteiro de Bobbio, no discurso *pro Sestio* de Cícero, passagem 126, nos ajuda a visualizar como isso teria sido encenado, quando diz que na *Iliona*, de Pacúvio, a *Umbra Deiphobi* aparecia *ab inferiore aulaei parte*, que foi interpretado como ‘de um alçapão sob o palco, perto ou parte do vão onde caía a cortina’. (The Bobbio Scholiast on Cicero *pro Sestio* 126 helps us visualize how this would have been enacted, as he says that in Pacuvius’ *Iliona* the *Umbra Deiphobi* appeared *ab inferiore aulaei parte*, which has been interpreted to mean ‘from a trap-door downstage, near, or part of, the groove into which the curtain sank’.) Esta citação dentro da citação é atribuída a Frederick Warren Wright, *Cicero and the Theater* (1931).

em quais períodos cada um foi utilizado. Havia alçapões (*anapiesmata*), como mencionado, e ainda o praticável sobre rodas (*ekkyklêma*), a grua (*mêchanê*), o cenário móvel (*periaktos*), o simulador de raios (*bronteion*), entre outros.⁷³

Portanto, ainda que os textos dramaturgicos de Sêneca possam não ter sido mesmo encenados em sua época, considerando-se a ausência de tais registros, isso não invalida o pressuposto de que possam ter sido escritos, sim, com essa perspectiva e levando em conta os recursos técnicos disponíveis. Outro forte indício de que talvez tenha sido assim encontra-se nos versos 901-902 do *Tiestes*, uma fala de Atreu, em que uma suposta didascália interna indica o uso do *ekkyklêma* para a exposição de uma cena interior: *turba famularis, fores / templi relaxa, festa patefiat domus* (na tradução de J. E. S. Lohner: Servos meus! Descerrai do templo as portas para o paço em festa expor). Tiestes aparece ébrio e cantando após ter-se banquetado da carne e do sangue dos filhos, sem que o soubesse.

A didascália, frequente no texto senequiano, segue a prática da tragédia antiga, estranha ao teatro atual: está inserida na fala dos personagens. No entanto, não deve ser observada apenas pelo seu valor literário, mas também pela informação cênica que embute. No *Édipo*, a inclinação do personagem principal ao terror se revela não apenas nos versos que compõem o monólogo inicial do rei alarmado com a destruição de Tebas, assolada pela peste. Revela-se com mais força no verso 71, uma rubrica de *mise-en-scène*, indicando que o ator se lança ao chão para implorar aos deuses pela morte imediata: *adfusus aris supplices tendo manus* (na minha tradução: Prostrado neste altar, estendo as mãos em súplica). O Édipo senequiano não se mostra propenso à *hýbris*, diferente do protagonista da peça de Sófocles.⁷⁴

Portanto, insisto numa abordagem mais totalizante da peça que será comentada nas páginas seguintes à tradução, partindo da aceitação, como apontou Ahl, de que o poema dramático de Sêneca foi concebido para ser encenado. Seguindo esse vetor, até mesmo a leitura das cenas cuja teatralidade tem sido colocada em xeque não poucas vezes ganha outra perspectiva: a do espetáculo.

Há, no entanto, que se estabelecer um contraponto. Com esse propósito, recorro à sistemática pesquisa de José Eduardo dos Santos Lohner, da USP. Tradutor da prosa e da poesia de Sêneca, incluindo o *Agamênon* (2009) e o *Tiestes* (2018), Lohner (2011, p.91) aponta como uma das marcas da sua dramaturgia a *contaminatio* genérica e a referência a modelos não dramáticos, como a lírica de Horácio e a épica de Virgílio e Ovídio, autores com os quais a obra senequiana mantém um jogo intertextual: “Trata-se de um texto de caráter

⁷³ Ver MCDONALD; WALTON (eds). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (2007).

⁷⁴ Leonardo Antunes trata da “condição híbrística” na sua tradução do *Édipo Tirano* (2018, p.122).

eminentemente literário, subordinado aos principais modelos da poesia latina da época de Augusto, o que é observável tanto na elocução quanto em expedientes da técnica poética”. A complexidade da linguagem dramática senequiana, descrita por Lohner (2011, p.93) como “de estilo elevado e alusivo”, diminuindo sua teatralidade, não o impede de reconhecer indicações cênicas no texto, em conformidade com a expectativa de uma produção teatral.

O isolamento em que se encontram as peças de Sêneca na cadeia de transmissão dramatúrgica da Antiguidade,⁷⁵ com as tragédias clássicas gregas distantes delas cinco séculos, como já abordado na “Introdução”, reforça a importância da relação com os modelos latinos não dramáticos, em particular com Ovídio – “certamente o principal modelo da poesia senequiana”, segundo Lohner (2009, p.14). Antes de avançar no raciocínio, é preciso observar que Sêneca, muito possivelmente, tinha algum nível de conhecimento direto da poesia dramática grega clássica, como fica aparente ao atribuir, na epístola 49, por exemplo, o verso 469 das *As fenícias*⁷⁶ ao “conhecido tragediógrafo”, referindo-se a Eurípides. Como observa Fitch (2002, p.16), “para Sêneca, as tragédias gregas eram um dado da realidade, parte de uma rica herança dramática e literária”.⁷⁷ É o mesmo que considerar o que representa William Shakespeare para a história do teatro atual.

Ressalve-se que os comentários do autor latino sobre o teatro são escassos e não chegou até nós qualquer menção feita por ele às peças que lhe são atribuídas. Contudo, há indícios da popularidade da sua escrita, atestada por Tácito⁷⁸ e Quintiliano,⁷⁹ por exemplo, embora talvez se referissem apenas à prosa. Mas também se pode listar a inscrição parietal em Pompeia de um verso do *Agamêmnon*, preservada, no mínimo, desde a erupção do Vesúvio, em 79 d.C.⁸⁰ Além disso, a citação por Quintiliano, na *Institutio Oratoria* 9.2.8, de um verso da *Medeia*⁸¹, que dá suporte à autoria por Sêneca, pois consta *Medea apud Senecam*. Não

⁷⁵ Lohner faz um rápido levantamento (2018, p.163): a transmissão da tragédia latina da época republicana soma menos de 1900 versos, o que equivaleria a modestos 5% da produção; quanto ao período imperial, as perdas são ainda maiores.

⁷⁶ Diz Sêneca no parágrafo final da carta, na minha tradução: Pois, como afirma o conhecido tragediógrafo, ‘é simples a linguagem da verdade’, por isso mesmo não cabe complicá-la. (*nam, ut ait ille tragicus, 'veritatis simplex oratio est', ideoque illam implicari non oportet*)

⁷⁷ For Seneca the Greek tragedies were part of the ‘given,’ part of a rich dramatic and literary inheritance.

⁷⁸ Tácito (58-117 d.C.) cita na obra de história *Annales* a popularidade de Sêneca. Em *Annales* XIII.3, afirma: *quamquam oratio a Seneca composita multum cultus praeferret, ut fuit illi viro ingenium amoenum et temporis eius auribus accommodatum* (Tradução de Leonardo Pereira (s/d, p.189): e, entretanto, esse discurso fora com muita arte composto por Sêneca, homem de sedutor engenho muito ao gosto daquela época).

⁷⁹ Quintiliano (35-100 d.C.) faz um comentário sobre Sêneca na obra *Institutio Oratoria* X.I.126: [*adulscientes*] *amabant autem eum magis quam imitabantur, tantumque ab illo defluebant quantum ille ab antiquis descenderat* (tradução de Antônio Martinez de Rezende (2010, p.227): Os adolescentes, porém, amavam-no mais do que o imitavam; dele andavam mais abaixo, na mesma proporção que ele descia dos antigos).

⁸⁰ Verso 730: *Idaea cerno nemora?* (Tradução de J. E. S. Lohner: Do Ida vejo os bosques?)

⁸¹ Verso 453: *quas peti terras iubes?* (Minha tradução: Que terras ordenas que eu busque?)

menos importante, a inclusão de duas peças⁸² no *corpus* dramático senequiano, que, não sendo mais atribuídas a ele, fazem crer que ele tenha motivado seguidores face às semelhanças que apresentam com as demais.

Jean-Pierre Aygon (2006, p.10), latinista da Universidade de Toulouse, observa que a transmissão em separado das obras filosóficas e dramatúrgicas de Sêneca constitui também um índice de prestígio para estas últimas, mesmo que tenham sido tratadas como de autores distintos durante certo tempo. Ele reforça o argumento de que as peças tiveram ampla circulação, citando a localização, no Egito, de um fragmento em pergaminho da *Medeia* de Sêneca, anotado em grego, datado do século IV d.C.⁸³ O *corpus* dramatúrgico de Sêneca ficou esquecido entre os séculos VI e XII, tornando-se depois o modelo da composição trágica até o resgate e valorização da tragédia ática no final do XVIII.⁸⁴

Apesar dos seus modelos literários, Sêneca adotou postura refratária ao rigor normativo da época de Augusto (LOHNER, 2009, p.14). Embora Horácio recomende nos versos 185-186 da “Epístola aos Pisões” ou *Arte poética* “que Medeia não trucidar os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas”,⁸⁵ é isso o que faz a Medeia na peça homônima senequiana. No *Tiestes*, no entanto, a carnificina é apenas relatada pelo Mensageiro. Horácio também recomenda que a peça tenha cinco atos e não mais de três atores a falar na mesma cena (AP 189-192).⁸⁶ Justamente o *Édipo* de Sêneca fere esses preceitos: na organização do texto proposta por Boyle, a peça tem seis atos, separados por cinco odes corais, e quatro atores com falas numa mesma cena no ato 2, versos 288-402, e no ato 4, versos 784-881.⁸⁷ Esses desvios da preceituação horaciana, dos quais seguramente Sêneca tinha ciência, não tornam as peças menos encenáveis.⁸⁸

⁸² As já citadas *Octavia* e *Hércules no Eta*. Para Boyle (2006, p. 221), são do período flaviano.

⁸³ Detalhes em “Seneca’s ‘Medea’ in Egypt (663-704)” (MARKUS 1997, p.73): O fragmento Michigan fornece evidência nova de que as tragédias de Sêneca eram lidas no Oriente no século IV d.C. (The Michigan fragment provides new evidence that Seneca’s tragedies were read in the East in the fourth century.)

⁸⁴ Ver o capítulo de Lohner “Sinopse sobre a transmissão do *corpus* trágico” (2018, p.221-228).

⁸⁵ Na tradução de Rosado Fernandes (1984, p.83) para o trecho em latim: ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.

⁸⁶ Na tradução de Rosado Fernandes (1984, p.83): Que a peça nunca tenha mais do que cinco atos, nem menos do que esse número, se acaso desejar que voltem a pedi-la e tornar à cena depois de estreada. Que na peça não intervenha um deus, a não ser que o desenlace seja digno de um vingador, nem tão pouco se canse um quarto ator a falar na mesma cena. (Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci uolt et spectanda reponi; / nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus / inciderit; nec quarta loqui persona laboret.)

⁸⁷ Apenas duas peças de Sêneca têm cenas que demandam quatro atores com falas, *Édipo* e *Agamêmnon*, ambas estão, supostamente, entre as primeiras escritas por ele. Ver “Seneca’s Use of Four Speaking Actors”, de Thomas D. Kohn, em *The Classical Journal*, Vol.100, Nº 2, Dec.2004-Jan.2005, em que o articulista coloca em xeque algumas redistribuições de falas que levam à violação da regra dos três atores.

⁸⁸ No capítulo “Tragédia senequiana: tradição e inovação” (2018, p.185-220), Lohner reafirma sua visão do caráter literário da dramaturgia de Sêneca: “Desse processo [de remodelagem formal e possivelmente também de delimitação temática] teria surgido um drama circunscrito ao âmbito da literatura, fundamentado no potencial

Apesar do “intenso jogo intertextual”, apontado por Lohner (2018, p.10), que Sêneca mantém com seus modelos literários da época augustana, é possível admitir maior autonomia no trato do mito de Édipo. A aproximação com Ovídio, por exemplo, fica muito limitada porque este último não se debruçou, nas *Metamorfoses*, sobre a trama palaciana do chamado ciclo tebano da mitologia grega. Susanna Braund, da Universidade de Stanford, aborda esse assunto no livro sobre o *Édipo* de Sêneca, detalhando que Ovídio se concentra nos mitos que têm como cenário os arredores bucólicos de Tebas, incluindo, nos livros 11 a 13, as figuras de Acteão e Penteu, também referidos na peça de Sêneca, além de Narciso e da ninfa Salmacis. Braund relativiza, então, a intertextualidade nessa obra específica (grifo meu):

Embora, em geral, Ovídio seja uma influência importante para Sêneca, isto não é verídico quanto ao mito de Édipo. Aparentemente, Sêneca teve *amplo espaço para exploração* nas suas duas tragédias sobre os labdácidas: *Édipo* e a inacabada *As fenícias*. (BRAUND, 2016, E-book)⁸⁹

Pode-se dizer que o “amplo espaço para exploração” é preenchido por Sêneca com as cenas de rituais mânticos dos Atos 2 e 3, sem precedentes supérstites na tradição do mito de Édipo: particularmente, a cena do sacrifício de uma novilha e de um touro para leitura das suas vísceras, ritual chamado de aruspício ou hieromancia. Enquanto Fitch, renomado especialista, descarta a possibilidade de encenação do ritual,⁹⁰ Ahl e outros propõem soluções que utilizam objetos cênicos simples e acreditam na realização da cena.

Eric Dodson-Robinson, da Universidade West Chester (EUA), editor do *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy* (2016), argumenta em favor de uma *performance* pantomímica, um gênero teatral muito popular no século I d.C., em que um só bailarino, vestindo uma longa túnica de seda, fazendo uso de máscaras e de objetos cênicos, representava apenas com a expressão corporal, sem falas, diferentes personagens mitológicos a partir de um libreto, acompanhado de um coro ou de um cantor.

expressivo da palavra e alinhado com as transformações estéticas da poesia e da oratória no início da época imperial. A nova configuração do poema trágico sem dúvida o distanciou da natureza de um espetáculo apropriado ao entretenimento do grande público, no entanto, possibilitou que ele se mantivesse como um gênero poético bastante atrativo para os estratos mais elevados e cultos da sociedade romana” (p.217).

⁸⁹ Although in general Ovid is an important influence on Seneca, this is not true for the Oedipus myth. Seneca appears to have had ample scope for exploration in his two tragedies on the descendants of Labdacus, *Oedipus* and his unfinished play *Phoenissae* (Phoenician Women).

⁹⁰ John G. Fitch, “Playing Seneca” in G.W.M. Harrison, ed., *Seneca in Performance* (2000, p.9): There is, however, one scene which is clearly not written in such a way as to lend itself to stage performance: it is the scene of animal sacrifice in the *Oedipus*.

Falando em termos gerais, há boas razões para considerar seriamente a pantomima quando se trata de encenar o sacrifício e o aruspício. John Rory e Benhard Zimmermann demonstraram que a tragédia era claramente o tema de preferência nas *performances* de pantomima e que peças inteiras foram encenadas como pantomimas. Estudos recentes de Zimmermann e de Alessandra Zanobi revelaram semelhanças formais entre as peças de Sêneca e a pantomima. Também sabemos que os bailarinos das pantomimas desempenhavam papéis de animais tanto quanto de pessoas.⁹¹ Portanto, eu sugeriria a *performance* pantomímica como solução para as dificuldades que parecem incontornáveis da cena do sacrifício/aruspício.⁹² (DODSON-ROBINSON, 2011, p.181)

Para o que se propõe este capítulo, que é apresentar a tradução e comentar trechos do poema dramático de Sêneca, não importa desenvolver mais o argumento de Dodson-Robinson ou sua proposta específica de *performance* pantomímica. Trago o tema à tona apenas na tentativa de, admitindo que possa causar estranhamento a leitura da cena do aruspício, apaziguar uma ou outra reação hostil ao texto senequiano, pois há que se considerar sua teatralidade e imaginar as suas alternativas de realização no palco. Helen Slaney, da Universidade de Roehampton, Inglaterra, autora de *The Senecan Aesthetic*, ao teorizar sobre uma estética dos sentidos na obra dramatúrgica do escritor latino, advoga (2016, p.3) que, “embora os *scripts* possam ser, é claro, analisados enquanto literatura, a estética de Sêneca só alcança seu pleno potencial quando uma peça é encenada”.⁹³ Em “*Seneca’s Chorus of One*” (2013), ela propõe a pantomima como chave de leitura também para as odes corais.

⁹¹ Dodson-Robson baseia a afirmação sobre o pantomimo representando animais no artigo “The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime”, de Rosie Wyles, em *New Directions in Ancient Pantomime* (2008, p.76), em que é citada uma passagem de Fronto (séc.II d.C.): *ut histriones, quom palliolatim saltant, caudam cycni, capillum Veneris, Furiae flagellum eodem pallio demonstrant, ita isti unam eandamque sententiam multimodis faciunt* (na minha tradução: tal como os atores, quando dançam com um lenço, representam a cauda de um cisne, o cabelo de Vênus, o açoite da Fúria com o mesmo lenço, assim esses elaboram de diferentes maneiras uma só e mesma fala). Há que observar que o cisne em questão poderia ser, acredito, Júpiter metamorfoseado para seduzir Leda, assim como Io poderia ser representada metamorfoseada já em novilha.

⁹² Broadling speaking, there are good reasons to give careful consideration to pantomime when it comes to the staging of the sacrifice and extispicy. John Rory and Bernhard Zimmerman have demonstrated that tragedy was the overwhelming subject of choice for pantomime performances, and that entire plays were performed in pantomime. Recent studies by Zimmerman and by Alessandra Zanobi have revealed formal resemblances between Seneca’s plays and the pantomime. We also know that pantomime dancers performed the roles of animals as well as those of human characters. Therefore I would like to suggest a pantomime performance as a solution to the seemingly intractable difficulties of the sacrifice/extispicy scene.

⁹³ While scripts may of course be analysed in their capacity as literature, the Senecan aesthetic only achieves its full potential when a play is staged.

3.1 Odes Corais

No *Édipo*, encontram-se cinco odes corais (não quatro, como seria o esperado na tradição clássica), o que leva Boyle a estabelecer que essa seja uma peça de seis atos. Entre seus argumentos, o de que a Ode V, tal como a anterior, conclui com a deixa de entrada de um personagem. Assim, propõe Boyle (2011, p.335), se a Ode IV separa um ato de outro, por que esta última não teria a mesma função? Outros editores e tradutores – Fitch e Ahl, por exemplo – inserem essa ode de apenas 18 versos no corpo do Ato 5.

Também Peter J. Davis, latinista da Universidade da Tasmania (Austrália), autor de um estudo sobre as odes corais nas tragédias senequianas, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies* (1993) trata *Édipo* como uma peça de seis atos. Nas suas considerações gerais sobre a dramaturgia de Sêneca, ele pressupõe (1993, p.3): 1) que as peças foram escritas com a possibilidade de encenação em mente, 2) que as odes são elementos fundamentais de interpretação do texto e não meros interlúdios, 3) que as peças são obras de arte cuidadosamente elaboradas. Compartilho integralmente desse ponto de vista.

Neste capítulo, ainda antes de divulgar a tradução, faço algumas considerações sobre as odes corais, delinear ideias essenciais do seu processo tradutório e ilustro algumas relações formais e semânticas entre o texto latino e a versão de Hughes. Dentre as cinco odes, a segunda, um hino ao deus Baco, merece mais atenção tanto pelo tratamento estético que Sêneca dá ao tema, como pela liberdade com que o poeta inglês reconfigurou a matéria. Minha proposta de tradução da Ode II também é discutida.

Édipo e *Agamêmnon* são tragédias singulares de Sêneca porque contêm odes corais polimétricas, ou seja, constituídas de uma variedade de metros, incluindo os eólicos (sáfico, alcaico, asclepiadeu, glicônico). As Odes II e III do *Édipo*, tratadas como *cantica*, são de “intrincada polimetria” (BOYLE, 2011, p.cxix), mas é na colometria dos versos anapésticos, a distribuição dessas linhas no poema, que se constata maior dissenso entre os acadêmicos (DANCKAERT, 2013, p.2).

Boyle trata especificamente desse tema nas páginas introdutórias à sua edição da peça, esclarecendo que adota o dímeter anapéstico como unidade métrica básica, intercalando em alguns pontos monômetros, nem sempre como desfecho de estrofes ou das próprias odes. Ele informa (2011, p.cxxiii) que preservou a numeração tradicional das linhas (Gronovius, 1661), distinguindo com uma marcação especial os monômetros adicionados em decorrência do novo arranjo colométrico. Na tradução em português, esses monômetros estão marcados com asterisco (*).

Num artigo sobre a colometria dos anapestos na dramaturgia de Sêneca (de 2013 e republicado em 2017), Lieven Danckaert, da Universidade de Ghent, na Bélgica, afirma que, nos 130 anos precedentes, duas tendências foram notáveis (2013, p.2): 1) os acadêmicos tenderam a alterar com mais frequência a colometria dos manuscritos das tragédias senequianas, redefinindo monômetros, e 2) se atentaram mais para a relação entre padrões rítmicos e unidades de sentido. Esses dois aspectos são tratados na reconhecida pesquisa de Fitch, publicada no livro *Seneca's Anapaests* (1987).

É importante saber que os textos das tragédias de Sêneca foram transmitidos por duas famílias de manuscritos, identificadas por E e A, sendo que não há prevalência de uma delas atualmente em termos de autoridade. O chamado *Codex Etruscus*, do século XI, que deu origem ao ramo E, antes tratado como *bonus codex* (DANCKAERT, 2013, p.15), está na Biblioteca Laurenciana, em Florença, Itália. Entre os que derivam indiretamente dele, os três manuscritos supérstites mais importantes são do século XIV (F, M, N). Por outro lado, é dado como perdido o manuscrito que originou a família A, mas ela subsiste em duas subdivisões, δ e β , que incluem manuscritos supérstites do século XIII (P, G, C, S, V) e do século XV (T).⁹⁴

No caso do *Édipo*, merecem ser destacados os manuscritos mais antigos que preservam apenas fragmentos da peça. Na Biblioteca Ambrosiana, em Milão, Itália, há um manuscrito de difícil leitura (R), datado do início do século V d.C., com os versos 395-432 e 508-545, sobre o qual não há consenso acerca da sua posição no estema, isto é, pode ser pré-arquetípico ou de um terceiro ramo (BOYLE, 2011, p.80). No *Codex Thuaneus* (Th), do século IX, depositado na Biblioteca Nacional de Paris, estão preservados os versos 110-136, 403-404, 429-431, 445-448, 466-471 e 503-508.

Não há unidade de registro em todos esses manuscritos que dissipe as divergências acadêmicas quanto à colometria dos anapestos, pois, nos diferentes códices, as linhas contêm às vezes um, ou dois ou até três metros anapésticos, sendo que o metro se constitui de uma dipodia, ou seja, dois pés: $\cup\cup$ $\cup\cup$ (DANCKAERT, 2013, p.13). Boyle (2011, p.cxxii) afirma que não acatou nenhum dos trímetros anapésticos dos manuscritos porque os considera inconsistentes e decorrentes da economia do escriba. Por certo, restrições práticas, como a dimensão do suporte material, interferiam na colometria (DANCKAERT, 2013, p.6).

Diga-se que apenas três monômetros do *Édipo* constam das duas famílias de manuscritos: os versos 179 (*ululasse canes*), 750 (*proelia fratrum*) e 997 (*molitur iter*). Apenas o verso 750, da Ode III, está igualmente publicado como monômetro nas edições de

⁹⁴ Boa sinopse sobre a tradição manuscrita do *corpus* trágico de Sêneca está em LOHNER, 2018, p.221-228.

Boyle (2011), Fitch (2004/2018), Töchterle (1994), Zwierlein (1986), Miller (1917) e Leo (1879), que tomo como amostragem. Uma análise dos trechos nos quais estão inseridos os outros dois versos é reveladora dos processos de edição pelos quais passam os textos da Antiguidade, justificando também alguma liberdade maior para o tradutor.

Na Ode V (versos 995-7), Leo e Miller, que segue o primeiro, publicam:

*sonuere fores atque ipse suum
duce non ullo luminis orbus
molitur iter.*

Fitch:

*sonuere fores,
atque ipse suum duce non ullo
molitur iter luminis orbus.*

Töchterle, Zwierlein e Boyle:

*sonuere fores atque ipse suum
duce non ullo molitur iter
luminis orbus.*

Pode-se constatar que os editores optam por diferentes colometrias, definindo como monômetros ou “*molitur iter*” ou “*sonuere fores*” ou “*luminis orbus*”. Boyle faz o seguinte comentário (2011, p.340): “Por causa da importância da frase, prefiro seguir Zwierlein, Töchterle, Paduano e Chaumartin ao publicá-la como um monômetro de encerramento ao invés de parte de um dímeter, como faz Fitch”.⁹⁵ Com certeza, *luminis orbus* (órfão da luz, uma referência a Édipo cego) é, entre os três – *molitur iter* (percorre o caminho); *sonuere fores* (portas rangeram) – o monômetro com maior impacto poético, mas, como Boyle mesmo reconhece, a distinção frente à edição de Fitch é essencialmente visual. Um efeito auditivo distintivo dependeria da *performance* oral do Coro (BOYLE, 2011, p.340).

⁹⁵ Because of the importance of the phrase I prefer to follow Zwierlein, Töchterle, Paduano, and Chaumartin in printing it as closural monometer rather than as part of a dimeter (so Fitch). Aurally this may or may not bring about any difference (it would depend on how the Chorus deliver the phrase); visually it does.

A iniciativa de estabelecer nova colometria isolando monômetros anapésticos nas tragédias de Sêneca teria se iniciado com Friedrich Bothe, em 1819, ganhando força com Gustave Richter, 80 anos depois, ao propor o conceito de *Kongruenzgesetz*, norma da congruência entre ritmo e sintaxe, que, com Fitch, quase 90 anos mais tarde, se torna o princípio da correspondência de sentido ou *Principle of Sense-correspondence*.

Gauthier Liberman (2005, s.p.), da Universidade de Bordeaux, aceita que um grupo de palavras coerentes do ponto de vista do sentido tende a ocupar o dímetro ou a combinação dímetro e monômetro “completivo”,⁹⁶ mas aponta, numa crítica a Fitch, que a colometria pautada pela convergência da métrica com a unidade de sentido parece ter uma motivação retórica. Boyle (2011, cxxii) admite, entre seus critérios para definir dímetros e monômetros, a unidade de sentido e a sintaxe, mas com flexibilidade. Aderindo à crítica contra Fitch, diz (2011, cxxiii) que “[ele] me parece muito radical no uso de monômetros e rígido demais na aplicação da correspondência de sentido e unidades métricas”.⁹⁷

Como resume Danckaert (2013, p.17), os editores modernos ou tentam seguir os manuscritos, caso de Leo, ou mudam a sua colometria, caso de Richter, Zwierlein e Fitch, sendo que todos assumem o dímetro como unidade métrica básica dos trechos anapésticos. Mais um exemplo da variedade de tratamento que se encontra nas edições das tragédias e que confirma essa avaliação do pesquisador belga pode ser extraído da Ode I (versos 166-79).

Na edição de Leo, seguida por Miller:

<i>quique capaci turbida cumba</i>	
<i>flumina seruat durus senio</i>	
<i>nauita crudo, uix assiduo</i>	
<i>bracchia conto lassata refert,</i>	
<i>fessus turbam uectare nouam.</i>	170
<i>quin Taenarii uincula ferri</i>	
<i>rupisse canem fama et nostris</i>	
<i>errare locis, mugisse solum,</i>	
<i>uaga per lucos simulacra ferunt</i>	
<i>maiora uiris, bis Cadmeum</i>	175

⁹⁶ Je souligne les passages où j’observe, dans la colométrie transmise, une concordance entre mètre et organisation du discours au niveau du dimètre ou de la combinaison dimètre + monomètre « complétif » – c’est-à-dire complétant le dimètre de façon que l’ensemble enferme un groupe de mots coherent.

⁹⁷ Fitch, however, seems to me too radical in his use of monometers (especially of monometric combinations), and too rigid in his adherence to a total correspondence of sense and metrical units.

*niue discussa tremuisse nemus,
bis turbatam sanguine Dircen,
nocte silenti <circum muros>
Amphionios ululasse canes.*

Na edição de Fitch:

*quique capaci turbida cumba
flumina seruat
durus senio nauita crudo,
uix assiduo bracchia conto
lassata refert,
fessus turbam uectare nouam. 170
quin Taenarii uincula ferri
rupisse canem
fama et nostris errare locis,
mugisse solum,
uaga per lucos <uolitasse sacros>
simulacra uirum maiora uiris, 175
bis Cadmeum
niue discussa tremuisse nemus,
bis turbatam sanguine Dircen,
nocte silenti
<bis per muros> Amphionios
ululasse canes.*

E a edição de Boyle:

*quique capaci turbida cumba
flumina seruat **
*durus senio nauita crudo,
uix assiduo bracchia conto
lassata refert,
fessus turbam uectare nouam. 170*

quin Taenarii uincula ferri
rupisse canem fama et nostris
errare locis, mugisse solum,
uaga per lucos
simulacra uirum maiora uiris, 175
bis Cadmeum niue discussa
tremuisse nemus, *
bis turbatam sanguine Dircen,
nocte silenti
Amphionios ululasse canes.

Mesmo numa breve análise, são notáveis as diferenças. Tome-se o trecho “*nocte silenti Amphionios*”. Leo (1879, p.180) alerta sobre o hiato no meio de um dímeter anapéstico (*nōctē sīlētī Āmphīōnīōs*), que consta de ambas as famílias de manuscritos, e conjectura uma lacuna, suplementada com <*circum muros*>. Para o filólogo, a passagem seria composta, então, por dímeter-dímeter. Confiando no *Codex Etruscus*, ele afirma (1878, p.99) que “os dímeters seguem continuamente na maior parte dos cânticos, sendo interrompidos raramente por monômetros”.⁹⁸ Para a mesma lacuna, Fitch apresenta a sugestão <*bis per muros*>, numa nova colometria desse trecho, composto, então, de três frases poéticas: monômetro-dímeter-monômetro, reiterando a anáfora “*bis*”. Boyle (2011, p.157) não acata nem a lacuna nem a proposta de Fitch e argumenta que com outra colometria o problema se resolve porque os anapestos de Sêneca não fazem sinalefa entre versos, ou seja, não há continuidade métrica entre as linhas, a chamada “sinafia”, e isola, então, “*nocte silenti*” num monômetro.

Fitch, num artigo de 2017 sobre a sua edição revisada das tragédias senequianas para a Loeb, volta a esse trecho e mantém a colometria, além de descartar (FITCH, 2017, p.6-7) o argumento de Boyle: “Dentro de unidades de sentido cobrindo três metros, verifica-se geralmente a sinafia”.⁹⁹ O problema métrico do hiato no meio do dímeter coincide, argumenta Fitch, com um problema semântico: a palavra “*Amphionios*” se referiria aos muros da cidade de Tebas, erigidos por Anfão ao som da lira, e não aos cães que ladram, que seriam de Hécate.

⁹⁸ dimetri enim – de Etrusco loquor, quem unum huius quaestionis fundamentum haberi par est – continuo decurrunt in plerisque canticis perraro monometris interrupti.

⁹⁹ Trecho mais completo: Within sense units covering three metra, synaphea is generally observed: I found only five exceptions, four of them in *Agmemnon*, and nove involving hiatus.

Numa análise mais geral, a estatística dos catorze versos mostra que Leo não insere nenhum monômetro, Boyle introduz cinco e Fitch, sete. Na edição de Fitch (2004/2018, p.30), a segunda lacuna e suplementação no verso 174 são propostas de Zwierlein. Por fim, apenas para corroborar tudo o que se disse até aqui sobre a colometria dos anapestos e a liberdade dos editores no arranjo dos monômetros, considerando-se todo o trecho anapéstico da Ode I do *Édipo* (154-201), a estatística mostra que Leo mantém um só monômetro (158: *bracchia curuat*, preservado também pelos demais editores), Zwierlein define dez, Töchterle e Boyle estabelecem doze, Fitch fixa dezoito.

3.1.1 Traduzindo as odes corais

Creio que o que foi exposto acima seja indício de quanto a experiência de tradução do poema dramático acaba por transformar-se também num ato performático, especialmente quando a matéria são as odes corais. Em parte, minha abordagem foi tentar algum tipo de correspondência entre a métrica silábica da língua portuguesa e a quantitativa da poesia latina, sem rasgos de originalidade, seguindo parâmetros já adotados, por exemplo, pelos tradutores e professores da USP Oliva Neto (*O livro de Catulo*) e Lohner (*Agamêmnon e Tiestes*).

A ODE IV (882-914), que pode ser chamada de “Ode de Ícaro”, é totalmente composta no metro glicônico de base trocaica (-u-u-u-u-x), comportando entre oito e sete sílabas já que Sêneca admite a eventual contração das duas sílabas breves centrais numa longa (BOYLE, 2011, p.cxx). Oliva Neto opta pelo hexassílabo ao traduzir o poema 61 de Catulo, um canto nupcial (himeneu ou epitalâmio) construído em estrofes regulares de quatro versos glicônicos e um ferecrácio. Segui-o na tradução da Ode IV, buscando, portanto, o verso curto de seis sílabas poéticas, o que condiz também com o tema da precipitação de Ícaro ao mar.

Exemplo de cântico hexassílabo em língua portuguesa é a “Canção do Amolador”, de Guilherme de Almeida, que comporta a estrutura rímica AABCCB, publicada no ato cênico “Scheherazada” (1921) no volume III da coletânea *Toda Poesia* (1955, p.154-155):

Afia, afia, afia
a espada! É quase dia!
O sol já degolou
a noite evanescente:
e vê como no Oriente
o céu se ensanguentou!

Passa, passa e repassa
 o aço cor da fumaça
 na pedra! Quanto mais
 for bruta a pedra, o corte
 será mais fino, e a morte
 melhor do que as demais!

O coração é um aço
 roçando num pedaço
 de pedra: a pedra é a dor.
 E o coração melhora...
 Amola, amola agora
 a espada amolador!

A ODE I (110-201), que pode ser identificada como “Ode da peste”, de novo exemplifica esse meu procedimento. Do verso 110 ao verso 153, Sêneca adota o sáfico menor com adônios intercalados irregularmente. Segui, mais uma vez, Oliva Neto, que traduziu o poema 11 de Catulo, composto de seis estrofes sáficas menores, isto é, três versos sáficos (–u–uu–u–x), onze sílabas, e um verso adônio (–uu–x), cinco sílabas, em decassílabos (em geral, heroicos, por vezes, sáficos) e tetrassílabos, respectivamente. As estrofes de Sêneca na Ode I são menos rígidas que as de Catulo, variando em extensão.

Além disso, a Ode I prossegue, a partir do verso 154, com o metro anapéstico, com monômetros intercalados aos dímetros, sem regularidade. Lohner, na sua tradução metrificada do *Agamêmnon* latino, opta pelo decassílabo para verter o dímetro anapéstico (uu– uu– uu– uu–) da Ode I, um canto à Fortuna entoado pelo coro de mulheres argivas. O verso latino pode variar de doze a oito sílabas, dependendo da contração de duas breves em longa, e também aqui as estrofes não são regulares. Optei por segui-lo, embora mantendo sempre tetrassílabos para os monômetros anapésticos, enquanto Lohner opta pelo decassílabo incompleto de quatro, seis ou oito sílabas.

Portanto, minha tradução da Ode I acabou ganhando unidade métrica que não havia no texto de partida, ficando assentada em decassílabos e tetrassílabos. Sêneca parece ter usado o dímetro anapéstico com certa flexibilidade de intento poético. Assim, a unidade métrica que imprimir à Ode I se justifica do ponto de vista da forma conforme foi explicado e se justifica

também do ponto de vista do conteúdo porque não há mudança no eixo temático entre os versos sáficos e os anapésticos, sendo, no todo, um lamento sobre a peste em Tebas.

É preciso salientar que mesmo que o verso anapéstico seja, em geral, associado à lamentação na tragédia latina e na ática (BOYLE, 2011, p.151), o metro também é utilizado por Sêneca desafiando essa expectativa. É o que ocorre na Ode II do *Agamêmnon* – um “canto em tom festivo e jubiloso” (LOHNER, 2009, p.175) – e na ODE V (980-997) do *Édipo*, que se pode chamar de “Ode do destino”, cujo caráter é “racional e não lamentoso” (BOYLE, 2011, p.336). Traduzi a Ode V em decassílabos e tetrassílabos.

Já para as odes polimétricas do *Édipo*, adotei procedimento distinto, apresentando proposta própria de tradução em heptassílabos (redondilho maior), de tom reconhecidamente popular na poesia de língua portuguesa, como se verifica nessas quadras iniciais do poema “Destino: Brasília” (1956), do livro *Versiprosa* (1967), de Carlos Drummond de Andrade (2017, p.46):

Vou no rumo de Brasília,
 não é aqui meu lugar.
 A liberdade, no exílio,
 já começa a definhar.

Já não posso ouvir meu rádio,
 dizer as coisas comuns.
 Lá fundarei uma arcádia
 e comerei jerimuns.

O poema de Drummond prossegue por mais 18 quadras com rimas consoantes nos versos pares e com rimas atenuadas nos ímpares. Outro exemplo é o poema “Agora eu quero cantar”, do livro *Lira Paulistana* (1945), de Mario de Andrade, composto de 202 versos brancos em redondilho maior distribuídos em estrofes irregulares (ANDRADE, 1987, p.372):

Agora eu quero cantar
 Uma história muito triste
 Que nunca ninguém cantou,
 A triste história de Pedro,
 Que acabou qual principiou.

Nunca houve acalanto. Apenas
 Um guincho fraco no quarto
 Alugado. O pai falou,
 Enquanto a mãe se limpava:
 – É Pedro. E Pedro ficou.
 Ela tinha o que fazer,
 Ele inda mais, e outro nome
 Ali ninguém procurou,
 Não pensaram em Alcebíades,
 Floriscópio, Ciro, Adrasto,
 Que-dê tempo pra inventar!
 – É Pedro. E Pedro ficou.

Nessas duas primeiras estrofes, informalidade e oralidade como vetores poéticos ficam evidentes, não só pela expressão “cantar uma história”, evocando o traço oral da transmissão do poema épico, como também pela recorrência do ditongo “-ou-” (nove vezes neste recorte) substituindo a rima, verificada em Drummond, pela assonância. Os vetores são reforçados ainda pela repetição de um verso à maneira de refrão.

Aspectos da composição literária ou musical resiliente, como a coesão pela rima, a repetição com refrões e a simplicidade de formulação, foram mencionados na “Introdução”. Mas Mario de Andrade erigiu esse poema sobre uma base antitética. Num artigo publicado na revista acadêmica *Itinerários*, da Unesp, José Batista de Sales afirma (2011, p.125): “A presença de alguns elementos do poema clássico, como a proposição e a menção a homens célebres, proporciona um diálogo antitético muito significativo entre o clássico e o popular, de modo que o poema faz uma espécie de passagem entre o modelo clássico e o poema narrativo moderno”. Expedientes estéticos vistos em Sêneca e em tantos poetas da Antiguidade foram úteis ao modernista brasileiro, como anáforas na seguinte estrofe (ANDRADE, 1987, p.374):

Vida que foi de trabalho,
 Vida que o dia espalhou,
 Adeus, bela natureza,
 Adeus, bichos, adeus, flores,
 Tudo o rapaz obrigado
 Pela oficina largou.

Perdeu alguns dentes e antes,
 Pouco antes de fazer quinze
 Anos, na boca da máquina
 Um dedo Pedro deixou.

Os versos finais do poema, estruturados numa estrofe e num dístico, exibem não apenas anáfora, mas até o *tricolon* (meu grifo). Há também rimas (ANDRADE, 1987, p.377):

Havia, Pedro, era a morte,
 Era a noite mais escura,
 Era o grande sono imenso;
 Havia, desgraçado, havia
 Sim, *burro, idiota, besta*,
 Havia sim, animal,
 Bicho, escravo sem história,
 Só da História Natural!...

Por trás do túmulo dele
 Tinha outro túmulo... Igual.

A dimensão lírica desse poema é enorme, formal e tematicamente falando, numa interação da expressão popular com a nobreza epicizante de um herói, mas de um herói que não chega a acontecer. O resultado – complexo esteticamente e, ainda assim, assimilável em sua simplicidade narrativa – parece-me modelar para o trabalho tradutório da ODE II (403-508) do *Édipo*, que pode ser nomeada “Hino a Baco”.

A estrutura desse poema, que é um hino pedindo a proteção do deus do vinho, padroeiro de Tebas, possibilitou-me agrupar os versos em estrofes com feição popular: tercetos, quadras, quintilhas e sextilhas, em redondilho maior, favorecendo assonâncias, rimas internas e atenuadas. Sempre que foi compensador para a harmonia da pauta sonora, mantive as anáforas. Os versos em hexâmetros datílicos, que ocorrem em crescendo ao longo da ode (403-404, 429-431, 445-448, 467-471, 503-508), foram os únicos traduzidos em decassílabos. Como último argumento em favor da métrica escolhida, note-se que o vate Tirésias demanda, no verso 402, imediatamente anterior ao início da Ode II, que se entoe um canto “popular” em louvor a Baco (*populare Bacchi laudibus carmen sonet*).

Não é diferente o que se passa com a ODE III (709-763), que se pode definir como “Ode de Cadmo”. Ela é polimétrica entre os versos 710-737, que traduzi em redondilho maior, enquanto os demais versos são dímetros e monômetros anapésticos, vertidos em decassílabos e tetrassílabos, de acordo com o procedimento adotado nas odes I e V.

Em resumo, na tradução das odes corais, são usados o decassílabo, o heptassílabo, o hexassílabo e o tetrassílabo. Nos versos dialógicos, é usado o dodecassílabo para traduzir o trímetro iâmbico e, exclusivamente nos versos 223-232, o hendecassílabo trocaico onde Sêneca utiliza o tetrâmetro trocaico catalético, bem como o decassílabo entre os versos 233-238, onde o hexâmetro datílico é o metro do oráculo.

Na edição bilíngue do texto latino do *Édipo* de Sêneca com versão para o inglês, Boyle opta pela tradução justalinear versificada, recorrendo ao pentâmetro iâmbico não rimado para os diálogos em trímetro iâmbicos latinos. O tradicional verso da dramaturgia de língua inglesa tem dez sílabas e Boyle (2011, p.cxxiv) só ocasionalmente admite onze ou doze, justificando que espera ter reproduzido “algo da tensão do verso de Sêneca”. Para a tradução das odes corais, Boyle (2011, p.cxxv) buscou correlação de extensão dos versos em paralelo à que estabeleceu nos trechos dialogados. Também inseriu rubricas, como as entradas e saídas.

Em língua portuguesa, existem as traduções metrificadas do *Édipo* de Sêneca por Cândido Lusitano (1769) e Cíntia Sanches (2017). Ambas constam da tese desta última. Outras traduções em português, publicadas em livro ou não, são Perozim (1977), Mafra (1982), Klein (2005) e Duarte (2012).

3.1.2 *Hino a Baco*

A simplificação, por assim dizer, das intrincadas odes corais II e III expõe, como em nenhum outro momento, a tarefa do tradutor como *performance* de criação de uma pauta sonora que se pretende autônoma, porém não dissociada do texto de partida. Apenas para efeito de argumentação e resguardadas as proporções na comparação, é isso que faz Hughes na sua versão – muitíssimo particular – do Hino a Baco.

A pesquisadora e tradutora de teatro francês contemporâneo Angela Leite Lopes aborda no livro *Traduzindo Novarina: cena, pintura e pensamento* (2017) sua vasta prática na lida com a obra do franco-suíço e traz à tona um jogo de palavras usado pelo dramaturgo que interessa aportar a esta discussão: “*mot raisonne*” e “*mot résonne*”, a palavra que usa a razão e a palavra que ressoa. Diz Angela (2017, p.77) que não há, para Novarina, diferença entre a

palavra que pensa e a que rima: “Sua palavra está sempre apontando, ao mesmo tempo, para seu limite conceitual e sua abertura criadora, em movimento constante, justamente”.

Admitindo “certa dose de anacronismo”, como autoriza Nicole Loraux (1992), o enlace “*mot raisonne*” e “*mot résonne*” soa adequado para abordar a palavra trágica de Sêneca, que se quer fazer compreender pela razão e pelos sentidos. O que é muito contemporâneo nosso e que Lopes faz aflorar da obra de Novarina, ou seja, a trama como palavra em ação, a cena como espaço a ser explorado e não a ser decorado, parece reverberar em retrospecto e alcançar essa poesia dramática latina tão deslocada do contexto teatral por tanto tempo.

Se Samuel Beckett é o esgotamento magistral da palavra em cena e Novarina é o seu florescimento (LOPES, 2017, p.83), então, Sêneca pode ser encaixado na segunda linhagem – e eu colocaria aqui, entre outros nomes possíveis, o do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995). Trata-se de uma criação que não almeja uma expressão subjetiva, mas que é uma colagem de fragmentos (daí, a relevância da alusão e da citação), que chama a atenção para a sua dinâmica (a palavra no espaço-tempo) por meio da justaposição e da repetição.

A dinâmica da palavra que ressoa fica explícita na leitura das três últimas odes corais do *Édipo*, nas quais torna e retorna o termo “*fata*” (Ode III, 711; Ode IV, 882; Ode V, 980 e 994). O termo “Fados” é nuclear porque se altera gradualmente a relação que tem com ele o Coro, representando a opinião do povo de Tebas: de início, descrente; depois, esperançoso; por fim, submisso diante da inevitabilidade do oráculo (DAVIS, 1993, p.54-55). Dessa forma, me parece descabida a avaliação de que as odes corais não se integram à trama ou que sejam dispensáveis. Pelo contrário, no *Édipo*, elas avalizam o agravamento da tensão. Portanto, há como corroborar a “eficácia dramática” do Coro, segundo defende Davis (1993, p.3).

Na concepção da montagem, pode-se admitir, sem grande dificuldade, a presença do Coro desde o párodo, isto é, desde a entrada em cena, até o êxodo, a saída de encerramento, permanecendo no palco¹⁰⁰ durante os atos 2, 3, 4, 5 e 6. No Ato 1, apenas Édipo e, após o verso 77, Jocasta estão presentes. Entoando a Ode I, entra em cena o Coro de cidadãos tebanos devotos de Baco (DAVIS, 1993, p.54), que se identifica coletivamente nos versos 124-125. De acordo com a prática na Roma antiga, ele seria composto por entre três e sete membros (BOYLE, 2011, p.142), ocupando o mesmo espaço físico dos atores, o palco, não a *orchestra*, com acompanhamento instrumental da túbica.

No início do Ato 2 do *Édipo*, o Coro dá a deixa para a entrada de Creonte, o que comprova que está em cena, ocasião em que Jocasta se retira. Confirma essa presença o verso

¹⁰⁰ Davis apresenta explicações detalhadas nas páginas 22, 31 e 34 do livro de 1993.

275, quando Édipo usa o imperativo plural “*memorate*”, dirigindo-se a Creonte e ao Coro. Com a entrada, no verso 290, de Tirésias e de Manto, acompanhados de servos sem fala, que auxiliam nos rituais do Ato 2, fica evidente o movimento de ocupação gradual da cena desde o monólogo inicial de Édipo. Conecta-se ao Ato 2 a Ode Coral II, que é a resposta imediata ao pedido de Tirésias para que o povo entoe um hino em homenagem a Baco enquanto ele realiza a necromancia fora das vistas do público. O Coro ficaria sozinho em cena.

Falta ainda consenso acerca dos dois versos iniciais da Ode II (403-404). Uma vez mais os manuscritos são insuficientes para uma leitura inequívoca do texto latino. Tanto é assim que, na edição revisada das tragédias publicada em meados de 2018 pela Loeb, Fitch fez uma alteração significativa nesse trecho em relação à sua edição de 2004, na qual consta:

*Effusam redimite comam nutante corymbo,
mollia Nysaeis armatus bracchia thyrsis,*

You whose flowing hair is wreathed with nodding ivy,
and who bear the thyrsus of Nysa as a weapon in your soft hands.

Na edição de 2018, p.52-53, a alteração:

*Effusam redimite comam nutante corymbo,
mollia Nysaeis armatae bracchia thyrsis.*

Loosen you hair and wreath it with nodding ivy,
wielding the thyrsi of Nysa in your soft hands.

A decisão de imprimir “*armatae*” e não mais “*armatus*” é consequência de uma releitura do trecho, em que “*redimite*” não mais é interpretado por Fitch como um vocativo, mas como um imperativo. Assim, os dois versos iniciais seriam direcionados pelos membros do coro a si mesmos e não ao deus. A invocação a Baco teria início, então, no verso 405, em que, de fato, ela é inequívoca, empregando-se, inclusive, o característico verbo “*adsum*” para exigir a presença divina: *lucidum caeli decus, huc ades*. Fitch (2017, p.7) esclarece que a leitura do nominativo “*armatus*” em associação com o vocativo “*redimite*” era difícil.

Passados mais de dez anos da sua edição de 2004, ele aponta outras duas dificuldades com a interpretação convencional que havia adotado. A primeira, considerar “*thyrsis*” como

um ato de liberdade poética de Sêneca ao usar o plural referindo-se a um só deus. A segunda, a retomada do tema do cabelo no verso 412, sendo que só ali não resta dúvida de que se trata do penteado de Baco. Fitch justifica assim a nova opção:

Por isso, agora acredito que o dístico seja endereçado pelos membros do Coro a eles mesmos, com “*redimite*” como imperativo. Apóstrofe semelhante encontra-se no verso 310 da peça *Agamêmnon*: “*canite o pubes inclita Phoebum!*” [Tradução de J. E. S. Lohner: “Cantai, ó jovens ínclitas, a Febo!”]. Neste caso, a leitura do manuscrito A no verso 404 “*armati*” está mais próxima da verdade do que “*armatus*” [manuscrito E]. No entanto, os detalhes dos cabelos soltos e das mãos suaves nos versos 403-404 significam, provavelmente, que o Coro está caracterizado (pelo menos para os propósitos desta ode) como mulheres devotas de Baco. Nesse caso, a leitura correta no verso 404 é “*armatae*”, já adotada por alguns *recentiores*.¹⁰¹ (FITCH, 2017, p.8)

Expressiva releitura! Entre os editores do texto latino, verifiquei que Gronovius (1661) adotou “*armatae*”, mas Leo (1879) e Miller (1917), “*armati*”, enquanto Zwierlein (1986), Töchterle (1994) e Boyle (2011), “*armatus*”.¹⁰² Os manuscritos do ramo A trazem “*armati*”; R, Th e E trazem “*armatus*”. Numa nota de rodapé no artigo de 2017, Fitch não descarta por completo a possibilidade de um coro de homens devotos de Baco que emulam o estilo andrógino do deus, como lhe foi sugerido por um interlocutor. Se fosse adotada essa proposta, prevaleceria a leitura “*armati*”.

Nesse trecho da tradução, sigo a nova lição de Fitch e posso apresentar duas razões. Primeiro, porque facilita a leitura do latim adotar um vocativo plural, embora o masculino “*armati*” desempenhe a mesma função sintática do feminino “*armatae*”. Segundo, porque, do ponto de vista teatral, é estimulante considerar esses dois versos como didascália, isto é, uma orientação cênica acerca do figurino, indicando não só as características do Coro, mas até a ação de caracterizar-se. Retomando a premissa de espetacularização do texto senequiano, é

¹⁰¹ Consequently I now believe that the couplet is addressed by the Chorus-members to themselves, with *redimite* as imperative. Just such an initial self-address is found at Ag.310 *canite o pubes inclita Phoebum!*, ‘Sing, illustrious folk, of Phoebus!’ (see Tarrant (1976) 232). In this case A’s reading *armati* in 404 is closer to the truth than *armatus*. However, the details of flowing hair and soft hands in 403–4 probably mean that the Chorus is characterised (at least for the purposes of this ode) as female worshippers of Bacchus: in that case, the correct reading in 404 is *armatae*, found already in some *recentiores*.

¹⁰² Sobre os filólogos que estabeleceram os textos da peça, mais em “Esclarecimentos sobre o texto latino”.

condizente pensar que os membros do Coro soltam os cabelos e os enfeitam enquanto cantam, caracterizando-se como bacantes ou como duplos do deus andrógino. Teatro na sua essência!

Há muitas associações possíveis entre a formulação hínica desta ode e outros textos da Antiguidade, que podem ser conferidas nos comentários dos vários editores do poema dramático de Sêneca: os hinos homéricos, a poesia ditirâmbica grega de Simônides, Píndaro, Baquílides, a poesia latina de Horácio e Ovídio (BOYLE, 2011, p.206).

Mas esse coro não tem paralelo na peça de Sófocles, que traz uma breve invocação a Dioniso nos versos finais do párodo. Na peça de Sêneca, enquanto o Coro entoa a Ode II, acontece fora do palco o ritual de necromancia, no qual Tirésias evoca do Tártaro o fantasma de Laio, ritual macabro que será relatado por Creonte no Ato 3.

Na versão de Hughes, a passagem do segundo para o terceiro ato é muito distinta do enunciado senequiano. Aqui, o hino é de confrontação com a morte, replicando apenas os seis versos finais do texto de Sêneca. Isso decorre, segundo Hughes (1968, p.325), de uma coautoria com o compositor Richard Peaslee: partindo de cerca de cem linhas traduzidas, a ode se tornou um breve poema de viés encantatório, com a repetição de um repertório lexical bem limitado, que aposta em palavras curtas e simples.

Enquanto a ode de Sêneca é um hino de êxtase religioso e de louvor à vida, a versão Hughes-Peaslee é sombria. Enquanto o autor latino investiu no contraste entre o festivo Hino a Baco e o ríspido diálogo inicial do Ato 3 de Édipo e Creonte, Hughes optou por manter o tom lúgubre na transição entre os dois atos que retratam rituais sinistros. Enquanto o cântico latino traz cores, o inglês trata do que está no breu.

Boyle (2011, p.208) comenta que a substituição da Ode II por Hughes pode levar à avaliação enganosa de que ela seja apenas um interlúdio dispensável, irrelevante, porém defende que ela está perfeitamente integrada à peça latina, temática e dramaticamente. Como mencionado, a Ode II é a reação imediata do Coro à deixa de Tirésias no desfecho do Ato 2. Além dessa vinculação estrutural, ela provoca um contraste com a cena do aruspício, que a antecede, e a da necromancia, que a sucede, porque é uma ode exuberante, argumenta Boyle. Não há como discordar.

A monocromia que vinha pautando a tragédia de Sêneca desde os versos iniciais, com um sol que se apresenta mortiço, atrás de nuvens escuras, numa Tebas com ar carregado de peste e vegetação sem cor, é anulada temporariamente pelo brilho de Dioniso e seus doces trejeitos e vestes exuberantes, como nos versos 408-411: “Mostra a face de menina / e com teu brilho dissipa / tanto ameaças sombrias / como o destino voraz”. Nada disso há no Hino a Baco de Hughes-Peaslee. Seus versos iniciais (534-540) são, numa oposição radical, sombrios:

DANCE A MORTE ATÉ SUA TUMBA
 DANCE A MORTE ATÉ SUA TUMBA
 ATÉ SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 TUMBA

Braund (2016, E-book) aponta três funções ativas para as odes corais senequianas: complementaridade, antítese e reflexão. Além disso, reafirma a ideia corrente de que são “oportunidades para Sêneca exibir sua destreza verbal e tecer uma teia de alusões à literatura precedente”.¹⁰³

Adotando essa classificação, pode-se dizer que as odes corais I e II exercem a função estrutural de complementaridade do texto dialógico, enquanto a ode III funciona como antítese ao que acaba de ser revelado no Ato 3 sobre a culpa de Édipo, refutando que sejam os Fados a persegui-lo, e as odes IV e V são reflexivas sobre o desenrolar dos acontecimentos, a ponto de haver uma progressão na opinião externada pelo Coro.

A Ode V alcança um tom conclusivo, numa evidente correlação com odes anteriores: há uma retratação das afirmações feitas na Ode III e a constatação da inutilidade da prece a Baco proferida da Ode II.

Afinal, o Coro entende!

¹⁰³ While the odes have active functions of complementarity, antithesis and reflection within the drama, they are also opportunities for Seneca to display his verbal dexterity and to weave a web of allusions to earlier literature.

4 ÉDIPO, DE SÊNECA

Entrecho: Uma peste consome Tebas, onde reina Édipo, que ganhou o direito à posse do trono e da rainha por ter desvendado o enigma da Esfinge. Para solucionar novo enigma, o de quem matou seu antecessor, Laio, e expiar o crime, livrando Tebas da peste, ele busca a resposta nas artes divinatórias: o aruspício e a necromancia. A revelação feita pelo rei morto acerca da culpa de Édipo o instiga a investigar sua origem com o intuito de desmentir o que pressupõe seja uma armação do cunhado Creonte e do adivinho Tirésias. O temeroso rei de Tebas desvenda, no entanto, o maior dos enigmas – quem é ele: assassino do seu pai, esposo de sua mãe, pai de seus irmãos. Seu crime monstruoso, decretado pelo oráculo do qual sempre tentou escapar, é punido com o autoexílio e cegamento, que ele inflige a si mesmo. Jocasta, mãe-esposa, se mata.

Onde e quando: Em frente ao palácio real de Tebas, da manhã ao final de um dia.

Personagens: Se a trama do *Édipo* de Sêneca pode ser resumida em dez linhas e, na sua essência, é similar à do texto canônico de Sófocles, a inclinação dos personagens numa e noutra peça é muito distinta, como já foi mencionado.

O ÉDIPO senequiano, um foragido do destino, tem medo. Ele se apresenta desde o início inseguro, temeroso de ver sua sina cumprida, um homem que põe em si mesmo pouca fé, como consta do verso 24 (*parum ipse fidens mihimet*), que se apavora com tudo e não confia em si mesmo, conforme o verso 27 (*cuncta expauesco meque non credo mihi*), e, no verso 34, afinal sumariza a sua condição na peça: é um réu de Febo (*scilicet Phoebi reus*). Mais adiante, no verso 71, Édipo se prostra diante dos deuses, recusando sua proteção. É só quando Jocasta entra em cena que ele será instigado a agir como rei, a mostrar decisão e coragem. O Édipo em Sófocles, por outro lado, afirma-se desde o início como senhor de Tebas ao se dirigir aos cidadãos e ao sacerdote, estes, sim, prostrados, e se identifica já no verso 8 pelo próprio nome, dizendo-se célebre, mas também se apresenta como piedoso no verso 13, que encerra essa fala inaugural da peça grega. No texto latino, a menção do nome Édipo é postergada até o verso 216, quando o protagonista diz que “só um Édipo pode decifrar enigmas” (*ambigua soli noscere Oedipodae datur*). No verso 1003, já perto do desfecho, uma formulação similar reduz o personagem à sua real dimensão: “A luz te evita. Vulto assim cai bem num Édipo” (*lux te refugit. uultus Oedipodam hic decet*). Na peça de

Sêneca, Édipo tem tanto a fala inaugural como a final, despedindo-se de Tebas na mesma condição inicial de um fugitivo hesitante, conforme os versos 23, 80, 234 e 1051.

Apenas JOCASTA mantém-se um personagem assertivo em Sêneca, tal como na tragédia grega, com discurso constituído em grande parte de máximas de valor moral, mas sem as opiniões contundentes contra os vaticínios que se encontram no texto de Sófocles. A presença de Jocasta em cena, como tutela de Édipo, mesmo quando não tem falas, dá mais corpo ao personagem – se for essa a decisão do encenador, pois não há didascália esclarecedora a respeito. Ela pode estar presente logo no início da peça, como pressupõe Ahl (2008, p.199), ou adentrar o palco no fim do monólogo de abertura de Édipo, como prefere Boyle (2011, p.101). O forte argumento deste último é que, assim, Jocasta nada teria ouvido acerca do oráculo. Nesta segunda opção, a cena altamente dramática de Édipo prostrado em prece é interrompida por Jocasta no verso 81, momento em que ele ameaça fugir de volta para os pais em Corinto. Como afirma Boyle (2011, p.101), essa fala é uma irônica deixa teatral para a entrada de Jocasta, que inicia sua fala em antílabo, ou seja, na segunda metade do verso. Ela o identifica prontamente como esposo e coloca em xeque sua coragem. Após essa breve intervenção no Ato 1, Jocasta volta à cena no Ato 4 e no Ato 6. Vale observar que, na versão sofocliana, a entrada de Jocasta em cena é tardia, apenas no verso 634, quando Édipo e Creonte se confrontam. Na versão de Hughes, Jocasta ganha mais projeção, com um longo monólogo sobre as agruras de ser mãe de uma estirpe maldita. A Jocasta senequiana mata-se com uma espada no ventre depois de ter constatado a condição do filho, cego e envergonhado, e de ter sido repudiada por ele. Numa ironia final, recorda no verso 1034 que Laio foi seu marido e seu sogro.

CREONTE, irmão da rainha Jocasta, não tem no texto latino a relevância que assume na peça de Sófocles, quando se torna o novo guardião de Tebas após a desgraça de Édipo. Na peça de Sêneca, ele entra em cena no Ato 2, é retirado para um calabouço no Ato 3 e não mais retorna. É um portador do oráculo de Apolo inseguro e amedrontado com o que viu e ouviu. É um portador do vaticínio de Laio horrorizado com a invocação dos mortos. Ele desempenha a função que cabe ao Mensageiro, apenas um porta-voz sem nome na tragédia antiga, duas vezes: quando reproduz o oráculo tal como a pitonisa o declamou, ou seja, em hexâmetros datílicos nos versos 233 a 238,¹⁰⁴ e quando relata o ritual da necromancia nos versos 530 a 658. Tal como o Creonte de Sófocles, o de Sêneca refuta estar em aliança com Tirésias para substituir Édipo no trono. Ele é um personagem que acaba esquecido na peça latina.

¹⁰⁴ Ver *O oráculo de Delfos* (GIEBEL, 2013, p.41). O tema será tratado nos comentários aos versos 206-216.

O vate TIRÉSIAS é muito distinto da construção canônica ática. No Ato 2, entre os versos 293 e 298 ele se apresenta: sendo cego, muito lhe escapa, mesmo assim, atende o chamado de Tebas, mas já se desculpa, dizendo que a velhice o impossibilita de incorporar o deus e assim receber diretamente o oráculo. É por isso que será feito um ritual para tentar obter o nome do assassino de Laio, no decorrer do qual o vate se diz atônito e confuso com os indícios relatados pela filha e guia, Manto. Os deuses não lhe são muito propícios. Ele mesmo desacredita do augúrio e do aruspício e propõe chamar Laio de entre os mortos para obter o nome tão cobiçado. Sua última fala na peça latina é mandar que o Coro de tebanos cante um hino em louvor a Baco. Sua participação no ritual de necromancia será reportada por Creonte, mas o personagem some da peça. Como contraponto, o Tirésias de Sófocles é firme e intimidador. Cobra de Édipo que cumpra o próprio decreto de exilar o culpado pela morte de Laio e revela que é o tirano, ele mesmo, o miasma de Tebas. Vaticina a morte de Jocasta e a cegueira de Édipo, tudo o que cabe ao fantasma de Laio antecipar na peça de Sêneca.

MANTO, filha de Tirésias, ela mesma uma vate e sua guia, é personagem central na cena senequiana do aruspício do Ato 2, que não tem paralelo em Sófocles porque é o próprio Tirésias quem faz o vaticínio na peça ática. O termo grego μάντης significa “adivinho” e é dessa mesma raiz que deriva em português a palavra “mântica” ou “ciência divinatória”. Ela é mencionada no relato da necromancia, mas não reaparece em outros atos da peça.

O VELHO DE CORINTO, mensageiro do reino de Mérope e Pólipo, supostos pais de Édipo, entra em cena no Ato 4 e é um informante no interrogatório conduzido pelo rei de Tebas. Foi ele quem recebeu e repassou o herdeiro do reino, ainda bebê, para Mérope. Também não reaparece na peça.

FORBAS era o mestre dos pastores no reinado de Laio e foi quem entregou o bebê Édipo ao Velho de Corinto. É o segundo informante no interrogatório conduzido por Édipo no Ato 4. Mais um que não reaparece na peça.

Personagem típico da tragédia antiga, ao MENSAGEIRO cabe relatar fatos grotescos que não devem ser encenados. Ele preenche todo o Ato 4 com a descrição, ao longo de 65 versos, da sangrenta ocorrência de Édipo arrancando os próprios olhos.

O CORO, composto de tebanos, se identifica nos versos 124-125 da Ode I: *stirpis inuictae genus interimus, / lamibur saeue rapiente fato*. (Raça nunca vencida, sucumbimos, / presas que somos do cruel destino). O Coro vacila em aceitar os crimes atribuídos a Édipo, mas acaba convencido de que o destino é a força maior.

4.1 Esclarecimentos sobre o Texto Latino

Embora o editor do texto latino de *Édipo* que adoto nesta pesquisa tenha provido um bom aparato crítico, ainda que seletivo, foi necessário complementar a análise porque a edição da Loeb Classical Library de 1917, de Frank Justus Miller, usada como base para a tradução feita por Ted Hughes, não está elencada entre as obras de referência selecionadas por Boyle. O editor (BOYLE, 2011, p.80-92) lista, no aparato crítico, as discrepâncias entre os principais manuscritos das famílias E e A, além dos manuscritos fragmentários, e, por vezes, cita conjecturas de outros acadêmicos, mas não de Miller. O texto latino de referência para Boyle é o da edição de Otto Zwierlein, de 1986, da *Oxford Classical Texts*, e somente as discrepâncias com este são detalhadas.

Enquanto Boyle faz notar que as duas famílias de manuscritos têm a mesma autoridade, Miller, um século antes, refletia a opinião da época de que o *Codex Etruscus* (E) era o mais confiável. Isso se reflete no texto latino de Miller, que segue quase que invariavelmente a edição de Friedrich Leo, de 1879, um defensor (apud MILLER, 1917, p.xiii) de E: *unicum genuini tragoediarum corporis exemplar*. Assim, acontece que a tradução de Hughes, mesmo sendo de 1968, reflete, em parte, propostas filológicas do século XIX.

Depois da *editio princeps*, impressa por Andreas Belfortis entre 1474 e 1484 em Ferrara, na Itália, algumas outras edições são tomadas como referências pelos filólogos. Elenco as mais recorrentes: Gronovius (1661), Bothe (1819), Peiper e Richter (1867/1902), Leo (1878-1879), Herrmann (1924-1926), Viansino (1965), Giardina (1966), Zwierlein (1986/1993), Chaumartin (1999), Fitch (2002-2004/2018). Entre os comentários críticos com conjecturas, destacam-se Madvig (1871-1884), M. Müller (1898), Bentley (ed.1899), Carlson (1926/1929), Axelson (1967). Há outros, mencionados abaixo, incluindo Wilamowitz (apud Leo) e Reeve (apud Zwierlein). Destaco a edição crítica do *Édipo* por Töchterle (1994).

No levantamento apresentado a seguir, elenco os versos em que há discrepâncias (exceto as de mera ortografia) entre os textos latinos editados por Boyle, Fitch, Töchterle, Zwierlein, Miller e Leo. Fica evidente uma preferência pelos manuscritos da família E mesmo entre os editores mais recentes. Há muitas ocasiões em que se constatarem versos omitidos em A, o que sugere uma fragilidade maior nesse registro quanto ao *Édipo*. Na confrontação dos textos, constatei 52 discrepâncias entre Boyle e Miller, poucas se refletem no texto de Hughes.

No texto latino que vem a seguir a estas anotações, adoto quase sempre as soluções de Boyle, com as raríssimas exceções do verso 178 (Leo) e do verso 404 (Fitch):

- 02: Boyle: *maestus* (Gronovius) Leo, Miller, Fitch; *maestum* (EA) Zwierlein, Töchterle.
- 10: Boyle: *uerberant* (A); *uerberat* (E) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 23: Boyle: *hoc* (Bentley) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *non* (A) Leo, Miller¹⁰⁵; *nunc* (E).
- 45: Boyle: *die* (E) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *nouo* (A) Zwierlein.
- 66: Boyle: *sancta* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *lecta* (Bentley) Zwierlein.
- 69: Boyle: *leuant* (E) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *leuat* (Bentley) Zwierlein; verso omitido em A.
- 97: Boyle: *concuteret* (A); *conciperet* (E) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 103-105: versos atribuídos a Édipo em E; a Jocasta em A.
- 109: Boyle: *ostendit* (E) Leo, Miller; *ostendat* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 118: Boyle: *uersas* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *uersos* (Peiper) Leo, Miller.
Boyle: *equitis* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *equites* (E) Leo, Miller.
Boyle: *sagittas* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *sagittis* (Leo) Leo, Miller.
- 154-201: colometria de dímetros e monômetros não uniforme.
- 157: Boyle: *Iaccho* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *Baccho* (E) Leo, Miller.
- 162: Boyle: *sua motam ripa* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *suam mutat ripam* (E) Leo, Miller.
- 174: Boyle: *uaga per lucos* (monômetro); lacuna (após *lucos*) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *simulacra ferunt* (correção de Leo *post lucos*) Leo, Miller.
- 178: LEO: lacuna (após *silenti*) Zwierlein, Töchterle; *nocte silenti* (monômetro) Miller, Fitch, Boyle.
- 184: Boyle: *caput* (EA) Leo, Miller; *cutem* (M. Müller) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 187-188 e 192-195: diferentes transposições de hemistíquios e colometria.
- 202-205: Boyle: versos atribuídos ao Coro (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; 202-4 a Édipo, 205 ao Coro (E) Leo, Miller.¹⁰⁶
- 212: Boyle: *latent* (A); *iacent* (E) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 228: Boyle: *domum* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *comam* (Leo) Leo, Miller.¹⁰⁷
- 237: Boyle: *relinques* (A) Zwierlein, Töchterle; *relinquens* (E) Leo, Miller, Fitch.
- 243: Boyle: *quaerit* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *curat* (Wilamowitz) Leo, Miller.
- 246: Boyle: *prohibent* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *Sphinx et* (E) Leo, Miller.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.35.

¹⁰⁶ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.286-287.

¹⁰⁷ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.323.

¹⁰⁸ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.347.

- 251: Boyle: *regis* (EA) Leo, Miller, Töchterle; *legis* (M. Müller) Zwierlein, Fitch.
- 266: Boyle: *breui* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *leui* (Axelson) Zwierlein.
- 285: Boyle: *Eueni* (Madvig) Fitch; *Elei* (E) Leo, Miller; *Olmii* (Töchterle) Zwierlein, Töchterle; *Elidis* (A).
- 295: Boyle: *latet* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *patet* (Axelson) Zwierlein.
- 300: Boyle: *depressam* (Leo) Leo, Miller, Zwierlein, Fitch; *depressum* (EA) Töchterle.
- 339: Boyle: *obliquat* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *solis* (E) Leo, Miller.
- 341: Boyle: *imposito* (E) Leo, Miller, Töchterle; *opposito* (A) Zwierlein, Fitch.
- 370: Boyle: *uiscerum* (Q² e²)¹⁰⁹ Töchterle; *uisceri* (EA) Leo, Miller, Zwierlein, Fitch.
- 386: Leo suprime o verso, seguindo Peiper, mas Miller o preserva.
- 404: FITCH 2018: *armatae* (Gronovius); *armatus* (E) Fitch 2004, Boyle, Zwierlein, Töchterle; *armati* (A) Leo, Miller.
- 425: Boyle: *regeres* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *regere et* (Axelson) Zwierlein.
- 430-471: versos omitidos no manuscrito A.
- 432-444: dímetros com monômetros de encerramento no manuscrito E; diferente colometria.
- 436-441: diferentes transposições e conjectura de lacuna por Zwierlein após 441.
- 439-440: versos suprimidos por Leo, mantidos por Miller.
- 472: Boyle: *Zalacum* (E) Leo, Miller, Zwierlein, Fitch; *Saratrum* (Töchterle) Töchterle; *Zedacum* (A).
- 490: Boyle: *damna* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *damnum* (E) Leo, Miller, com diferente colometria.
- 502: Boyle: *oditque* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *conditque (recc)* Zwierlein.
- 536: Boyle: *fessa* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *scissa* (Bothe) Leo, Miller.
- 538: lacuna suposta por Zwierlein, seguindo M. D. Reeve.
- 549: lacuna suposta por Zwierlein.
- 557: Boyle: *antro* (E) Leo, Zwierlein, Töchterle, Fitch; *retro* (A) Miller.¹¹⁰
- 560: Boyle: *letalís* (EA) Töchterle, Fitch; *Lethaei* (Hensius 1742) Leo, Miller, Zwierlein.
- 574: Boyle: *subsedit* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *subsidiit* (Gronovius) Leo, Miller.
- 589: verso transposto após v.594 por Leo, seguido por todos os editores referidos.
- 602: Boyle: *alto* (EA); *arto* (Richter) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 608: Boyle: *pauide* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *auide* (Marland 1827) Leo, Miller.
- 611: Boyle: *sustinet* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *sustinens* (E) Leo, Miller.

¹⁰⁹ Manuscritos de menor importância, de acordo com Boyle (2011, p.200).

¹¹⁰ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.623.

- 636-637: Zwierlein propõe suprimir ambos os versos, seguido de Fitch. Boyle os mantém, assim como Miller, mas há divergências entre as duas traduções inglesas, sanadas na minha tradução em português.
- 645: Boyle: *sonantis* (E) Zwierlein, Töchterle; *sonantes* (A) Leo, Fitch, *sonantem* (Gronovius) Miller.
- 648: Boyle: *quodcumque* (KQ) Töchterle, Fitch; *quocumque* (EA) Leo, Miller, Zwierlein.¹¹¹
- 649: Boyle: *relinquet* (EA) Töchterle, Fitch; *relinquat* (*recc*) Leo, Miller, Zwierlein.¹¹²
- 656: Boyle: *repet* (*recc*) Leo, Miller, Fitch; *reptet* (A) Zwierlein, Töchterle; *repetet* (E).
- 659: verso atribuído a Édipo em E, a Creonte em A.
- 664: verso omitido em A.
- 702: Boyle: *dubium est cadat* (Leo) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle; *dubium est ruat* (Enk 1941) Fitch; *obuium est eat* (E); *dubium putat* (A).
- 705: Boyle: *regit* (EA) Leo, Miller; *gerit* (Cornelissen 1877) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 711: Boyle: *haec* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *hinc* (Leo) Leo, Miller.
- 727: Boyle: *circa* (Reeve) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *supra* (EA) Leo, Miller.
- 727*: Boyle: *superatque* (E) Zwierlein, Töchterle, Miller; *supraque* (A) Leo, Fitch.
- 728: verso suprimido por Leo, mas mantido por Miller.
- 734: lacuna depois desse verso, identificada por Leo, seguido por outros.
- 762: Boyle: *ubi* (A) Zwierlein, Töchterle; *ibi* (E) Leo, Miller, Fitch.
- 769: verso omitido em A.
- 800: Boyle: *admonitu* (E) Leo, Miller; *monitu* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 823: Boyle: *sequuntur* (E) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *sequantur* (A) Leo, Miller.¹¹³
- 824: Boyle: *quos* (EA) Leo, Miller; *quem* (Zwierlein) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 825-827/829-832/835-836: versos atribuídos a Jocasta por Weil (1897); ao Velho de Corinto nos manuscritos E e A. Boyle, Zwierlein, Töchterle e Fitch seguem Weil; Leo e Miller seguem EA.¹¹⁴
- 832: Boyle: *nihil* (E) Leo, Miller, Fitch; *ut nil* (Zwierlein) Zwierlein, Töchterle.
Boyle: *explicent* (E) Leo, Miller, Fitch; *explicant* (A) Zwierlein, Töchterle.
- 843-844: versos atribuídos a Édipo por Gronovius; ao Velho de Corinto nos manuscritos EA. Zwierlein, Töchterle e Fitch seguem Gronovius; Boyle, Leo e Miller seguem EA.

¹¹¹ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.722.

¹¹² Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.722 também.

¹¹³ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.949.

¹¹⁴ Hughes parece ter ciência desta discrepância e faz uma elaboração própria entre os versos 936-965.

- 853: Boyle: *infantem* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *infantis* (E) Leo, Miller.
- 859: Boyle: *lue* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *lues* (E) Leo, Miller.
- 863-867a: manuscritos EA fazem alocações implausíveis; os editores seguem Bothe (1819).
- 878: Boyle: *pares* (Hensius) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *acres* (E) Leo, Miller; *parens* (A).
- 890-891: versos omitidos em A.
- 898: verso omitido em A.
- 902: Boyle: *suum* (Ascensius 1514) Zwierlein, Fitch; *suam* (EA) Leo, Miller, Töchterle.
- 908: Boyle: *compede* (Bücheler 1872) Leo, Miller, Fitch; *finis* (Delz 1989) Töchterle; *comes* (EA); Zwierlein deleta o verso, que foge à métrica, seguindo Goebel (1862).
- 912: verso omitido em A.
- 922: Boyle: *uolat* (A) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *fluit* (E) Leo, Miller.
- 931: Boyle: *tuas* (EA) Leo, Miller; *tuis* (recc) Zwierlein, Töchterle, Fitch.
- 942: Boyle: *soluenda non est* (EA) Töchterle; *soluendo non es* (Grotius) Leo, Miller, Zwierlein, Fitch.
- 956: Boyle: *hi* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *di* (Madvig) Leo, Miller. Boyle: *statim* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *satin* (Leo) Leo, Miller.¹¹⁵
- 961: Boyle: *iamiam* (Sluiter 1941) Zwierlein, Fitch; *tantum* (EA) Leo, Miller, Töchterle. Boyle: *eruentis* (E) Leo, Zwierlein, Töchterle, Fitch; *furentis* (Richter) Miller; *cruentus* (A).¹¹⁶
- 971: Boyle: *tantum* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *factum* (Madvig) Leo, Miller.
- 986: Boyle: *dura* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *nulla* (Leo) Leo, Miller.
- 987: Boyle: *secto* (EA) Leo, Miller, Töchterle, Fitch; *certo* (recc) Zwierlein.
- 1007: Boyle: *sensitque* (Richter) Leo, Miller; *sensitue* (recc) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *censitque* (E); *sensimue* (A).
- 1009: Boyle: *et* (E) Töchterle; *sed* (Lipsius) Leo, Miller, Zwierlein, Fitch.
- 1033: Boyle: *operi* (EA) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *operae* (Bücheler) Leo, Miller.
- 1047: Boyle: *fallentes* (PT) Zwierlein, Töchterle, Fitch; *pallentes* (E) Leo, Miller.¹¹⁷
- 1052: Boyle: *pectore* (Fitch); *corpore* (EA) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle.
- 1053: Boyle: *corpora* (A) Fitch; *pectora* (E) Leo, Miller, Zwierlein, Töchterle.

¹¹⁵ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.1121.

¹¹⁶ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.1126.

¹¹⁷ Esta discrepância afeta o texto de Ted Hughes, v.1264.

4.2 Texto Latino: L. ANNAEI SENECAE OEDIPVS

ACTVS PRIMVS

OEDIPVS

Iam nocte Titan dubius expulsa redit
 et nube maestus squalida exoritur iubar,
 lumenque flamma triste luctifica gerens
 prospiciet auida peste solatas domos,
 stragemque quam nox fecit ostendet dies. 5
 Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,
 quantum malorum fronte quam blanda tegis!
 ut alta uentos semper excipiunt iuga
 rupemque saxis uasta dirimentem freta
 quamuis quieti uerberant fluctus maris, 10
 imperia sic excelsa Fortunae obiacent.
 Quam bene parentis sceptrum Polybi fugeram!
 curis solutus exul intrepidus uagans –
 caelum deosque testor – in regnum incidi.
 infanda timeo: ne mea genitor manu 15
 perimatur. hoc me Delphicae laurus monent
 aliudque nobis maius indicunt scelus.
 est maius aliquod patre mactato nefas?
 pro misera pietas! eloqui fatum pudet.
 thalamos parentis Phoebus et diros toros 20
 nato minatur impia incestos face.
 hic me paternis expulit regnis timor,
 hoc ego penates profugus excessi meos.
 parum ipse fidens mihimet in tuto tua,
 Natura, posui iura. cum magna horreas, 25
 quod posse fieri non putes metuas tamen.
 cuncta expauesco meque non credo mihi.
 Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.
 nam quid rear quod ista Cadmeae lues
 infesta genti strage tam late edita 30

mihi parcit uni? cui reseruamur malo?
 inter ruinas urbis et semper nouis
 deflenda lacrimis funera ac populi struem
 incolumis asto—scilicet Phoebi reus.
 sperare poteris sceleribus tantis dari 35
 regnum salubre? fecimus caelum nocens.

Non aura gelido lenis afflatu fouet
 anhela flammis corda, non Zephyri leues
 spirant, sed ignes auget aestiferi Canis
 Titan, Leonis terga Nemeaei premens. 40
 deseruit amnes umor atque herbas color
 aretque Dirce, tenuis Ismenos fluit
 et tinguunt inopi nuda uix unda uada.
 obscura caelo labitur Phoebi soror,
 tristisque mundus nubilo pallet die. 45

nullum serenae noctibus sidus micat,
 sed grauis et ater incubat terris uapor.
 obtexit arces caelorum ac summas domos
 inferna facies. denegat fructum Ceres
 adulta, et altis flaua cum spicis tremat, 50
 arente culmo sterilis emoritur seges.

Nec ulla pars immunis exitio uacat,
 sed omnis aetas pariter et sexus ruit,
 iuuenesque senibus iungit et natis patres
 funesta pestis, una fax thalamos cremat, 55
 fletuque acerbo funera et questu carent.

quin ipsa tanti perucax clades mali
 siccauit oculos, quodque in extremis solet,
 perire lacrimae. portat hunc aeger parens
 supremum ad ignem, mater hunc amens gerit 60
 properatque ut alium repetat in eundem rogum.
 quin luctu in ipso luctus exoritur nouus,
 suaeque circa funus exequiae cadunt.
 tum propria flammis corpora alienis cremant;

diripitur ignis. nullus est miseris pudor. 65
 non ossa tumuli sancta discreti tegunt;
 arsisse satis est—pars quota in cineres abit?
 dest terra tumulis, iam rogos siluae negant.
 non uota, non ars ulla correptos leuant.
 cadunt medentes, morbus auxilium trahit. 70

Adfusus aris supplices tendo manus
 matura poscens fata, praecurram ut prior
 patriam ruentem neue post omnis cadam
 fiamque regni funus extremum mei.
 o saeua nimium numina, o fatum graue! 75
 negatur uni nempe in hoc populo mihi
 mors tam parata. sperne letali manu
 contacta regna, linque lacrimas, funera,
 tabifica caeli uitia quae tecum inuehis
 infaustus hospes, profuge iamdudum ocus— 80
 uel ad parentes.

IOCASTA

Quid iuuat, coniunx, mala
 grauare questu? regium hoc ipsum reor:
 aduersa capere, quoque sit dubius magis
 status et cadentis imperi moles labet,
 hoc stare certo pressius fortem gradu. 85
 haud est uirile terga Fortunae dare.

OEDIPVS

Abest pauoris crimen ac probrum procul,
 uirtusque nostra nescit ignauos metus.
 si tela contra stricta, si uis horrida
 Mauortis in me rueret—aduersus feros 90
 audax Gigantas obuias ferrem manus.
 nec Sphinga caecis uerba nectentem modis
 fugi. cruentos uatis infandae tuli
 rictus et albens ossibus sparsis solum,
 cumque e superna rupe iam praedae imminens 95

aptaret alas uerbera et caudae mouens
 saeui leonis more concuteret minas,
 carmen poposci. sonuit horrendum insuper,
 crepuere malae saxaque impatiens morae
 reuulsit unguis uiscera expectans mea; 100
 nodosa sortis uerba et implexos dolos
 ac triste carmen alitis solui ferae.

Quid sera mortis uota nunc demens facis?
 licuit perire. laudis hoc pretium tibi
 sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur. 105
 ille, ille dirus callidi monstri cinis
 in nos rebellat, illa nunc Thebas lues
 perempta perdit. una iam superest salus,
 si quam salutis Phoebus ostendit uiam.

CHORVS THEBANORVM

Occidis, Cadmi generosa proles, 110
 urbe cum tota. uiduas colonis
 respicis terras, miseranda Thebe.

carpitur leto tuus ille, Bacche,
 miles, extremos comes usque ad Indos,
 ausus Eois equitare campis 115
 figere et mundo tua signa primo.

cinnami siluis Arabas beatos
 uidit et uersas equitis sagittas,
 terga fallacis metuenda Parthi.
 litus intrauit Pelagi Rubentis; 120

promit hinc ortus aperitque lucem
 Phoebus et flamma propiore nudos
 inficit Indos.

Stirpis inuictae genus interimus,
 labimur saeuo rapiente fato. 125
 ducitur semper noua pompa Morti.
 longus ad manes properatur ordo
 agminis maesti seriesque tristis

haeret et turbae tumulos petenti
 non satis septem patuere portae. 130
 stat grauis strages premiturque iuncto
 funere funus.

Prima uis tardas tetigit bidentes;
 laniger pingues male carpsit herbas.
 colla tacturus steterat sacerdos; 135
 dum manus certum parat alta uulnus,
 aureo taurus rutilante cornu
 labitur segnis. patuit sub ictu
 ponderis uasti resoluta ceruix.
 nec cruor, ferrum maculauit atra 140
 turpis e plaga sanies profusa.
 segnior cursu sonipes in ipso
 concidit gyro dominumque prono
 prodidit armo.

Incubant agris pecudes relictæ. 145
 taurus armento pereunte marcet;
 deficit pastor grege deminuto
 tabidos inter moriens iuuencos.
 non lupos cerui metuunt rapaces,
 cessat irati fremitus leonis, 150
 nulla uillosis feritas in ursis.
 perdidit pestem latebrosa serpens;
 aret et sicco moritur ueneno.

Non silua sua decorata coma
 fundit opacis montibus umbras, 155
 non rura uirent ubere glebae,
 non plena suo uitis Iaccho
 bracchia curuat.

omnia nostrum sensere malum.
 Rupere Erebi claustra profundi 160
 turba sororum face Tartarea
 Phlegethonque sua motam ripa

miscuit undis Styga Sidoniis.	
mors atra auidos oris hiatus	
pandit et omnis explicat alas;	165
quique capaci turbida cumba	166
flumina seruat	*
durus senio nauita crudo,	
uix assiduo bracchia conto	
lassata refert,	
fessus turbam uectare nouam.	170
Quin Taenarii uincula ferri	
rupisse canem fama et nostris	
errare locis, mugisse solum,	
uaga per lucos	
simulacra uirum maiora uiris,	175
bis Cadmeum niue discussa	
tremuisse nemus,	*
bis turbatam sanguine Dircen,	
nocte silenti <circum muros> ¹¹⁸	
Amphionios ululasse canes.	
O dira noui facies leti	180
grauior leto.	
piger ignauos alligat artus	
languor, et aegro rubor in uultu,	
maculaeque cutem sparsere leues.	
tum uapor ipsam corporis arcem	185
flammeus urit	*
multoque genas sanguine tendit,	
oculique rigent. et sacer ignis	
pascitur artus. resonant aures	
stillatque niger naris aduncae	
cruor et uenas rumpit hiantes.	190

¹¹⁸ Lacuna identificada e suprida por Leo (1879, p.180).

intima creber uiscera quassat
gemitus stridens.

Iamque amplexu frigida presso
saxa fatigant.

*

quos liberior domus elato
custode sinit, petitis fontes
aliturque sitis latice ingesto.

195

prostrata iacet turba per aras
oratque mori:

*

solum hoc faciles tribuere dei.

delubra petunt, haut ut uoto

numina placent;

200

sed iuuat ipsos satiare deos.

ACTVS SECVNDVS

CHORVS

Quisnam ille propero regiam gressu petit?
adestne clarus sanguine ac factis Creο
an aeger animus falsa pro ueris uidet?
adest petitus omnibus uotis Creο.

205

OEDIPVS

Horrore quatior, fata quo uergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat.
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.

Germane nostrae coniugis, fessis opem
si quam reportas, uoce properata edoce.

210

CREO

Responsa dubia sorte perplexa latent.

OEDIPVS

Dubiam salutem qui dat adflictis negat.

CREO

Ambage flexa Delphico mos est deo
arcana tegere.

OEDIPVS

Fare, sit dubium licet.

215

ambigua soli noscere Oedipodae datur.

CREO

Caedem expiari regiam exilio deus

et interemptum Laium ulcisci iubet.

non ante caelo lucidus curret dies

haustusque tutos aetheris puri dabit.

220

OEDIPVS

Et quis peremptor incluti regis fuit?

quem memoret ede Phoebus, ut poenas luat.

CREO

Sit, precor, dixisse tutum uisu et auditu horrida.

torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit.

ut sacrata templa Phoebi supplici intraui pede

225

et pias numen precatus rite summi manu,

gemina Parnasi niualis arx truce fremitu dedit;

imminens Phoebea laurus tremuit et mouit domum

ac repente sancta fontis lympa Castalii stetit.

incipit Leto uates spargere horrentes comas

230

et pati commota Phoebum. contigit nondum specum,

emicat uasto fragore maior humano sonus:

'mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,

si profugus Dircen Ismenida liquerit hospes

regis caede nocens, Phoebus iam notus et infans.

235

nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis.

tecum bella geres, natis quoque bella relinques,

turpis maternos iterum reuolutus in ortus.'

OEDIPVS

Quod facere monitu caelitum iussus paro,

functi cineribus regis hoc decuit dari,

240

ne sancta quisquam sceptrum uiolaret dolo.

regi tuenda maxime regum est salus.

quaerit peremptum nemo quem incolumem timet.

CREO

Curam perempti maior excussit timor.

OEDIPVS

Pium prohibuit ullus officium metus? 245

CREO

Prohibent nefandi carminis tristes minae.

OEDIPVS

Nunc expietur numinum imperio scelus.

Quisquis deorum regna placatus uides –
 tu, tu penes quem iura praecipitis poli,
 tuque, o sereni maximum mundi decus, 250
 bis sena cursu signa qui uario legis,
 qui tarda celeri saecula euoluis rota,
 sororque fratri semper occurrens tuo,
 noctiuaga Phoebe, quique uentorum potens
 aequor per altum caerulos currus agis, 255
 et qui carentis luce disponis domos –
 adeste: cuius Laius dextra occidit,
 hunc non quieta tecta, non fidi lares,
 non hospitalis exulem tellus ferat.
 thalamis pudendis doleat et prole impia; 260
 hic et parentem dextera perimat sua,
 faciatque (num quid grauius optari potest?)
 quidquid ego fugi. non erit ueniae locus.
 per regna iuro quaeque nunc hospes gero
 et quae reliqui perque penetrales deos, 265
 per te, pater Neptune, qui fluctu breui
 utrimque nostro geminus alludis solo –
 et ipse nostris uocibus testis ueni,
 fatidica uatis ora Cirrhaeae mouens:
 ita molle senium ducat et summum diem 270
 securus alto reddat in solio parens
 solasque Merope nouerit Polybi faces,

ut nulla sontem gratia eripiet mihi.

Sed quo nefandum facinus admissum loco est?

memorate. aperto Marte an insidiis iacet? 275

CREO

Frondifera sanctae nemora Castaliae petens

calcauit artis obsitum dumis iter,

trigemina qua se spargit in campos uia.

secat una gratum Phocidos Baccho solum,

unde altus arua deserit, caelum petens, 280

clementer acto colle Parnasos biceps;

at una bimaris Sisyphi terras adit.

Olenia in arua tertius trames caua

conualle serpens tangit errantes aquas

gelidumque dirimit amnis Eueni uadum. 285

hic pace fretum subita praedonum manus

aggressa ferro facinus occultum tulit.

In tempore ipso sorte Phoebea excitus

Tiresia tremulo tardus accelerat genu

comesque Manto luce uiduatum trahens. 290

OEDIPVS

Sacrate diuis, proximum Phoebos caput,

responsa solue. fare, quem poenae petant.

TIRESIA

Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras

haut te quidem, magnanime, mirari addecet.

uisu carenti magna pars ueri latet. 295

sed quo uocat me patria, quo Phoebus, sequar.

fata eruantur. si foret uiridis mihi

calidusque sanguis, pectore exciperem deum.

Appellite aris candidum tergo bouem

curuoque numquam colla depressam iugo. 300

Tu lucis inopem, nata, genitorem regens

manifesta sacri signa fatidici refer.

MANTO

Opima sanctas uictima ante aras stetit.

TIRESIA

In uota superos uoce sollemni uoca

arasque dono turis Eoi extrue.

305

MANTO

Iam tura sacris caelitum ingessi focus.

TIRESIA

Quid flamma? largas iamne comprehendit dapes?

MANTO

Subito refulsit lumine et subito occidit.

TIRESIA

Vtrumne clarus ignis et nitidus stetit

rectusque purum uerticem caelo tulit

310

et summam in auras fusus explicuit comam?

an latera circa serpit incertus uiae

et fluctuante turbidus fumo labat?

MANTO

Non una facies mobilis flammae fuit.

imbrifera qualis implicat uarios sibi

315

Iris colores, parte quae magna poli

curuata picto nuntiat nimbos sinu

(quis desit illi quiue sit dubites color),

caerulea fuluis mixta oberrauit notis,

sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.

320

Sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri

discors fauilla. genitor, horresco intuens.

libata Bacchi dona permutat cruor

ambitque densus regium fumus caput

325

ipsumque circa spissior uultus sedet

et nube densa sordidam lucem abdidit.

quid sit, parens, effare.

TIRESIA

Quid fari queam

inter tumultus mentis attonitae uagus?

quidnam loquar? sunt dira, sed in alto mala; 330

solet ira certis numinum ostendi notis:

quid istud est quod esse prolatum uolunt

iterumque nolunt et truces iras tegunt?

puget deos nescioquid. Huc propere admoue

et sparge salsa colla taurorum mola. 335

placidone uultu sacra et admotas manus

patiuntur?

MANTO

Altum taurus attollens caput

primos ad ortus positus expauit diem

trepidusque uultum obliquat et radios fugit.

TIRESIA

Vnone terram uulnere afflicti petunt? 340

MANTO

Iuuenca ferro semet imposito induit

et uulnere uno cecidit. at taurus duos

perpessus ictus huc et huc dubius ruit

animamque fessus uix reluctantem exprimit.

TIRESIA

Vtrum citatus uulnere angusto micat 345

an lentus altas irrigat plagas cruor?

MANTO

Huius per ipsam qua patet pectus uiam

effusus amnis. huius exiguo graues

maculantur ictus imbre; sed uersus retro

per ora multus sanguis atque oculos redit. 350

TIRESIA

Infausta magnos sacra terrores cient.

sed ede certas uiscerum nobis notas.

MANTO

Genitor, quid hoc est? non leui motu, ut solent,
 agitata trepidant exta, sed totas manus
 quatiunt nouusque prosilit uenis cruor. 355
 cor marcet aegrum penitus ac mersum latet
 liuentque uenae. magna pars fibris abest
 et felle nigro tabidum spumat iecur –
 ac (semper omen unico imperio graue)
 en capita paribus bina consurgunt toris; 360
 sed utrumque caesum tenuis abscondit caput
 membrana latebram rebus occultis negans.
 hostile ualido robore insurgit latus
 septemque uenas tendit; has omnis retro
 prohibens reuerti limes oblicus secat. 365
 mutatus ordo est, sede nil propria iacet,
 sed acta retro cuncta. non animae capax
 in parte dextra pulmo sanguineus iacet.
 non laeua cordi regio, non molli ambitu
 omenta pingues uiscerum obtendunt sinus. 370
 Natura uersa est; nulla lex utero manet.
 scrutemur, unde tantus hic extis rigor.
 quod hoc nefas? conceptus innuptae bouis
 nec more solito positus alieno in loco
 implet parentem. membra cum gemitu mouet, 375
 rigore tremulo debiles artus micant.
 infecit atras liuidus fibras cruor
 temptantque turpes mobilem trunci gradum,
 et inane surgit corpus ac sacros petit
 cornu ministros; uiscera effugiunt manum. 380
 neque ista, quae te pepulit, armenti grauis
 uox est nec usquam territi resonant greges.
 immugit aris ignis et trepidant foci.

OEDIPVS

Quid ista sacri signa terrifici ferant,
exprome. uoces aure non timida hauriam. 385
solent suprema facere securos mala.

TIRESIA

His inuidebis quibus opem quaeris malis.

OEDIPVS

Memora quod unum scire caelicolae uolunt,
contaminarit rege quis caeso manus.

TIRESIA

Nec alta caeli quae leui pinna secant 390
nec fibra uiuis rapta pectoribus potest
ciere nomen. alia temptanda est uia.
ipse euocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.
reseranda tellus, Ditis implacabile 395
numen precandum, populus infernae Stygis
huc extrahendus. ede cui mandes sacrum.
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
inuisere umbras.

OEDIPVS

Te, Creo, hic poscit labor,
ad quem secundum regna respiciunt mea. 400

TIRESIA

Dum nos profundae claustra laxamus Stygis,
populare Bacchi laudibus carmen sonet.

CHORVS

Effusam redimite comam nutante corymbo,
mollia Nysaeis armatae¹¹⁹ bracchia thyrsis,
lucidum caeli decus, huc ades 405
uotis, quae tibi nobiles
Thebae, Bacche, tuae

¹¹⁹ Lição de Fitch 2018: *armatae* preferível a *armatus*.

palmis supplicibus ferunt. *
 huc aduerte fauens uirgineum caput,
 uultu sidereo discute nubila
 et tristes Erebi minas 410
 auidumque fatum.
 Te decet cingi comam floribus uernis,
 te caput Tyria cohibere mitra
 hederaue mollem
 bacifera religare frontem, 415
 spargere effusos sine lege crines,
 rursus adducto reuocare nodo,
 qualis iratam metuens nouercam
 creueras falsos imitatus artus,
 crine flauenti simulata uirgo, 420
 lutea uestem retinente zona.
 inde tam molles placuere cultus
 et sinus laxi fluidumque syrma.
 vidit aurato residere curru
 ueste cum longa regeres leones 425
 omnis Eoae plaga uasta terrae,
 qui bibit Gangen niueumque quisquis
 frangit Araxen.
 Te senior turpi sequitur Silenus asello,
 turgida pampineis redimitus tempora sertis; 430
 condita lasciui deducunt orgia mystae.
 Te Bassaridum comitata cohors
 nunc Edono pede pulsauit
 sola Pangaeo,
 nunc Threicio uertice Pindi. 435
 nunc Cadmeas inter matres
 impia maenas *
 comes Ogygio uenit Iaccho,
 nebride sacra praecincta latus.
 tibi commotae pectora matres

fudere comam 440
 thyrsumque leuem uibrante manu
 iam post laceros Pentheos artus
 Thyades oestro membra remissae
 uelut ignotum uidere nefas.
 Ponti regna tenet nitidi matertera Bacchi 445
 Nereidumque choris Cadmeia cingitur: Ino.
 ius habet in fluctus magni puer aduena ponti,
 cognatus Bacchi, numen non uile: Palaemon.
 Te Tyrrhena, puer, rapuit manus,
 et tumidum Nereus posuit mare, 450
 caerula cum pratis mutat freta.
 hinc uerno platanus folio uiret
 et Phoebus laurus carum nemus.
 garrula per ramos auis obstrepat,
 uiuaces hederas remus tenet, 455
 summa ligat uitis carchesia.
 Idaeus prora fremuit leo,
 tigris puppe sedet Gangetica.
 tum pirata freto pauidus natat,
 et noua demersos facies habet. 460
 brachia prima cadunt praedonibus
 inlisumque utero pectus coit;
 paruula dependet lateri manus,
 et dorso fluctum curuo subit.
 lunata scindit cauda mare: 465
 et sequitur curuus fugientia
 carbasa delphin. *
 Diuite Pactolos uexit te Lydius unda,
 aurea torrenti deducens flumina ripa.
 laxauit uictos arcus Geticasque sagittas
 lactea Massagetes qui pocula sanguine miscet. 470
 regna securigeri Bacchum sensere Lycurgi.
 sensere terrae Zalacum feroces

et quos uicinus Boreas ferit
 arua mutant quasque Maeotis
 alluit gentes frigido fluctu 475
 quasque despectat uertice e summo
 sidus Arcadium geminumque plastrum.
 Ille dispersos domuit Gelonos,
 arma detraxit trucibus puellis.
 ore deiecto petiere terram 480
 Thermodontiacae cateruae,
 positisque tandem leuibus sagittis
 Maenades factae.
 Sacer Cithaeron sanguine undauit
 Ophioniaque caede; 485
 Proetides siluas petiere, et Argos
 praesente Bacchum coluit nouerca.
 Naxos Aegaeo redimita ponto
 tradidit thalamis uirginem relictam
 meliore pensans damna marito. 490
 pumice ex sicco
 fluxit Nyctelius latex;
 garruli gramen secuere riui,
 conbibit dulces humus alta sucos
 niueique lactis candidos fontes 495
 et mixta odoro Lesbia cum thymo.
 ducitur magno noua nupta caelo.
 sollemne Phoebus
 carmen infusis humero capillis
 cantat et geminus Cupido 500
 concutit taedas. *
 telum deposuit Iuppiter igneum
 oditque Baccho ueniente fulmen.
 Lucida dum current annosi sidera mundi,
 Oceanus clausum dum fluctibus ambiet orbem
 Lunaque dimissos dum plena recolliget ignes, 505

dum matutinos praedicet Lucifer ortus
altaque caeruleum dum Nerea nesciet Arctos,
candida formosi uenerabimur ora Lyaei.

ACTVS TERTIVS

OEDIPVS

Etsi ipse uultus flebiles praefert notas,
exprome cuius capite placemus deos. 510

CREO

Fari iubes tacere quae suadet metus.

OEDIPVS

Si te ruentes non satis Thebae mouent,
at sceptrum moueant lapsa cognatae domus.

CREO

Nescisse cupies nosse quae nimium expetis.

OEDIPVS

Iners malorum remedium ignorantia est. 515
itane et salutis publicae indicium obrues?

CREO

Vbi turpis est medicina, sanari piget.

OEDIPVS

Audita fare, uel malo domitus graui
quid arma possint regis irati scies.

CREO

Odere reges dicta quae dici iubent. 520

OEDIPVS

Mitteris Erebo uile pro cunctis caput,
arcana sacri uoce ni retegis tua.

CREO

Tacere liceat. ulla libertas minor
a rege petitur?

OEDIPVS

Saepe uel lingua magis

regi atque regno muta libertas obest. 525

CREO

Vbi non licet tacere, quid cuiquam licet?

OEDIPVS

Imperia soluit qui tacet iussus loqui.

CREO

Coacta uerba placidus accipias precor.

OEDIPVS

Vlline poena uocis expressae fuit?

CREO

Est procul ab urbe lucus ilicibus niger 530

Dircaea circa uallis inriguae loca.

cupressus altis exerens siluis caput

uirente semper alligat trunco nemus,

curuosque tendit quercus et putres situ

annosa ramos. huius abruptit latus 535

edax uetustas; illa, iam fessa cadens

radice, fulta pendet aliena trabe.

amara bacas laurus et tiliae leues

et Paphia myrtus et per immensum mare

motura remos alnus et Phoebo obuia 540

enode Zephyris pinus opponens latus.

medio stat ingens arbor atque umbra graui

siluas minores urguet et magno ambitu

diffusa ramos una defendit nemus.

tristis sub illa lucis et Phoebi inscius 545

restagnat umor frigore aeterno rigens.

limosa pigrum circumit fontem palus.

Huc ut sacerdos intulit senior gradum,

haut est moratus. praestitit noctem locus.

tum effossa tellus et super rapti rogis 550

iaciuntur ignes. ipse funesto integit

uates amictu corpus et frondem quatit;

lugubris imos palla perfundit pedes.

squalente cultu maestus ingreditur senex;
 mortifera canam taxus adstringit comam. 555
 nigro bidentes uellere atque atrae boues
 antro trahuntur. flamma praedatur dapes
 uiuumque trepidat igne ferali pecus.

Vocat inde manes teque qui manes regis
 et obsidentem claustra letalis lacus, 560
 carmenque magicum uoluit et rabido minax
 decantat ore quidquid aut placat leues
 aut cogit umbras. sanguinem libat focis
 solidasque pecudes urit et multo specum
 saturat cruore. libat et niueum insuper 565
 lactis liquorem, fundit et Bacchum manu
 laeua canitque rursus ac terram intuens
 grauiore manes uoce et attonita citat.
 latrauit Hecates turba; ter ualles cauae
 sonuere maestum, tota succusso solo 570
 pulsata tellus. 'audior' uates ait,
 'rata uerba fudi. rumpitur caecum chaos
 iterque populis Ditis ad superos datur.'
 subsedit omnis silua et erexit comas,
 duxere rimas robora et totum nemus 575
 concussit horror. terra se retro dedit
 gemitque penitus. siue temptari abditum
 Acheron profundum mente non aequa tulit,
 siue ipsa tellus, ut daret functis uiam,
 compage rupta sonuit, aut ira furens 580
 triceps catenas Cerberus mouit graues.

Subito dehiscit terra et immenso sinu
 laxata patuit. ipse pallentes deos
 uidi inter umbras, ipse torpentes lacus
 noctemque ueram. gelidus in uenis stetit 585
 haesitque sanguis. saeua prosiluit cohors
 et stetit in armis omne uipereum genus,

fratrum cateruae dente Dircae satae.
 tum torua Erinys sonuit et caecus Furor 590
 Horrorque et una quidquid aeternae creant
 celantque tenebrae: Luctus auellens comam
 aegreque lassum sustinens Morbus caput,
 grauis Senectus sibimet et pendens Metus
 auidumque populi Pestis Ogygii malum. 589
 nos liquit animus; ipsa quae ritus senis 595
 artesque norat stupuit. intrepidus parens
 audaxque damno conuocat Ditis feri
 exsanguis uulgi. ilico, ut nebulae leues,
 uolitant et auras libero caelo trahunt.
 non tot caducas educat frondes Eryx 600
 nec uere flores Hybla tot medio creat,
 cum examen alto nectitur densum globo,
 fluctusque non tot frangit Ionium mare,
 nec tanta gelidi Strymonis fugiens minas
 permutat hiemes ales et caelum secans 605
 tepente Nilo pensat Arctoas niues,
 quot ille populos uatis eduxit sonus.
 Pauide latebras nemoris umbrosi petunt
 animae trementes. primus emergit solo,
 dextra ferocem cornibus taurum premens, 610
 Zethus, manuque sustinet laeua chelyn
 qui saxa dulci traxit Amphion sono,
 interque natos Tantalus tandem suos
 tuto superba fert caput fastu graue
 et numerat umbras. peior hac genetrix adest 615
 furibunda Agaue, tota quam sequitur manus
 partita regem. sequitur et Bacchas lacer
 Pentheus tenetque saeuus etiam nunc minas.
 Tandem uocatus saepe pudibundum extulit
 caput atque ab omni dissidet turba procul 620
 celatque semet. instat et Stygias preces

geminat sacerdos, donec in apertum efferat
 uultus opertos Laius—fari horreo.
 stetit per artus sanguine effuso horridus,
 paedore foedo squalidam obtentus comam, 625
 et ore rabido fatur: 'O Cadmi efferat,
 cruore semper laeta cognato domus,
 uibrate thyrsos, enthea natos manu
 lacerate potius. maximum Thebis scelus
 maternus amor est. patria, non ira deum, 630
 sed scelere raperis: non graui flatu tibi
 luctificus Auster nec parum pluuiio aethere
 satiata tellus halitu sicco nocet,
 sed rex cruentus, pretia qui saeuae necis
 sceptrum et nefandos occupat thalamos patris. 635
 inuisa proles: sed tamen peior parens
 quam natus, utero rursus infausto grauis,
 egitque in ortus semet et matri impios
 fetus regessit, quique uix mos est feris,
 fratres sibi ipse genuit: implicitum malum 640
 magisque monstrum Sphinge perplexum sua.
 Te, te cruenta sceptrum qui dextra geris,
 te pater inultus urbe cum tota petam
 et mecum Erinyn pronubam thalami traham,
 traham sonantis uerbera, incestam domum 645
 uertam et penates impio Marte obteram.
 Proinde pulsum finibus regem ocus
 agite exulem. quodcumque funesto gradu
 solum relinquet, uere florifero uiuens
 reparabit herbas; spiritus puros dabit 650
 uitalis aura, ueniet et siluis decor.
 Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
 comitatus illo dignus, excedent simul.
 et ipse rapidis gressibus sedes uolet
 effugere nostras, sed graues pedibus moras 655

addam et tenebo. repet incertus uiae,
 baculo senili triste praetemptans iter.
 eripite terras, auferam caelum pater.'

OEDIPVS

Et ossa et artus gelidus inuasit tremor.
 quidquid timebam facere fecisse arguor. 660

tori iugalis abnuit Merope nefas
 sociata Polybo; sospes absoluit manus
 Polybus meas. uterque defendit parens
 caedem stuprumque. quis locus culpa est super?
 multo ante Thebae Laium amissum gemunt, 665

Boeota gressu quam meo tetigi loca.
 falsusne senior an deus Thebis grauis?
 iam iam tenemus callidi socios doli.

Mentitur ista praeferens fraudi deos
 uates, tibi que sceptrum despondet mea. 670

CREO

Egone ut sororem regia expelli uelim?
 si me fides sacrata cognati laribus
 non contineret in meo certum statu,
 tamen ipsa me fortuna terreret nimis
 sollicita semper. liceat hoc tuto tibi 675
 exuere pondus nec recedentem opprimat.
 iam te minore tutior pones loco.

OEDIPVS

Hortaris etiam, sponte deponam ut mea
 tam graui regna?

CREO

Suadeam hoc illis ego,
 in utrumque quis est liber etiam nunc status. 680
 tibi iam necesse est ferre fortunam tuam.

OEDIPVS

Certissima est regnare cupienti uia
 laudare modica et otium ac somnum loqui.

ab inquieto saepe simulatur quies.

CREO

Parumne me tam longa defendit fides? 685

OEDIPVS

Aditum nocendi perfido praestat fides.

CREO

Solutus onere regio regni bonis

fruor domusque ciuium coetu uiget,

nec ulla uicibus surgit alternis dies

qua non propinqui munera ad nostros lares 690

sceptri redundant: cultus, opulentae dapes,

donata multis gratia nostra salus.

quid tam beatae desse fortunae rear?

OEDIPVS

Quod dest. secunda non habent umquam modum.

CREO

Incognita igitur ut nocens causa cadam? 695

OEDIPVS

Num ratio uobis reddita est uitae meae?

num audita causa est nostra Tiresiae? tamen

sondes uidemur. facitis exemplum: sequor.

CREO

Quid si innocens sum?

OEDIPVS

Dubia pro certis solent

timere reges.

CREO

Qui pauet uanos metus

700

ueros meretur.

OEDIPVS

Quisquis in culpa fuit

dimissus odit. omne quod dubium est cadat.

CREO

Sic odia fiunt.

OEDIPVS

Odia qui nimium timet
regnare nescit. regna custodit metus.

CREO

Qui sceptrā duro saeuus imperio gerit 705
timet timentis. metus in auctorem redit.

OEDIPVS

Seruate sontem saxeo inclusum specu.
ipse ad penates regios referam gradum.

CHORVS

Non tu tantis causa periclis.

non haec Labdacidas petunt 710
fata, sed ueteres deum

irae secuntur. Castalium nemus
umbram Sidonio praebuit hospiti
lavitque Dirce Tyrios colonos,
ut primum magni natus Agenoris, 715

fessus per orbem furta sequi Iouis,
sub nostra pauidus constitit arbore
praedonem uenerans suum,

monituque Phoebi *

iussus erranti comes ire uaccae,
quam non flexerat 720

uomer aut tardi iuga curua plaustri,
deseruit fugas nomenque genti
inauspicata de boue tradidit.

Tempore ex illo noua monstra semper
protulit tellus. 725

aut anguis imis uallibus editus
annosa circa robora sibilat

superatque pinus, *

supra Chaonias celsior arbores
erexit caeruleum caput,

cum maiore sui parte recumberet; 730

aut feta tellus impio partu

effudit arma. *

sonuit reflexo classicum cornu

lituusque adunco stridulos cantus

elisit aere.

**** 120

non ante linguas agiles et ora

uocis ignotae clamore primum

hostico experti.

Agmina campos cognata tenent,

dignaque iacto semine proles

uno aetatem permensa die 740

post Luciferi nata meatus

ante Hesperios occidit ortus.

horret tantis aduena monstribus

populique timet bella recentis,

donec cecidit saeua iuuentus 745

genetrixque suo reddi gremio

modo productos uidit alumnos.

Hac transierit ciuile nefas!

illa Herculeae norint Thebae

proelia fratrum. 750

Quid Cadmei fata nepotis,

cum uiuacis cornua cerui

frontem ramis texere nouis

dominumque canes egere suum?

praeceps siluas montesque fugit 755

citus Actaeon agilique magis

pede per saltus ac saxa uagus

metuit motas Zephyris plumas

et quae posuit retia uitat,

¹²⁰ Lacuna identificada por Leo (1879, p.196).

donec placidi fontis in unda
cornua uidit uultusque feros,
ubi uirgineos fouerat artus
nimium saeui diua pudoris.

760

ACTVS QVARTVS

OEDIPVS

Curas reuoluit animus et repetit metus.
obisse nostro Laium scelere autumant
superi inferique, sed animus contra innocens
sibique melius quam deis notus negat.
redit memoria tenue per uestigium,
cecidisse nostri stipitis pulsu obuium
datumque Diti, cum prior iuuenem senex
curru superbus pelleret, Thebis procul
Phocaea trifidas regio qua scindit uias.

765
770

Vnanimi coniunx, explica errores, precor.

quae spatia moriens Laius uitae tulit?
primone in aeuo uiridis an fracto occidit?

775

IOCASTA

Inter senem iuuenemque, sed propior seni.

OEDIPVS

Frequensne turba regium cinxit latus?

IOCASTA

Plures fefellit error ancipitis uiae.

paucos fidelis curribus iunxit labor.

OEDIPVS

Aliquisne cecidit regio fato comes?

780

IOCASTA

Vnum fides uirtusque consortem addidit.

OEDIPVS

Teneo nocentem. conuenit numerus, locus.
sed tempus adde.

IOCASTA

Decima iam metitur seges.

SENEX CORINTHIVS

Corinthus te populus in regnum uocat
patrium. quietem Polybus aeternam obtinet.

785

OEDIPVS

Vt undique in me saeua Fortuna irruit!
edissere agedum, quo cadat fato parens.

SENEX CORINTHIVS

Animam senilem mollis exsoluit sopor.

OEDIPVS

Genitor sine ulla caede defunctus iacet.
testor, licet iam tollere ad caelum pie
puras nec ulla scelera metuentes manus.
sed pars magis metuenda fatorum manet.

790

SENEX CORINTHIVS

Omnem paterna regna discutient metum.

OEDIPVS

Repetam paterna regna, sed matrem horreo.

SENEX CORINTHIVS

Metuis parentem, quae tuum reditum expetens
sollicita pendet?

795

OEDIPVS

Ipsa me pietas fugat.

SENEX CORINTHIVS

Viduam relinques?

OEDIPVS

Tangis en ipsos metus.

SENEX CORINTHIVS

Effare mersus quis premat mentem timor.
praestare tacitam regibus soleo fidem.

OEDIPVS

Conubia matris Delphico admonitu tremo.

800

SENEX CORINTHIVS

Timere uana desine et turpes metus
depone. Merope uera non fuerat parens.

OEDIPVS

Quod subditiui praemium nati petit?

SENEX CORINTHIVS

Regum superbam liberi astringunt fidem.

OEDIPVS

Secreta thalami fare quo excipias modo.

805

SENEX CORINTHIVS

Hae te parenti paruulum tradunt manus.

OEDIPVS

Tu me parenti tradis. at quis me tibi?

SENEX CORINTHIVS

Pastor niuoso sub Cithaeronis iugo.

OEDIPVS

In illa temet nemora quis casus tulit?

SENEX CORINTHIVS

Illo sequebar monte cornigeros greges.

810

OEDIPVS

Nunc adice certas corporis nostri notas.

SENEX CORINTHIVS

Forata ferro gesseras uestigia,
tumore nactus nomen ac uitio pedum.

OEDIPVS

Quis fuerit ille qui meum dono dedit
corpus requiro.

SENEX CORINTHIVS

Regios pauit greges.

815

minor sub illo turba pastorum fuit.

OEDIPVS

Eloquere nomen.

SENEX CORINTHIVS

Prima languescit senum

memoria longo lassa sublabens situ.

OEDIPVS

Potesne facie noscere ac uultu uirum?

SENEX CORINTHIVS

Fortasse noscam. saepe iam spatio obrutam 820

leuis exoletam memoriam reuocat nota.

OEDIPVS

Ad sacra et aras omne compulsus pecus

duces sequuntur. ite, propere accersite,

famuli, penes quos summa consistit gregum.

IOCASTA

Siue ista ratio siue fortuna occultit, 825

latere semper patere quod latuit diu.

saepe eruentis ueritas patuit malo.

OEDIPVS

Malum timeri maius his aliquod potest?

IOCASTA

Magnum esse magna mole quod petitur scias.

concurrit illinc publica, hinc regis salus, 830

utrimque paria. contine medias manus.

nihil laccessas. ipsa se fata explicent.

OEDIPVS

Non expedit concutere felicem statum.

tuto mouetur quidquid extremo in loco est.

IOCASTA

Nobilius aliquid genere regali appetis? 835

ne te parentis pigeat inuenti uide.

OEDIPVS

Vel paenitendi sanguinis quaeram fidem.

sic nosse certum est. Ecce grandaeuus senex,

arbitria sub quo regii fuerant gregis,

Phorbas. refersne nomen aut uultum senis? 840

SENEX CORINTHIVS

Adridet animo forma. nec notus satis,
nec rursus iste uultus ignotus mihi.

Regnum optinente Laio famulus greges
agitasti opimos sub Cithaeronis plaga?

PHORBAS

Laetus Cithaeron pabulo semper nouo 845
aestiua nostro prata summittit gregi.

SENEX CORINTHIVS

Noscisne memet?

PHORBAS

Dubitat anceps memoria.

OEDIPVS

Huic aliquis a te traditur quondam puer?
effare. dubitas? cur genas mutat color?
quid uerba quaeris? ueritas odit moras. 850

PHORBAS

Obducta longo temporum tractu moues.

OEDIPVS

Fatere, ne te cogat ad uerum dolor.

PHORBAS

Inutile isti munus infantem dedi.
non potuit ille luce, non caelo frui.

SENEX CORINTHIVS

Procul sit omen. uiuit et uiuat precor. 855

OEDIPVS

Superesse quare traditum infantem negas?

PHORBAS

Ferrum per ambos tenue transactum pedes
ligabat artus. uulneri innatus tumor
puerile foeda corpus urebat lue.

OEDIPVS

Quid quaeris ultra? fata iam accedunt prope. 860
quis fuerit infans edoce.

PHORBAS

Prohibet fides.

OEDIPVS

Huc aliquis ignem! flamma iam excutiet fidem.

PHORBAS

Per tam cruentas uera quaerentur uias?

ignosce quaeso.

OEDIPVS

Si ferus uideor tibi

et impotens, parata uindicta in manu est.

865

dic uera. quisnam? quoue generatus patre?

qua matre genitus?

PHORBAS

Coniuge est genitus tua.

OEDIPVS

Dehisce Tellus, tuque tenebrarum potens,

in Tartara ima, rector umbrarum, rape

retro reuersas generis ac stirpis uices.

870

congerite, ciues, saxa in infandum caput,

mactate telis. me petat ferro parens,

me natus, in me coniuges arment manus

fratresque, et aeger populus ereptos rogis

iaculetur ignes. saeculi crimen uagor,

875

odium deorum, iuris exitium sacri,

qua luce primum spiritus hausit rudes

iam morte dignus. Redde nunc animos pares,

nunc aliquid aude sceleribus dignum tuis.

i, perge, propero regiam gressu pete,

880

gratare matri liberis auctam domum.

CHORVS

Fata si liceat mihi

fingere arbitrio meo,

temperem Zephyro leui

uela, ne pressae graui

885

spiritu antennae tremant.
 lenis et modice fluens
 aura nec uergens latus
 ducat intrepidam ratem.
 tuta me media uehat 890
 uita decurrens uia.
 Cnosium regem timens
 astra dum demens petit
 artibus fisus nouis
 certat et ueras aues 895
 uincere ac falsis nimis
 imperat pinnis puer,
 nomen eripuit freto.
 Callidus medium senex
 Daedalus librans iter 900
 nube sub media stetit
 alitem expectans suum –
 qualis accipitris minas
 fugit et sparsos metu
 conligit fetus auis – 905
 donec in ponto manus
 mouit implicitas puer
 compede audacis uiae.
 Quidquid excessit modum
 pendet instabili loco. 910
 Sed quid hoc? postes sonant.
 maestus et famulus manu
 regius quassat caput.
 Ede quid portes noui.

ACTVS QVINTVS

NVNTIVS

Praedicta postquam fata et infandum genus 915
 deprendit ac se scelere conuictum Oedipus

damnauit ipse, regiam infestus petens
 inuisa propero tecta penetrauit gradu,
 qualis per arua Libycus insanit leo,
 fuluam minaci fronte concutiens iubam. 920
 uultus furore toruus atque oculi truces,
 gemitus et altum murmur, et gelidus uolat
 sudor per artus, spumat et uoluit minas
 ac mersus alte magnus exundat dolor.
 secum ipse saeuus grande nescioquid parat 925
 suisque fatis simile. 'Quid poenas moror?'
 ait 'hoc scelestum pectus aut ferro petat
 aut feruido aliquis igne uel saxo domet.
 quae tigris aut quae saeua uisceribus meis
 incurret ales? ipse tu scelerum capax, 930
 sacer Cithaeron, uel feras in me tuas
 emitte siluis, mitte uel rabidos canes—
 nunc redde Agauen. anime, quid mortem times?
 mors innocentem sola Fortunae eripit.'
 Haec fatus aptat impiam capulo manum 935
 ensemque ducit. 'itane? tam magnis breues
 poenas sceleribus soluis atque uno omnia
 pensabis ictu? moreris. hoc patri sat est.
 quid deinde matri, quid male in lucem editis
 natis, quid ipsi, quae tuum magna luit 940
 scelus ruina, flebili patriae dabis?
 soluenda non est illa quae leges ratas
 Natura in uno uertit Oedipoda. nouos
 commenta partus, supplicis eadem meis
 nouetur. iterum uiuere atque iterum mori 945
 liceat, renasci semper ut totiens noua
 supplicia pendas. utere ingenio, miser.
 quod saepe fieri non potest fiat diu.
 mors eligatur longa. quaeratur uia
 qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen 950

exemptus erres. morere, sed citra patrem.
 cunctaris, anime. subitus en uultus grauat
 profusus imber ac rigat fletu genas.
 et flere satis est? hactenus fundent leuem
 oculi liquorem. sedibus pulsi suis 955
 lacrimas sequantur. hi maritales statim
 fodiantur oculi.' Dixit atque ira furit.
 ardent minaces igne truculento genae
 oculique uix se sedibus retinent suis.
 uiolentus audax uultus iratus ferox 960
 iamiam eruentis. gemuit et dirum fremens
 manus in ora torsit. at contra truces
 oculi steterunt et suam intenti manum
 ultro insecuntur, uulneri occurrunt suo.
 scrutatur auidus manibus uncis lumina, 965
 radice ab ima funditus uulsos simul
 euoluit orbis. haeret in uacuo manus
 et fixa penitus unguibus lacerat cauos
 alte recessus luminum et inanes sinus
 saeuoque frustra plusque quam satis est furit. 970
 tantum est periculum lucis. attollit caput
 cauisque lustrans orbibus caeli plagas
 noctem experitur. quidquid effossis male
 dependet oculis rumpit, et uictor deos
 conclamat omnis: 'parcite en patriae, precor. 975
 iam iusta feci, debitas poenas tuli.
 inuenta thalamis digna nox tandem meis.'
 rigat ora foedus imber et lacerum caput
 largum reuulsis sanguinem uenis uomit.
 CHORVS
 Fatis agimur: cedit fatis. 980
 non sollicitae possunt curae
 mutare rati stamina fusi.
 quidquid patimur mortale genus,

quidquid facimus uenit ex alto,
 seruatque suae decreta colus 985
 Lachesis dura reuoluta manu.
 omnia secto tramite uadunt
 primusque dies dedit extremum.
 non illa deo uertisse licet,
 quae nexa suis currunt causis. 990
 it cuique ratus prece non ulla
 mobilis ordo. *
 multis ipsum metuisse nocet;
 multi ad fatum uenere suum
 dum fata timent.
 Sonuere fores – atque ipse suum 995
 duce non ullo molitur iter
 luminis orbus.

ACTVS SEXTVS

OEDIPVS

Bene habet, peractum est. iusta persolui patri.
 iuuant tenebrae. quis deus tandem mihi
 placatus atra nube perfundit caput? 1000
 quis scelera donat? conscium euasi diem.
 nil, parricida, dexterarum debes tuae:
 lux te refugit. uultus Oedipodam hic decet.

CHORVS

En ecce, rapido saeua prosiluit gradu
 Iocasta uaecors, qualis attonita et furens 1005
 Cadmea mater abstulit gnato caput
 sensitque raptum. dubitat afflictum alloqui;
 cupit pauetque. iam malis cessit pudor,
 et haeret ore prima uox.

IOCASTA

Quid te uocem?
 natumne? dubitas? natus es. natum pudet. 1010

inuite loquere nate. quo auertis caput
uacuosque uultus?

OEDIPVS

Quis frui tenebris uetat?

quis reddit oculos? matris, en matris sonus!
perdidimus operam. congredi fas amplius
haut est nefandos. diuidat uastum mare
dirimatque tellus abdita et quisquis sub hoc
in alia uersus sidera ac solem auium
dependet orbis alterum ex nobis ferat.

1015

IOCASTA

Fati ista culpa est. nemo fit fato nocens.

OEDIPVS

Iam parce uerbis, mater, et parce auribus:
per has reliquias corporis trunci precor,
per inauspicatum sanguinis pignus mei,
per omne nostri nominis fas ac nefas.

1020

IOCASTA

Quid, anime, torpes? socia cur scelerum dare
poenas recusas? omne confusum perit,
incesta, per te iuris humani decus.

1025

morere et nefastum spiritum ferro exige.

non si ipse mundum concitans diuum sator

corusca saeua tela iaculetur manu,

umquam rependam sceleribus poenas pares

1030

mater nefanda. mors placet; mortis uia

quaeratur. Agedum, commoda matri manum,

si parricida es. restat hoc operi ultimum.

rapiatur ensis. hoc iacet ferro meus

coniunx. quid illum nomine haud uero uocas?

1035

socer est. Vtrumne pectori infigam meo

telum an patenti conditum iugulo inprimam?

eligere nescis uulnus. hunc, dextra, hunc pete

uterum capacem, qui uirum et natos tulit.

CHORVS

Iacet perempta. uulneri immoritur manus 1040
ferrumque secum nimius eiecit cruor.

OEDIPVS

Fatidice te, te praesidem ueri deum
compello. solum debui fatis patrem.
bis parricida plusque quam timui nocens
matrem peremi. scelere confecta est meo. 1045
o Phoebe mendax, fata superaui impia.

Pauit ante gressu sequere fallentes uias.
suspensa plantis efferens uestigia
caecam tremante dextera noctem rege.
ingredere praeceps, lubricos ponens gradus, 1050
i profuge uade siste – ne in matrem incidas.

Quicumque fessi pectore et morbo graues
semanima trahitis corpora, en fugio, exeo.
releuate colla; mitior caeli status
posterga sequitur. quisquis exilem iacens 1055
animam retentat uiuidos haustus leuis
concupiat. ite, ferte depositis opem.

mortifera mecum uitia terrarum extraho.
uiolenta Fata et horridus Morbi tremor
Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor, 1060
mecum ite, mecum. ducibus his uti libet.

4.3 Texto Traduzido: *ÉDIPO, DE SÊNECA*

ATO 1

Édipo

Agora, expulsa a noite, o Titã¹²¹ volta incerto,
desponta mortício por trás do véu de nuvens.
Emanando luz triste do seu feixe fúnebre,
vai fitar lares devorados pela peste.
O estrago feito à noite o dia vai mostrar. 5

Um reino satisfaz alguém? Ó bem falaz,
em fachada tão doce quanto mal escondes!
Assim como a montanha sempre enfrenta os ventos
e o rochedo que aparta a vastidão do mar
apanha mesmo quando as ondas estão mansas, 10
altos poderes ficam expostos à Fortuna.¹²²

Fiz bem quando deixei o cetro do meu pai!
Desavisado, errante intrépido, exilado
esbarrei neste reino – deus é testemunha!
Temo o que é pra calar: que pela minha mão 15
seja morto meu pai. Assim, Delfos¹²³ me alerta
e novo crime me atribui maior ainda.

Matar o pai: algo é pior e mais nefasto?
Por piedade! Tenho pejo de falar!
Febo¹²⁴ ameaça um filho com o leito dos pais, 20
com lençóis incestuosos de um enlace impuro.
Este temor me expulsou do reino paterno,
isto me fez fugir deixando meus Penates.¹²⁵

¹²¹ Titã: Hélios, o sol, divindade distinta de Apolo. Pertence à geração dos Titãs, anterior aos deuses olímpicos. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (2005, p.202).

¹²² Fortuna: associada à *Týkhe* grega, isto é, o acaso. É retratada com a cornucópia (Ibid., p.178).

¹²³ Delfos: cidade grega tornada célebre pelo templo e oráculo de Apolo (Ibid., p.114).

¹²⁴ Febo: epíteto do deus Apolo, usado pelos romanos. Significa “o brilhante” (Ibid., p.167).

¹²⁵ Penates são divindades romanas protetoras dos laços com a família e com a pátria. SARAIVA, 2006, p.861.

Pondo em mim mesmo pouca fé, assim guardei,
 Natureza, o que chamas “leis”. Até horrores 25
 julgados impossíveis devem ser temidos.
 Tudo me dá pavor, de mim eu desconfio.

Agora... agora os Fados armam contra mim.
 Pois o que vou pensar de tal praga que infesta
 toda a gente de Cadmo¹²⁶ com tamanho estrago 30
 enquanto poupa só a mim? Que mal me aguarda?
 Entre as ruínas da cidade sempre em lágrimas
 a banhar funerais e corpos empilhados,
 incólume resisto: sou um réu de Febo.
 Como esperar que a crimes desse porte dessem 35
 um reino com saúde? Poluí este ar.

Nem brisa amena abranda com seu fresco alento
 os peitos fumegantes, nem os leves Zéfiro¹²⁷
 sopram, mas o Titã, no encalço do Leão 40
 de Nemeia,¹²⁸ abrasa a escaldante estrela Canis.¹²⁹ 39
 Foi-se a água dos rios, a cor dos gramados.
 Enquanto seca a fonte Dirce,¹³⁰ flui o Ismeno¹³¹
 tênue e mal tinge a areia nua com seu fio.
 Soturna, desfila no céu a irmã de Febo,¹³²
 e num dia nublado o mundo é triste e pálido. 45
 Não há brilho de estrelas em noites serenas,
 só um denso vapor sombrio cobre as terras.

¹²⁶ Cadmo: herói do ciclo tebano, filho de Agenor, que é, por sua vez, filho de Posídon, deus dos mares. Cadmo é pai de Polidoro, que é pai de Lábdaco, que é pai de Laio, que é pai de Édipo (GRIMAL, 2005, p.66-67).

¹²⁷ Zéfiro: vento do Oeste, filho de Eos, a aurora, e irmão dos ventos Bóreas, vento do Norte, e Noto, vento do Sul. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega Vol. 1* (1986, p.156).

¹²⁸ Leão de Nemeia: constelação que leva o nome do leão morto por Hércules no bosque da cidade de Nemeia, na Argólida, da qual o sol se aproxima em julho. (Ibid., 2005, p.255).

¹²⁹ Canis: constelação Canis Maior ou Cão Maior ou Grande Cão, na qual brilha a estrela Sírius, também chamada Canícula, associada ao calor do verão no hemisfério norte, conforme o Dicionário Eletrônico Houaiss.

¹³⁰ Dirce: fonte na cidade de Tebas (BRANDÃO, 1986, p.260).

¹³¹ Ismeno: rio da Beócia que leva o nome de um dos filhos de Níobe e Anfião (GRIMAL, 2005, p.254).

¹³² Irmã de Febo: é Febe ou Selene, a lua, irmã de Hélio, o sol, ambos irmãos de Eos, a aurora, todos filhos do titã Hiperion (BRANDÃO, 1986, p.272).

Tomou também as altas moradas dos deuses
a fachada infernal. Madura pra colheita,
Ceres¹³³ nega seus grãos: os colmos espigaram, 50
mas a seara morre estéril, ressequida.

Não há parte que seja imune ao extermínio
e caem por igual as idades e os sexos.
Junta os jovens aos velhos e os pais aos seus filhos
essa peste letal. Um casal queima unido 55
e o choro amargo agora falta ao funeral.
Ora, a tal desgraça, que teima em tanto mal,
ressecou nossos olhos e morreram as lágrimas
como num adeus final. Na chama derradeira,
o pai doente põe seu filho, e a mãe demente, 60
após um, busca outro e põe no mesmo fogo.

Ora, de um luto só desponta um novo luto
e junto ao morto cai quem segue no cortejo.
Então, cremam seus mortos nas piras dos outros.
Rouba-se o fogo! Não tem pudor a miséria! 65
Nem as ossadas têm as covas separadas,
basta queimar e muito pouco vira cinzas.
Falta a terra pras covas e a lenha pro fogo.
Nem votos, arte alguma levanta os enfermos.
Por força da doença, cai quem traz a cura. 70

Prostrado neste altar, estendo as mãos em súplica,
peço pronto destino: que eu preceda a pátria
na ruína e não caia só depois de todos,
não seja o meu o último dos funerais.

[Édipo se levanta]

¹³³ Ceres: nome romano da deusa grega Deméter, associada ao cultivo da terra (GRIMAL, 2005, p.84).

Ó deuses dentre os mais cruéis! Ó graves Fados! 75
 Só a mim entre o povo negais – claro está –
 morte tão certa!

[Édipo fala a si. Jocasta entra em silêncio.]¹³⁴

Tens que sair deste reino
 que tua mão letal tocou. Deixa defuntos,
 lágrimas, vícios malsãos que trazes contigo,
 um hóspede do azar. Vais tarde, fuge já 80
 – nem que vás aos teus pais.

Jocasta

Esposo, reclamar
 não vai ajudar. Cabe ao rei, conforme eu penso,
 encarar os reveses e, quanto maior
 a dúvida e menor a força do poder,
 há que fincar o pé mais firme e decidido. 85
 Não é viril quem dá as costas à Fortuna.

Édipo

Longe de mim o crime e a nódoa do pavor,
 minha coragem desconhece medos tolos.
 Se contra mim empunham armas, se vem Marte¹³⁵
 horripilante à minha frente, com as mãos nuas 90
 ousar ser adversário dos bravos Gigantes.¹³⁶
 Nem da Esfinge¹³⁷ que trama palavras às cegas
 fugi. As presas rubras dessa inominável
 e o chão branco de tantos ossos não temi.

¹³⁴ A rubrica anterior, esta e as demais foram inseridas pela tradutora.

¹³⁵ Marte: é o deus romano identificado com Ares olímpico, que preside as guerras (GRIMAL, 2005, p.291).

¹³⁶ Gigantes: filhos de Geia (Terra) e Urano (Céu), nascidos do sangue dele após sua mutilação por Crono. Foram derrotados pelos deuses olímpicos ao vingarem os Titãs encarcerados por Zeus (Ibid., p.184).

¹³⁷ Esfinge: monstro com cabeça de mulher, peito, patas e cauda de leão, provido de asas, enviado a Tebas pela deusa Hera, a romana Juno, para punir a cidade pelo crime de Laio, que raptara Crisipo (Ibid., p.149).

Do topo do penedo, preparando o bote, 95
 as asas agitava e a cauda qual chicote,
 feito um leão feroz em pose de ameaça.
 Aí cobreí o enigma. Veio horrendo som
 lá de cima. Ansiosa, estalando as mandíbulas,
 cravou na rocha as garras à espera de sangue. 100
 Desfiz o nó das previsões, dolos trançados.
 Desfiz o triste enigma dessa fera alada.

[A si]

Por que agora é que buscas a morte, seu louco?
 Tua hora passou. Este cetro que é teu
 é o preço e o prêmio por aniquilar a Esfinge. 105

[A Jocasta]

Cruéis, cruéis as cinzas do monstro ardiloso
 se voltam contra nós: a praga aniquilada
 põe Tebas a perder. Ainda há salvação
 se Febo revelar que existe salvação.

ODE CORAL I

Feneces, nobre prole do rei Cadmo, 110
 com toda essa cidade. Pobre Tebas,
 vês as terras viúvas dos colonos.
 A morte colhe teus soldados, Baco,
 parceiros até a longínqua Índia
 que ousaram galopar pelo Oriente 115
 e lá, bem nos confins, fincar teus símbolos.
 Nos bosques de canela viram árabes
 ditosos e as dolosas setas persas
 que lançam dando as costas ao fugir.
 Pisaram o litoral de um mar vermelho: 120
 dali, Febo irradia a aurora e a luz.

Nos indianos nus imprime a cor
com mais calor.

Raça nunca vencida, sucumbimos,
presas que somos do cruel destino. 125
Agora há sempre um séquito da morte:
longa coluna lúgubre se lança
aos Manes,¹³⁸ mas a fila triste estanca,
pois nem as sete portas¹³⁹ são bastantes 130
para esta turba que disputa túmulos. 129
A grave praga junta funeral
a funeral.

Tombou primeiro a lerda grei de ovelhas,
mal lhe serviu de pasto a gorda relva.
Um sacerdote, a ponto da degola, 135
enquanto a mão apura o golpe certo,
o touro, rubicundos cornos d'ouro,
brando, sucumbe. Tão pesado baque
fez apartar a nuca do animal.
E não foi sangue a respingar na lâmina, 140
foi pus em profusão da chaga escura.
Na pista, já sem forças, cascos rápidos
tombam na curva, arremessando à frente
o seu ginete.

Gado sem dono jaz por todo o campo. 145
Morta a manada, o touro desfalece;
morrendo entre novilhos putrefatos, 148
falta um pastor para o frugal rebanho. 147
Cervos não temem mais vorazes lobos.
Cessa o rugido do leão nervoso. 150

¹³⁸ Manes: na crença romana, são as almas dos mortos, cultuadas como divindades (GRIMAL, 2005, p.289).

¹³⁹ Referência às sete portas da cidade de Tebas, conforme se lê na peça “Sete contra Tebas”, de Ésquilo.

Ursos não têm mais nada de feroz.
 No covil, a serpente, sem peçonha,
 definha e morre já seco o veneno.
 Já não há mata com frondosa copa
 deitando sombra nos cerrados montes. 155
 Já não há glebas férteis verdejantes.
 Já não há ramos da videira curvos,
 plenos de Baco.

Tudo se ressentiu do nosso mal.

Romperam as grades do profundo Érebo¹⁴⁰ 160
 as três irmãs com tochas infernais¹⁴¹
 e o Flegetonte¹⁴² fez vazar o Estige¹⁴³
 e misturar-se com os rios sidônios.¹⁴⁴
 A Morte atroz expõe suas mandíbulas
 ávidas e abre as asas sobre nós. 165
 Ele, que é o guardião das águas turvas
 na grande barca, *
 capitão duro (velho, mas robusto),¹⁴⁵
 mal pode erguer os braços esgotados
 de remar tanto,
 saturado de sempre tanta gente. 170
 Até dizem que o cão rompeu o grilhão¹⁴⁶
 de ferro que é do inferno e erra agora
 entre nós. Dizem que gemeu a terra
 e pelas grutas
 vagam fantasmas maiores que os homens. 175

¹⁴⁰ Érebo: personificação do mundo dos mortos, é filho de Caos e Nix, a noite (GRIMAL, 2005, p.143).

¹⁴¹ As Erínias ou Fúrias para os romanos, filhas da mutilação de Urano, residem no Érebo. São nomeadas Aleto, Tisífone e Megera, divindades vingadoras dos crimes entre familiares (Ibid., p.147).

¹⁴² Flegetonte: um dos rios do mundo dos mortos, que se une ao Cocito para formar o Aqueronte. Pela etimologia, Flegetonte seria um rio que queima, um rio de fogo (Ibid., p.175).

¹⁴³ Estige: rio do mundo dos mortos, é o filho mais velho de Oceano e Tétis (Ibid., p.152).

¹⁴⁴ Sidônio é adjetivo relativo a Sídon, cidade fenícia, conforme o Dicionário Eletrônico Houaiss.

¹⁴⁵ Caronte, barqueiro que atravessa os mortos, recebendo uma moeda em pagamento (GRIMAL, 2005, p.76).

¹⁴⁶ Cérbero: cão de três cabeças com a cauda em forma de serpente, é guardião do Hades (Ibid., p.83).

Que duas vezes o nevado bosque cadmeu tremeu.	176 *
Que duas vezes Dirce jorrou sangue. Na noite muda, circundando os muros ¹⁴⁷ de Anfião, ¹⁴⁸ cães faziam ouvir seu uivos.	
Ó dura face desta nova morte pior que a morte.	180
Ata os membros inertes um torpor lento. Um rubor na face doentia e manchas leves pintam toda a pele.	
Eis que um calor invade o corpo e assalta a cidadela:	185 *
sangue em excesso tensiona as pálpebras, congela os olhos. O maldito fogo consome a carne. Seus ouvidos zunem e do nariz adunco pinga um negro sangue, rompendo veias tão pulsantes.	190
Causa dor visceral o persistente gemido agudo.	
E agora os homens num abraço esgotam o frio das pedras.	193 *
Com a casa livre do seu vigilante, levado pela peste, buscais fontes e assim nutris a sede a cada gole.	195
A multidão se prostra nos altares e pede a morte:	197 *
só isso facilmente dão os deuses.	

¹⁴⁷ Lacuna identificada e suprida por Leo (1879, p.180), lição preferível a Boyle.

¹⁴⁸ Anfião: filho de Zeus e Antíope, irmão de Zeto. Expostos à morte pelo tio-avô Lico, de quem a mãe era escrava, foram criados por um pastor. Zeto dedicou-se à luta e Anfião, à música. Reinaram em Tebas, cuja muralha ergueram: Zeto carregando pedras, Anfião encantando-as com a cítara (GRIMAL, 2005, p.28).

Não vão aos templos aplacar seus numes
fazendo votos: 200
é seu prazer satisfazer os deuses.

ATO 2

Coro

Quem é aquele vindo rápido ao palácio?
É Creonte, famoso por nome e por atos.
Ou um doente troca o real pelo falso?
É Creonte, ele vem atender nossos votos. 205

Édipo

Estremeço temendo o que aponte o destino
e meu trêmulo peito balança indeciso.
Quando alegrias se confundem com tristezas,
quem tem dúvida teme porém quer saber.

[A Creonte]

Irmão da minha esposa, se trazes alguma 210
consolação pras nossas misérias, diz logo.

Creonte

O oráculo fornece respostas incertas.

Édipo

Aos aflitos não vale salvação incerta.

Creonte

Numa fala difícil, encobre os segredos
o deus de Delfos.

Édipo

Conta, mesmo o que é incerto. 215
Só um Édipo pode decifrar enigmas.

Creonte

O deus manda o seguinte: com o exílio expiar
o crime contra um rei, portanto, vingar Laio.
Antes não vai correr no céu um dia claro
trazendo ar puro que nos deixe respirar.

220

Édipo

E quem causou a morte do afamado rei?
Quem Febo nomeou pra ser punido, diz!

Creonte

Todo horror que vi e ouvi direi com fé.
Veio-me um torpor, o sangue em mim gelou.
Quando o sacro templo délfico pisei,
pias mãos em prece, súplice, elevei,
gêmeo, o cume do Parnaso¹⁴⁹ retumbou,
fez tremer o templo o louro divinal,¹⁵⁰
água na sagrada fonte se esgotou.¹⁵¹
Bastas grenhas joga a vate a seu redor,
deixa o deus tomá-la. Perto do desvão,
rompe o breu bramido sobrenatural:

225

230

*A Tebas tornarão os astros dóceis
assim que abandoná-la o fugitivo
de Febo conhecido desde o berço.
Não dura muito o gozo do teu crime:
teus filhos tua guerra vão herdar
porque regrides à matriz de origem.*

235

¹⁴⁹ Parnaso: montanha consagrada a Apolo, mas também a Dioniso e às musas (GRIMAL, 2005, p.356).

¹⁵⁰ Loureiro do templo de Apolo em Delfos, árvore sagrada do deus (BOYLE, 2011, p.220).

¹⁵¹ Fonte Castália, que leva o nome de uma jovem perseguida por Apolo em Delfos (GRIMAL, 2005, p.78).

Édipo

O que passo a fazer sob as ordens dos deuses
 Tebas devia às cinzas do finado rei, 240
 impedindo que alguém corrompesse este cetro.
 Um rei é quem garante a salvação dos reis!
 Jaz esquecida a morte de quem é temido.

Creonte

Temor maior causou descuido com essa morte.

Édipo

Algum medo impediu dever tão piedoso? 245

Creonte

Ameaças do enigma cruel impediram.

Édipo

Decidem os céus que é hora de expiar o crime.
 Qualquer dos deuses protetor de nossos reinos!
 Tu, tu que ditas leis ao mundo em movimento,¹⁵²
 e tu, orgulho máximo do céu sereno 250
 que reges doze signos nesse teu caminho,¹⁵³
 que pões a rodar céleres os lentos séculos,
 e tu, irmã seguindo sempre o teu irmão,
 Febe notívaga. Senhor dos ventos que
 guia os carros cerúleos nos mares profundos¹⁵⁴ 255
 e o que detém poder no Palácio das Trevas.¹⁵⁵
 Comparecei! Que a destra usada contra Laio
 não consiga o sossego de um teto, nem Lares¹⁵⁶
 fiéis, nem terra hospitaleira pra exilados.

¹⁵² Júpiter, o pai dos deuses olímpicos. Zeus, no panteão helênico (Boyle, 2011, p.177).

¹⁵³ Apolo, identificado aqui com o sol (Ibid., p.178).

¹⁵⁴ Netuno ou Posídon, no panteão olímpico (Id.).

¹⁵⁵ Dite ou Hades, deus do mundo dos mortos (Ibid., p.179).

¹⁵⁶ Lares são divindades familiares romanas que protegem o lar (Id.).

Que sofra a dor de leite e prole vergonhosos. 260
 Que a própria destra sirva pra matar seu pai
 e faça – o que pior se pode desejar? –
 tudo de que fugi. Perdão não haverá.
 Juro por esses reinos, o que me acolheu
 e o outro que deixei, e os deuses da família, 265
 por ti, meu pai Netuno, cujas águas rasas
 banham em dobro os litorais da minha pátria.
 Vem tu também testemunhar a minha fala,
 animador dos lábios trágicos da vate.
 Assim como meu pai terá paz na velhice, 270
 chegando ao derradeiro dia no seu trono,
 e Mérope terá por marido só Pólibo,
 não há desculpa que me prive do culpado.

[A Creonte e ao Coro]¹⁵⁷

Mas esse crime inominável onde foi?
 Lembrai se foi combate aberto ou emboscada! 275

Creonte

Rumo ao bosque frondoso da fonte Castália,
 ele foi pela estrada cerrada de moitas,
 numa tríplice via que rasga as campinas.
 Uma vai pela Fócida,¹⁵⁸ tão cara a Baco,
 de onde o Parnaso eleva ao céu seu duplo cume 280
 enquanto deixa no sopé o campo arado.
 Outra conduz à terra e ao duplo mar de Sísifo.¹⁵⁹
 Rumo aos campos arados da Etólia,¹⁶⁰ a terceira,
 estrada sinuosa, vai tocando o Eveno¹⁶¹

¹⁵⁷ O verbo no imperativo plural no verso 275, *memorate*, indica que a fala é dirigida não apenas a Creonte, mas também ao Coro, presente em cena, daí o teor da rubrica.

¹⁵⁸ Fócida: na região central da Grécia, faz fronteira com a Etólia, com a Beócia e com o Golfo de Corinto.

¹⁵⁹ Sísifo é o lendário fundador da cidade de Corinto, no istmo homônimo. Corinto é referida com frequência na poesia latina como “*bimaris*”, por ter duas costas marítimas (BOYLE, 2011, p.180).

¹⁶⁰ Etólia: situada na costa norte do Golfo de Corinto, na região da Grécia Ocidental.

seguindo o vale até cruzar o vau gelado. 285
 Nesse lugar de paz, do nada, um bando armado
 de espadas cometeu o crime às escondidas.

Na hora certa! Avança trépido Tirésias,
 moroso, mas desperto agora pelo oráculo,
 segue Manto, trazendo o viúvo da luz. 290

Édipo

Homem sagrado, do qual Febo é fiador,
 resolve, fala quem merece ser punido.

Tirésias

Que custe a mim soltar a língua, que demore
 a falar, conviria ao senhor entender.
 A verdade é faltosa a quem falta a visão. 295
 Mas atendo o chamado da pátria, de Febo.
 Escave-se o destino! Fosse quente e jovem
 meu sangue aceitaria a possessão divina.

[Aos servos]

Vós, ao altar levai um boi de dorso branco
 e novilha jamais sujeita a qualquer canga. 300

[A Manto]

Tu, que guias um pai desprovido da luz,
 filha, narra os visíveis sinais do destino.

Manto

Frente ao altar está parada nossa vítima.

¹⁶¹ Eveno: rio da Etólia, que recebeu o nome do rei local, filho de Ares e Demonice (GRIMAL, 2005, p.162).

Tirésias

Solenemente invoca os deuses neste rito,
então dispõe no altar incenso oriental. 305

Manto

Pus incenso nos fogos acesos aos deuses.

Tirésias

A chama como é? Consome as oferendas?

Manto

Rápida reluziu e rápida apagou.

Tirésias

Acaso o fogo se firmou brilhante e claro
e límpido apontou direto e reto o céu 310
se abrindo numa crista ao encontrar a brisa?
Ou ondula de lado indo sem direção
turvo se perde na fumaça que vagueia?

Manto

Não teve uma aparência só a chama instável.
Tal como Íris traz consigo várias cores 315
com sua curvatura grande sobre o céu
que prenuncia nimbos no arco matizado
– confunde-se que cor está ali qual não –
assim a chama errou do azul amarelado
novamente ao sanguíneo morrendo nas trevas. 320
Mas eis que o fogo luta e se divide em dois
e até as brasas deste rito que era um só
já se separam. Pai, me dá pavor de ver.
As libações a Baco se transformam em sangue,
fumaça densa envolve a cabeça do rei, 325
mas é no rosto que se assenta mais espessa,

barrando a luz mortiça com neblina densa.

Pai, o que é isso? Diz.

Tirésias

O que posso dizer,
se tenho a mente atônita e tumultuada?
Falar o quê? Terríveis males, mas ocultos... 330
É usual a ira divina ser firme.
O que é isso que querem fazer conhecer
e ao mesmo tempo não, guardando tanta ira?
Algo envergonha os deuses! Move logo o gado,
então salpica *salsa mola*¹⁶² nas cervizes. 335
Aceitam o ritual e as decididas mãos
com olhar bovino?

Manto

O touro, orientado a leste,
ao erguer a cabeça, assustado com o dia
que nascia, tremeu e afastou seu olhar.

Tirésias

Foi o bastante um golpe pra caírem ao chão? 340

Manto

A novilha atirou-se direto na lâmina,
bastando um golpe apenas. Mas o touro, dois
levou: confuso, vem pra cá e vai pra lá.
Mesmo cansado, custa o último suspiro.

Tirésias

Acaso o sangue pinga rápido do corte 345
menor ou lentamente irriga os mais profundos?

¹⁶² *Salsa mola* ou *mola salsa*: farinha sagrada, composta de farinha de trigo torrado com sal, que era espalhada sobre a cabeça das vítimas de sacrifício (SARAIVA, 2006, p.747).

Manto

Desta, um rio de sangue corre pelo peito
 onde se abriu o corte. Deste, apenas tingem
 os graves ferimentos umas poucas gotas,
 mas muito sangue volta pela boca e olhos. 350

Tirésias

Infaustos rituais incitam grandes medos.
 Mas descreve os indícios seguros das vísceras.

Manto

Pai, o que é isso? Não se mexem como sempre
 suaves as entranhas, mas me agitam as mãos
 inteiras e das veias mina um sangue estranho. 355
 O coração doente, murcho, bem no fundo,
 veias pálidas, falta uma parte dos órgãos
 e se desfaz o fígado espumando fel. 358
 Ei! Dois abscessos¹⁶³ provam ter origem igual 360
 – mau presságio que ronda o poder solitário – 359
 e cada qual coberto com membrana fina
 que nega abrigo ao que talvez ficasse oculto.
 O lado que é hostil se insurge com vigor:
 tem sete veias,¹⁶⁴ mas de curso irreversível
 diante da barreira oblíqua que as bloqueia. 365
 Não há mais nada em ordem, nada em seu lugar,
 está tudo invertido. À direita, os pulmões,
 sem poder respirar, sufocados em sangue.
 Não fica à esquerda o coração e não se vê
 a proteção que envolve as sinuosas vísceras. 370
 A Natureza está do avesso e não tem lei
 o ventre! Nota-se um maciço nas entranhas.
 Que monstro é este? Feto de bezerra casta,

¹⁶³ Alusão aos dois filhos de Édipo, Etéocles e Polínicies, que se matarão em batalha pelo reino de Tebas.

¹⁶⁴ Alusão às sete portas da cidade de Tebas, conforme a peça “Sete contra Tebas”, de Ésquilo.

nem mesmo no lugar devido, mas em outro
 preenche a prenhe. Geme quando move o corpo 375
 e os frágeis membros têm espasmos musculares.
 Sangue sem brilho tinge os órgãos já sem vida
 e os torsos torpes tentam muito dar um passo.
 Um corpo mutilado se levanta e chifra
 os sacerdotes. Fogem-me das mãos as vísceras. 380
 O que tu ouves nem mugido triste é
 nem berros de rebanho solto ao redor:
 é o fogo a lamentar e a crepitar no altar.

Édipo

Explica estes sinais de um ritual medonho.
 Vou sorver as palavras e nada temer. 385
 Males extremos tornam o homem confiante.

Tirésias

Invejarás os males que buscas sanar.

Édipo

Fala só do que querem saber os celícolas:
 quem está maculado com a morte do rei?

Tirésias

Nem as aves que cortam ligeiras o céu, 390
 nem entranhas tiradas dos vivos conseguem
 dar o nome. Devemos tentar outra via.
 O morto deve ser chamado do soturno
 Érebo e revelar quem cometeu o crime.
 Deve-se abrir a terra, suplicar a Dite 395
 implacável, trazendo do Estige pra cá
 quem mora lá. E quem fará o ritual?
 Pois a ti é vedado visitar as sombras,
 sendo o senhor de um reino.

Édipo

Cabe a ti, Creonte,
homem que me sucede neste nosso reino. 400

Tirésias

Enquanto relaxamos a prisão no Estige,
que cantem o hino popular louvando Baco.

ODE CORAL II

Soltos, ornai com heras os cabelos,
armadas nas suaves mãos com tirsos.¹⁶⁵

Glória dos céus, vem a nós, 405
atende os votos que a ti,
Baco, tua nobre Tebas,
dirige com mãos em súplica. *

Mostra a face de menina
e com teu brilho dissipa
tanto ameaças sombrias 410
como o destino voraz.

Flor no cabelo cai bem,
turbante tírio também
ou uma tiara de bagas
enfeitando a doce fronte, 415
madeixas soltas sem lei,
que prendes alguma vez.

Como quem teme a madrasta,
tomaste falsos trejeitos

¹⁶⁵ Seguindo a lição de Fitch 2018, que prefere *armatae* a *armatus*.

e madeixas de menina 420
 com faixa fulva à cintura.
 Por isso os tecidos dóceis,
 pregas soltas, fluido manto.

Com a longa veste te viu,
 no teu carro de leões, 425
 toda a terra do Oriente,
 tanto quem bebe do Ganges¹⁶⁶
 como quem degela o Aras.¹⁶⁷

Te segue num asno o sátiro Sileno¹⁶⁸
 com arco de parras na tremenda testa. 430
 São para iniciados teus mistérios.

Te seguiu a bacanal,
 marcando o ritmo com os pés
 ora no edônio Pangeu,¹⁶⁹
 ora no Pindo, da Trácia.¹⁷⁰ 435

Entre as mãos tebanas veio 436
 uma mênade sem *pietas*,¹⁷¹ *
 mas fiel ao Baco ogígio.¹⁷²
 No flanco, a sagrada nébride.¹⁷³

¹⁶⁶ Ganges: rio da Índia que leva o nome do deus, filho de Indo e da ninfa Caláuria. O filho se uniu à mãe uma vez, estando embriagado. Quando despertou e soube do ocorrido, lançou-se ao rio (GRIMAL, 2005, p.181).

¹⁶⁷ Aras: rio da Armênia Maior, também traduzido por Araxe (SARAIVA, 2006, p.96).

¹⁶⁸ Sileno: sátiro ou fauno, mistura de homem e bode, que teria educado Baco. Geralmente é caracterizado com feições brutas e ventre saliente, montado num burro (GRIMAL, 2005, p.418).

¹⁶⁹ Pangeu: monte na área do povo edônio, na Trácia, nomeado em honra do herói que se matou ali após ter violentado a filha involuntariamente (Ibid., p.354).

¹⁷⁰ Pindo: montanha da Trácia consagrada a Apolo (SARAIVA, 2006, p.900).

¹⁷¹ A mênade é Agave, mãe de Penteu, que não demonstrou amor pelo filho (*pietas*) ao matá-lo. A *pietas* é um valor romano que contempla a devoção aos deuses, à pátria e à família.

¹⁷² Baco ogígio: adjetivo atribuído à origem na Beócia, onde fica Tebas. Decorre do nome do rei autóctone Ógige, de época remota (GRIMAL, 2005, p.336).

¹⁷³ Nébride: pele de cabrito ou de gamo que servia de enfeite a Baco e aos seus sacerdotes (SARAIVA, 2006, p.771).

Mães com o coração em êxtase	
e na mão vibrando o tirso	441
por ti soltaram os cabelos.	440
Esquartejado Penteu, ¹⁷⁴	
libertas do frenesi,	
como crime alheio o viram.	
Nos mares reina a filha do rei Cadmo,	445
tia de Baco, entre as nereidas: Ino.	
Domina o undoso mar rapaz de fora,	
nume parente de Baco: Palêmon.	
Bando etrusco te pegou	
e Nereu domou os mares. ¹⁷⁵	450
Faz, do azul marinho, prados:	
por aqui, vicejam plátanos	
e o loureiro caro a Febo.	
Nos ramos, gorjeiam pássaros.	
Dos remos, heras verdejam,	455
vinhas ligam os altos mastros.	
Na proa ruge um leão, ¹⁷⁶	
na popa assenta-se um tigre. ¹⁷⁷	
O pirata foge a nado,	
eles têm nova feição:	460
dos corsários caem os braços,	
o peito se funde ao ventre,	
dos lados despontam mãos	
mínimas – e furam ondas.	

¹⁷⁴ Penteu: filho de Equión, um dos homens nascidos dos dentes do dragão, os espartos, e Agave, filha de Cadmo. Perseguido e morto pela mãe durante uma orgia báquica que ele espiava (GRIMAL, 2005, p.366).

¹⁷⁵ Nereu: um dos velhos do Mar, pai das Nereidas. Divindade marinha helênica que antecede Posídon, um dos deuses olímpicos, com habilidade de metamorfosear-se (Ibid., p.328).

¹⁷⁶ Leão do Ida: o texto latino identifica a origem do animal como o monte Ida, localizado na Frígia, região da mítica Troia. Não se refere aqui ao monte Ida de Creta, onde Zeus foi criado (Ibid., p.241).

¹⁷⁷ Tigre do Ganges: no texto latino, o tigre vem da Índia, por metonímia, ao citar o rio Ganges.

Fende o mar a cauda em foice 465
 e segue o velame em fuga 466
 um delfim de curvo dorso. *

Pactolo te levou nas ricas águas,¹⁷⁸
 arrastando das bordas rios de ouro.
 O cita, que mistura leite ao sangue,¹⁷⁹ 470
 largou seus arcos e setas vencidos. 469
 O reino de Licurgo¹⁸⁰ sentiu Baco. 471

Sentiram Baco os zaláces¹⁸¹
 como os nômades que o Bóreas¹⁸²
 fere e as tribos que o Meótas¹⁸³
 banha com gélidas ondas 475
 e quem as estrelas Ursas¹⁸⁴
 contemplam do ponto extremo.
 Domou os citas dispersos,
 desarmou jovens indóceis:
 as hordas do Termodonte¹⁸⁵ 481
 prostraram-se frente a ele 480
 e, depostas suas flechas,
 se deixaram fazer mônades.

Inundaram o Citerão¹⁸⁶
 o sangue e o crime de Tebas. 485

¹⁷⁸ Pactolo: rio da Lídia, na Ásia Menor que leva o nome do deus identificado como filho de Zeus e Leucótea. Deflorou a irmã sem o saber, lançando-se depois no rio, até então chamado Crisóroas, que significa “correnteza de ouro” (GRIMAL, 2005, p.346).

¹⁷⁹ Citas: povo ao norte das terras conhecidas dos antigos, abrangendo parte da Europa e parte da Ásia. Os massagetas são especificamente citados no texto em latim (SARAIVA, 2006, p.1075).

¹⁸⁰ Licurgo: figura mítica, rei do povo edônio, da Trácia, que expulsa Baco ou nega-lhe passagem, em diferentes versões, e sofre sua vingança (GRIMAL, 2005, p.282).

¹⁸¹ Zaláces: povo desconhecido além da menção na peça de Sêneca (BOYLE, 2011, p.223).

¹⁸² Esses nômades são os citas do Norte, já que associados ao vento Bóreas (Id.).

¹⁸³ Refere-se ao povo cita da região do atual Mar de Azov, entre a Ucrânia e a Rússia (SARAIVA, 2006, p.702).

¹⁸⁴ Ursas Maior e Menor: constelações do hemisfério celestial norte.

¹⁸⁵ Referência às Amazonas, guerreiras que habitavam as margens do rio Termodonte, na Capadócia, região central da atual Turquia (Ibid., p.1200).

¹⁸⁶ Citerão: montanha da Beócia consagrada a Baco (SARAIVA, 2006, p.228).

Juno viu Argos ¹⁸⁷ louvar	487
Baco, que endoidou as prétides. ¹⁸⁸	486
Naxos, a ilha do Egeu, compensando a enjeitada, deu-lhe marido melhor.	490
De ressequido penedo fluiu o licor nictélio. ¹⁸⁹ Regatos cruzaram a relva, a terra absorveu o mel, as águas níveas das fontes e o vinho mesclado ao timo.	495
A noiva é celestial. É Febo que entona o hino solene, soltos nos ombros os cabelos e, a brandir os fachos, cupidos gêmeos. Até Jove ¹⁹⁰ cessou raios e trovões ao entrar Baco.	500 *
Enquanto reluzirem os velhos astros, enquanto as ondas circundarem o mundo, enquanto a lua cheia regressar, enquanto amanhecer cada manhã, enquanto as Ursas não tocarem o mar, o formoso Lieu ¹⁹¹ veneraremos.	505

¹⁸⁷ Argos: cidade da Argólida, na Península do Peloponeso, protegida por Juno (SARAIVA, 2006, p.102).

¹⁸⁸ Prétides: filhas do rei Preto, de Argos, ensandecidas por Baco por se recusarem a cultuá-lo (GRIMAL, 2005, p.391).

¹⁸⁹ Nictélio é epíteto de Baco. Por etimologia (νυχ), refere-se aos rituais noturnos do deus do vinho.

¹⁹⁰ Jove: outra forma em português para identificar Júpiter ou Zeus.

¹⁹¹ Lieu: outro epíteto de Baco. Por etimologia (λύειν), o que liberta, livra das preocupações com o vinho.

ATO 3**Édipo**

Mesmo notando teu semblante desolado,
confessa! A cabeça de quem os deuses pedem? 510

Creonte

Mandas falar o que o temor diz pra calar.

Édipo

Se mesmo Tebas em ruínas não te abala,
que te abale a queda do cetro da família.

Creonte

Desejarás não desejar saber demais.

Édipo

A ignorância não traz a cura para os males. 515
Ocultarás a pista da salvação pública?

Creonte

Quando o remédio é ruim, a cura é tortura.

Édipo

Conta o que ouviste ou, esmagado pelas armas,
saberás quanto pode um rei sujeito a ira.

Creonte

Reis nos mandam dizer o que odeiam ouvir. 520

Édipo

Homem vil, vais ao Érebo por todos nós
se não revelas o secreto ritual.

Creonte

Calar: não é o mínimo de liberdade
a se cobrar de um rei?

Édipo

A liberdade muda

fere mais rei e reino, não o delatar. 525

Creonte

O que é possível se calar não é possível?

Édipo

Mina o poder quem cala quando é pra falar.

Creonte

Falo forçado. Peço que sejas gentil.

Édipo

Alguém foi castigado por ter se expressado?

Creonte

Há, longe da cidade, um bosque de azinheiras, 530
perto da fonte Dirce que abastece o vale.

O cipreste, sobrepujando grandes árvores,
a mata sempre enlaça no seu tronco verde.

Com longos anos, um carvalho deita ramos
curvos e podres. Este, o tronco corroído 535

pela voraz velhice. Aquele, com a raiz
exposta, se sustenta sobre um tronco alheio.

Loureiro de bagas amargas, leves tílias,
murta de Pafos,¹⁹² álamo que move remos
no imenso mar, de frente pra Febo o pinheiro 540

¹⁹² Pafos: cidade cipriota que abrigava um famoso templo de Vênus ou Afrodite, portanto, murta consagrada à deusa do Amor (BOYLE, 2011, p.241).

expondo aos Zéfiros o seu tronco sem nós.
 Bem no meio uma se destaca e a sombra densa
 da árvore maior acabrunha as menores:
 projeta ramos – única – e protege o bosque.
 Triste sob ela resta, vendo a luz de Febo 545
 jamais, eterno acúmulo de água gelada.
 Lodoso, circundando a fonte lenta, um pântano.

Aí mesmo, adentrou o velho sacerdote
 sem demorar. Fazia noite no lugar.
 Então, cavada a terra e lançados tições 550
 furtos dos funerais, funesta veste cobre
 o vate, que empunha e sacode uma folhagem.
 O manto lúgubre se arrasta até seus pés.
 Nesse sinistro traje vem mortiço o velho,
 o mortuário teixo enfeixa suas cãs. 555
 Ovelhas negras e bovinos de cor preta
 tocam pra dentro. Fogo consome o festim
 fatal. Vivos ainda, os animais trepidam.
 Daí invoca os Manes e tu, rei dos Manes,¹⁹³
 e o porteiro dos claustros do lago letal.¹⁹⁴ 560
 Cantando os versos mágicos com voz raivosa
 feito ameaça tanto acalma como acirra
 as sombras. Faz com sangue a libação no fogo
 e queima a carne toda e a caverna se torna
 antro cruento. Faz agora a libação 565
 com níveo leite, verte com a sinistra o dom
 de Baco e canta mais e, assim, mirando a terra,
 com voz mais grave e trovejante, incita os Manes.
 Latiu a turba de Hécate.¹⁹⁵ Três vezes, ecos

¹⁹³ O rei dos mortos é Dite ou Hades.

¹⁹⁴ O barqueiro Caronte.

¹⁹⁵ Hécate: deusa independente do panteão olímpico, associada à magia, ela preside as encruzilhadas e é representada como uma mulher de três cabeças (GRIMAL, 2005, p.193).

soaram mórbidos nos vales. Toda a terra 570
 pulsou, sentindo o solo sacudir. E o vate:
 “Ouviram minhas preces! Rompe o breu do caos,
 a fenda deixa o povo de Dite subir”.

Vergou-se toda a mata, as copas se eriçaram,
 carvalhos se tornaram lenha e o bosque inteiro 575
 tremeu de horror. A terra deixou-se engolir,
 gemendo fundo: seja se contrariou
 Aqueronte ver seu abismo violado,
 seja se a própria terra, rasgada por dentro,
 gritou para que desse passagem aos defuntos 580
 ou se os grilhões pesados Cérbero moveu.
 De súbito, se rasga a terra e numa fenda
 imensa abriu-se. Eu mesmo vi os deuses pálidos
 em meio a sombras, vi os lagos estagnados
 e a verdadeira noite. Congelou nas veias 585
 meu sangue. Ressurgiu a coorte cruel
 e ergueu-se em armas toda a espécie viperina,
 irmãos em bandos, frutos do dente de Dirce.
 Então, Erínis¹⁹⁶ fez-se ouvir e o Furor cego 590
 e o Horror e qualquer criação que as eternas
 trevas ocultam: Luto, a puxar os cabelos;
 Doença, que nem bem sustém a cabeça;
 Velhice, um peso para si; sempre iminente, 594
 o Medo; ávida pelo povo ogígio, a Peste. 589

Perdi as forças. Estupor tomou a filha 595
 par do velho nas artes e nos rituais.
 O pai intrépido – sem a visão, audaz –
 chama os mortos de Dite. Logo, como nuvens,
 esvoaçam, ganhando o ar a céu aberto.

¹⁹⁶ Erínis: identificada como uma das Fúrias ou com todas elas (SARAIVA, 2006, p.430).

Não são tantas as folhas que caem no Érice,¹⁹⁷ 600
 nem tantas as flores primaveris no Hibla,¹⁹⁸
 como quando se adensa o grande enxame em círculo.
 Nem tantas são as ondas a quebrar no Jônio,¹⁹⁹
 nem tantas as aves que deixando o Estrimão²⁰⁰
 gélido, migração de inverno, cortam os céus 605
 numa troca da neve pelo Nilo tépido,
 quantos são os povos que ouviram a voz do vate.
 Com pavor, buscam abrigo no bosque sombrio
 almas que tremem. Emerge primeiro do solo,
 na destra firme os chifres de um touro feroz, 610
 Zeto. E, na mão esquerda a cítara, Anfião,
 que as pedras movia com doce melodia.
 Entre seus tantos filhos por fim a tantálida²⁰¹
 sustém a cabeça soberba com desdém
 e conta os seus fantasmas. É pior a mãe 615
 prenhe de fúria, Agave. Segue-a todo o bando
 que estraçalhou o rei. Penteu segue as bacantes.
 Dilacerado mesmo assim faz ameaças.

 Por fim, depois de tanto ser chamada, surge
 a face da vergonha e se afasta da turba 620
 e se oculta. Persiste e repete as estíguas
 preces o sacerdote até que a céu aberto
 venha o vulto encoberto dele. Que horror! Laio.
 Horrendo, parado ficou banhado em sangue,
 a cabeleira desgrenhada e repulsiva, 625
 e esbravejou:

“Cruel dinastia cadmeia,

¹⁹⁷ Érice: montanha na Sicília com santuário de Vênus (GRIMAL, 2005, p.145).

¹⁹⁸ Hibla: cidade da Sicília, na encosta sul do Etna, famosa pela produção de mel (BOYLE, 2011, p.252).

¹⁹⁹ Jônio: refere-se ao mar que leva esse nome, localizado entre o sul da Itália, a Grécia e a Albânia.

²⁰⁰ Estrimão: rio da Trácia que leva o nome do rei local, filho do deus Marte ou Ares (GRIMAL, 2005, p.153).

²⁰¹ Níobe, filha de Tântalo, mulher de Anfião, que se gabava do grande número de filhos, todos mortos por Febo e Diana (BOYLE, 2011, p.254).

que sempre tem prazer nos seus laços de sangue,
 vibraí os tirsos: lacerar com a mão do deus
 os filhos é melhor. O pior crime em Tebas?
 Amor de mãe. Não a divina ira, Pátria, 630
 mas um crime te arrasa. Não te polui o Austro²⁰²
 funesto com ares densos, nem emanações
 secas da terra não saciada da chuva,
 mas um rei que com crime de sangue brutal
 ocupa o trono e o leito infame de seu pai. 635
 Prole odiosa, mas pior que o filho, a mãe
 com o infausto ventre carregado novamente.²⁰³
 Ele voltou à sua origem e deu de volta
 à mãe embriões ímpios e – raro entre os bichos –
 gerou seus irmãos: mal intrincado demais 640
 e, mais que a sua Esfinge, um monstro complicado.

Tu, tu mesmo, que tens na destra sangue e cetro,
 és tu que eu, pai não vingado, vou buscar
 com toda a cidade e comigo vou levar
 Erínis, fúria guardiã do teu enlace. 645
 Vou destruir o lar do incesto e teus Penates.

Assim, dessas fronteiras expulsai o rei
 como exilado! Livres dos funestos passos,
 em toda parte vai florir a primavera
 e a grama renascer. O ar vital será 650
 puro outra vez. As copas ornarão as árvores.

Ruína, Peste, Morte, Labor, Pus, Pesar,
 cortejo digno dele, vão-se todos juntos.
 E será ele mesmo a procurar fugir
 depressa da cidade, mas vou atar pesos 655

²⁰² Austro: vento sul úmido e quente do Mediterrâneo, associado à peste (BOYLE, 2011, p.259).

²⁰³ Os versos 636-637 são suprimidos por alguns editores. Boyle os mantém, mas hesitante (Id.).

a seus pés e retê-lo. Vai titubear,
 testando cada triste passo com o cajado.
 Tirai seu chão. Seu céu, roubarei eu, seu pai”.

Édipo

Um calafrio toma meus ossos, meus membros.
 Dizem que fiz as coisas que eu temi fazer. 660
 Mas o nefasto poupa o leito conjugal
 de Mérope e de Pólibo. Ele são e salvo
 absolve minhas mãos. Meus pais são testemunhas
 contra a morte e a desonra. Vem de onde essa culpa?

[A Creonte]

Tebas lamenta a perda de Laio bem antes 665
 que eu desse um passo em território da Beócia.
 O velho mente ou Tebas pena com um deus?
 Já, tenho já os cúmplices da trama pérfida:
 o vate diz mentiras e fabrica a fraude
 usando deuses e promete a ti meu cetro. 670

Creonte

Eu ia querer minha irmã longe do reino?
 Se o meu sagrado vínculo familiar
 não garantisse firme a minha posição,
 então teria medo extremo da Fortuna,
 sempre uma sombra. Poderias remover 675
 tal peso em segurança sem ser criticado.
 Fica-se mais seguro num posto menor.

Édipo

Ainda me provocas a renunciar?
 Um reino tão sofrido!

Creonte

Eu só diria isso
a quem tivesse liberdade pra escolher. 680
A ti convém que cumpras a tua fortuna.

Édipo

A via mais certa pra quem quer reinar:
louvar o módico, insistir no sono e ócio.
Não raro um inquieto finge quietude.

Creonte

Vale assim pouco minha longa lealdade? 685

Édipo

Ao crime pérfido se presta a lealdade.

Creonte

O reino não me pesa, das benesses régias
desfruto. Minha casa vibra com as pessoas.
Nenhum só dia surge no devido tempo
sem que a proximidade do cetro resulte 690
em benefícios dirigidos ao meu lar:
conforto, mesa farta, doações a muitos.
O que me faltaria numa tal fortuna?

Édipo

O que falta! A prosperidade não tem fim.

Creonte

Sou culpado sem conhecimento de causa? 695

Édipo

Acaso foi analisada a minha vida?
Acaso Tirésias ouviu a minha causa?

Mas me julgais culpado! Sigo vosso exemplo.

Creonte

E se não sou culpado?

Édipo

Basta o incerto pra
fazer um rei tremer.

Creonte

Pavor de medos vãos 700
merece os verdadeiros.

Édipo

Quem foi acusado
tem ódio mesmo livre. Dou fim ao incerto!

Creonte

Assim os ódios nascem!

Édipo

Quem receia ódios
não sabe ser rei, pois o medo guarda os reinos.

Creonte

O rei cruel de cetro tirânico teme 705
quem o teme. O temor se volta contra o autor.

Édipo

Confinai na caverna de pedra o culpado.
Volto eu mesmo, em pessoa, ao palácio real.

ODE CORAL III

Não, tu não és a causa dos perigos!	
Não correm atrás dos labdácidas ²⁰⁴	710
os Fados, mas os perseguem	
antigas iras divinas.	
Delfos deu sombra ao sidônio ²⁰⁵	
e Dirce lavou os tírios ²⁰⁶	
quando o filho de Agenor, ²⁰⁷	715
seguindo o furto de Jove,	
parou sob a nossa árvore	
venerando o seu ladrão.	
E, dirigido por Febo	*
no rastro da vaca errante	
que o arado não dobrara	720
nem carro de jugo curvo,	
ficou e chamou seu povo	
pelo nome do bovino.	
Desde aquele tempo, a terra	
proveu sempre novos monstros:	725
ou serpente que a cingir	
troncos anosos sibila	727
e supera até pinheiros	*
e ergueu a cabeça azul,	729
suprema sobre os carvalhos,	728
corpo enorme ainda no chão; ²⁰⁸	730
ou armas que a terra prenhe	731
expeliu num parto ímpio. ²⁰⁹	*

²⁰⁴ Labdácidas: descendentes de Lábdaco, pai de Laio, avô de Édipo (BOYLE, 2011, p.278).

²⁰⁵ Sidônio: de Sídón, cidade na Fenícia, metonímia para “fenício”, referindo-se a Cadmo (Ibid., p.279).

²⁰⁶ Tírios: originários da cidade fenícia de Tiro, de onde é Cadmo (Id.).

²⁰⁷ Agenor: filho do deus Netuno ou Posídon e pai de Cadmo, fundador de Tebas (GRIMAL, 2005, p.15).

²⁰⁸ O monstro é a serpente de Marte ou Ares, dragão que guardava uma fonte de água e que tinha eliminado muitos dos tírios antes de ser morto por Cadmo (Ibid., p.68).

²⁰⁹ Trata-se dos espartos, homens que brotam armados dos dentes da serpente morta, semeados por Cadmo sob a orientação da deusa Minerva ou Atena (Id.).

A trombeta ressoou
e o clarim brônzeo recurvo
emitiu sons bem agudos.

***²¹⁰

suas línguas e seus lábios 735
estream com clamor
hostil numa fala estranha.

Consanguíneos se agridem pelos campos,
prole digna do sêmen derramado,
sua vida se mede num só dia: 740
nasce depois de Lúcifer²¹¹ surgir
e morre antes de Héspero²¹² subir.

Tem horror a tais monstros o sidônio
e temor de lutar com o novo povo,
até que foi por terra a fera tropa 745
e a mãe viu regressar para o seu seio
rebentos quase agora produzidos.
Que o delito civil acabe aqui!
Que a cidade de Tebas só conheça
aqueles infortúnios fraticidas! 750

Que sina teve o neto do rei Cadmo
quando os chifres de um gamo já longo
cobriram sua fronte com galhadas
e os cães, então, caçaram o próprio dono!
Foi ligeiro ao deixar bosques e montes 755
o célere Acteão, seus pés mais ágeis.
Vagando pelas matas e rochedos,
temeu plumas que o Zéfiro movia
e as redes, que ele mesmo pôs, evita.

²¹⁰ Lacuna identificada por Leo (1879, p.196). Ver detalhes nos comentários ao poema traduzido.

²¹¹ Lúcifer: é um dos nomes para a estrela da manhã, também chamada Heósforo (GRIMAL, 2005, p.178).

²¹² Héspero: é o gênio da estrela da tarde ou Vésper (Ibid., p.226).

Até que viu nas águas da pacata 760
 fonte os chifres e a face bestial.
 Ali, banhara o corpo virginal
 a deusa de pudor cruel demais.²¹³

ATO 4

Édipo

Minha mente dá voltas e me voltam os medos.
 Que morreu Laio por um crime meu alegam 765
 nos altos e nos íferos, mas minha mente
 é inocente e ciente de si mais que os deuses
 vai contra. Na memória, volta imagem tênue
 de que tombou, exposto a meu cajado, um homem
 fadado a Dite. Fez-me frente – eu era jovem – 770
 arrogante num carro o velho e me arrojou
 nas três vias da Fócida longe de Tebas.

[Entra Jocasta]

Alma minha, mulher, desfaz a confusão,
 te peço. Quanto tempo viveu o rei Laio?
 Morreu na flor da idade ou estava alquebrado? 775

Jocasta

Estava entre ser velho e novo, mais pra velho.

Édipo

Tinha a seu lado o séquito real de sempre?

Jocasta

Muitos ficaram errando sem saber o rumo.
 Poucos leais uniram esforços ao comboio.

²¹³ A deusa Diana ou Ártemis, ligada à caça, aos bosques e à virgindade.

Édipo

Alguém caiu refém do destino do rei?

780

Jocasta

Um leal e valente se somou a ele.

Édipo

Sei quem tem culpa! Número e lugar combinam,
mas falta o quando.

Jocasta

Décima colheita agora.

[Entra o Velho de Corinto]

Velho de Corinto

O povo de Corinto te conclama ao pátrio
reino. O descanso eterno Pólibo encontrou.

785

Édipo

A Fortuna cruel me ataca sem saída!
Conta como meu pai encontrou seu destino.

Velho de Corinto

Partiu num sono calmo aquela velha alma.

Édipo

Sem um crime por trás, assim jaz o meu pai!
Declaro piedoso erguer aos céus agora
puras – temendo crime algum – as minhas mãos.
Mas o mais grave medo a temer se mantém.

790

Velho de Corinto

O reino do teu pai dissipará teu medo.

Édipo

Rever no reino a minha mãe me causa horror.

Velho de Corinto

Temes essa mulher que anseia o teu retorno
e queda aflita?

795

Édipo

Justo esse afeto me assusta.

Velho de Corinto

Relegas a viúva?

Édipo

Justo esse é o meu medo.

Velho de corinto

Qual secreto temor sequestra tua mente,
diz. Costumo servir de confidente aos reis.

Édipo

Núpcias com minha mãe: temor que Delfos dita.

800

Velho de Corinto

Deixa pra lá temores vãos e medos torpes
pois Mérope não é tua mãe natural.

Édipo

O que ela ganha quando diz que sou seu filho?

Velho de Corinto

É com filhos que reis estreitam a lealdade.

Édipo

Diz como sabes desses segredos de alcova.

805

Velho de Corinto

Com estas mãos te entreguei bebê à tua mãe.

Édipo

Tu me entregaste a ela, mas a ti quem foi?

Velho de Corinto

Um pastor no sopé do monte Citerão.

Édipo

Até aqueles bosques, o que te levou?

Velho de Corinto

Naquele monte, eu era guia de rebanhos.

810

Édipo

Revela agora alguma marca do meu corpo.

Velho de Corinto

Trazias tuas solas furadas por ferro.

Teu nome veio – natural – dos pés inchados.

Édipo

Quem foi que deu meu corpo assim como um presente,
quero saber.

Velho de Corinto

O cuidador das greis do rei.

815

Sob suas ordens tinha um grupo de pastores.

Édipo

Fala o nome.

Velho de Corinto

Dos velhos, enlanguesce a tenra
memória longamente largada sem uso.

Édipo

Serás capaz de reconhecê-lo se o vires?

Velho de Corinto

Talvez o reconheça já que várias vezes 820
um sinal reacende a memória apagada!

Édipo

Todo meu gado está no altar do ritual
seguido dos seus guias. Ide já, chamaí,
ó servos, quem tiver o mando dos rebanhos.

Jocasta

Ou se a razão ou se a fortuna omite os fatos 825
pra sempre passe oculto o que há muito se oculta.
Quem escava a verdade fica exposto ao mal.

Édipo

Pode haver mal maior a temer além destes?

Jocasta

Maior é o que tu tentas ao mover montanhas.
De um lado, o povo, de outro, o rei, concorrem juntos 830
à salvação. Conserva neutras tuas mãos!
Fica à parte. O destino que se descortine.

Édipo

Não se destrói uma situação feliz,
mas se algo está ruim não pode piorar.

Jocasta

Desejas nobreza maior que a realeza? 835
Vê bem que te arrependes se tens outro pai!

Édipo

Ainda que eu lamente a origem do meu sangue,
vou saber tudo.

[Entra Forbas]

Aí vem o senhor idoso
que tinha o mando sobre os rebanhos do rei,
Forbas.

[Ao Velho de Corinto]

Lembras do nome ou da feição do idoso? 840

Velho de Corinto

Desperta uma lembrança! Nem bem o conheço
nem tal feição revendo me é desconhecida.

[A Forbas]

Quando Laio reinava, tu foste o pastor
de opíparos rebanhos junto ao Citerão?

Forbas

O rico Citerão de pasto renovável 845
nutriu sempre os rebanhos mesmo no verão.

Velho de Corinto

Tu me conheces?

Forbas

Os vacilos da memória...

Édipo

A este aqui alguma vez deste um menino?

Fala! Vacilas? E por que mudas de cor?

Por que catas palavras? Não tarda a verdade!

850

Forbas

Mexes em algo soterrado há muito tempo.

Édipo

Confessa! A dor é instrumento da verdade.

Forbas

Esse aí muni de um menino bem inútil:

nem da luz nem do céu podia usufruir.

Velho de Corinto

Sai pra lá! Ele vive e que viva é o que peço.

855

Édipo

Por que contestas que o menino ainda viva?

Forbas

Um ferro transpassando ambos os pés ligava

os membros. Um inchaço vindo da ferida

queimava com acre pus o corpo pueril.

Édipo

[A si]

O que investigas? O destino se avizinha.

860

[A Forbas]

Fala quem era.

Forbas

A lealdade me proíbe.

Édipo

Tragam fogo! Fulminará a lealdade.

Forbas

Com meios tão cruéis se investiga a verdade?

Dá-me o perdão!

Édipo

Se te pareço alguém feroz,

tirânico, tens a vingança em tuas mãos:

865

diz a verdade. Era quem? Filho de que pai?

Fruto de que mãe?

Forbas

Fruto da tua mulher.

Édipo

Abre-te, Terra, e tu, poderoso das trevas,

para o Tártaro arroja, regente das sombras,

reversas gerações de genitor e prole.

870

[Édipo se oferece como bode expiatório]²¹⁴

Lançai, meu povo, pedras contra mim, um infame.

Com dardos, imolai-me. Pegue a espada um pai

um filho contra mim. As mãos armem maridos

²¹⁴ Rubrica inserida pela tradutora, sinalizando que Édipo volta-se para o Coro.

e irmãos. E a gente enferma jogue em mim tições
 das piras funerárias. Eu, um crime errante, 875
 rancor dos deuses, da sagrada lei, ruína.
 Desde o primeiro dia em que sorvi ar fresco,
 já digno da morte.

[A si]

Retoma agora o ânimo.
 Agora prova seres digno de teus crimes!
 Vai! Pronto! Parte rápido pro teu palácio! 880
 Felicita a mãe, porque a família aumentou.

ODE CORAL IV

Os Fados, caso eu possa
 moldá-los do meu jeito,
 darei ao leve Zéfiro
 as velas pra que as vergas 885
 não se agitem com o vento.
 Uma brisa fluindo
 calma, sem virar barcos,
 dirija o meu, bem firme.
 Segura seja a vida 890
 na mediana via.

Temendo o rei de Creta,
 louco se alçando aos astros,
 jovem de fé na técnica,²¹⁵
 tenta vencer as aves 895
 reais e impõe às asas
 falsas força demais.
 Um mar ganhou seu nome.

²¹⁵ Refere-se a Ícaro, filho de Dédalo, que dá nome ao mar Icário, parte do mar Egeu, entre as Cíclades e a Ásia Menor (BOYLE, 2011, p.315).

Dédalo, o velho esperto,
 pairando a meia altura, 900
 ficou aquém das nuvens,
 mirando o filho alado
 (tal qual ave que foge
 do falcão e recolhe
 os filhotes dispersos), 905
 até o moço bater
 no mar mãos baralhadas,
 presa da via audaz.

Tudo além do limite
 pende para o instável. 910

Que é isso? Portas rangem.

[Entra o Mensageiro]

O escravo do rei bate
 na cabeça com a mão.

[Ao Mensageiro]
 Diz qual notícia trazes.

ATO 5

Mensageiro

Ele entendeu: nem do destino nem do berço 915
 infame salvo, condenou-se pelo crime.
 Édipo, desabrido, rápido partiu
 e penetrou no seu palácio repulsivo
 qual o leão da Líbia que pelas lavouras
 dispara e faz da loura juba uma ameaça. 920
 Transfigurado pela fúria, olhar terrível,
 gemidos e um murmúrio profundo, suor

escorrendo gelado, ele espuma e rumina
ameaças – e a dor profunda vem à tona.
Cruel, consigo apronta um não sei quê, mas grande,
próprio do seu destino.

925

“Tardo no castigo?”,
diz. “Alguém finque a espada neste peito vil
ou tições quentes ou com pedras me derrote.
Qual tigre, qual ave cruel virá rasgar
as minhas vísceras? E tu, reduto vil,
sagrado Citerão, ou manda contra mim
teus animais selvagens ou teus cães raivosos.
Retorna Agave! Por que temes, alma, a morte?
Só na morte o inocente escapa da Fortuna!”
Assim falou. No cabo põe a ímpia mão,
sacando a espada:

930

935

“Basta? Sanas com castigo
fugaz tão grandes crimes e num golpe só
tudo se desfaz? Morres. Basta pelo pai.
E pela mãe? E pelos filhos mal nascidos?
E o que darás por tua pátria lastimosa,
que redime o teu crime com grande ruína?
Que não venha a pagar por isto a Natureza,
que vira suas leis do avesso por um Édipo.
A mesma que inovou nos partos se renove
com meus suplícios: possa eu viver e morrer
de novo e novamente, e pra suplícios novos
sempre renascer. Usa a cabeça, infeliz!
O que não se repete, então que se prolongue.
Que seja a morte longa! Deve ser de errância
o teu caminho: sem se misturar aos mortos,
longe dos vivos. Morre! Mas não qual teu pai.
Hesitas, alma? Pesa sobre o meu semblante,
de súbito, dilúvio que me banha em lágrimas.
Basta chorar? Não verterei mais simples água

940

945

950

dos olhos. Expulsos das órbitas, escorram 955
eles seguindo as lágrimas. Sejam extirpados
estes olhos casados”.

Disse, e se enfurece.

Seu rosto queima num tom quente de ameaça
e os olhos mal e mal permanecem nas órbitas.
Violento audaz semblante irado feroz 960

de quem vai escavar. Gemeu. Com doido frêmito,
torceu as mãos na cara. Daí, transtornados,
os olhos se exaltaram e, cheios de intenção,
perseguem as mãos, se precipitam das feridas.

Ávido, esgaravata os globos oculares 965
com suas mãos em garra e os desencava juntos
pela raiz. A mão se enrosca no vazio
e, firme, cava as cavidades oculares
profundas e os buracos sem nada com as unhas.

Em vão se embrutece, em excesso se enfurece. 970
Tanto assim ele teme a luz! Ergue a cabeça
e, quando varre os céus com as órbitas cavadas,
prova da noite apenas. O que pende ainda
das fossas dos seus olhos rasga e brada aos deuses
tal qual um vencedor:

“Poupei a pátria, peço. 975

O justo eu fiz, as penas devidas sofri.
Chega a noite digna da minha alcova enfim”.
Atroz dilúvio banha a face lacerada,
vomitam sangue as veias em grande volume.

ODE CORAL V

Os Fados mandam, acatai os Fados. 980
Nem adianta, grandes aflições
não podem desmanchar os fios tramados.
Tudo o que nós mortais sofremos sempre,

tudo o que nós fazemos, vem do alto.
 E Láquesis tem zelo por decretos²¹⁶ 985
 urdidos com mão firme no seu fuso.
 As coisas todas seguem certo trâmite
 e o primeiro dos dias traz o último.
 Não, deus nenhum tem como reverter
 consequências de causas conhecidas. 990
 Vivemos uma trama bem coesa, 991
 imune a preces. *
 A muitos é o temer que faz sofrer,
 muitos acabam por cumprir os Fados,
 temendo os Fados.

Rançou a porta:

[Entra Édipo]

o seu caminho faz 995
 sozinho, sem qualquer um como guia,
 órfão da luz.

ATO 6

Édipo

Está feito! Paguei pro meu pai o que é justo.
 As trevas dão prazer. Que deus comigo enfim
 clemente envolve-me a cabeça em densa bruma? 1000
 Quem me perdoa os crimes? Sem mais dia cúmplice.
 Não deves nada à tua destra, parricida!
 A luz te evita. Vulto assim cai bem num Édipo.

²¹⁶ Láquesis: uma das três Parcas, figuras mitológicas que teciam o destino, identificadas com as Moiras helênicas (SARAIVA, 2006, p.654). As outras duas são nomeadas Clotho e Átropos (BOYLE, 2011, p.337).

Coro

Ei! Ressurgiu com pressa em feroz desatino
 Jocasta, feito a tresloucada mãe cadmeia 1005
 que arrancou a cabeça do filho e depois
 se deu conta disso. Falar ao pobre hesita,
 deseja e se apavora. O pudor cede aos males.
 Engasga com as palavras.

Jocasta

E te trato como?
 Por “filho”? [pausa] Calas? És meu filho e tens vergonha. 1010
 Fala, reticente! Por que viras a cara,
 um vulto oco.

Édipo

Quem barra o fruir das trevas?
 Quem me devolve os olhos? É da mãe, a voz.
 Trabalho inútil! É maldita a reunião
 de malditos. Que nos separe o vasto mar, 1015
 que nos afaste a terra alheia e que os antípodas,²¹⁷
 senhores de outro firmamento e sol incerto,
 inverso deste mundo, levem um de nós dois.

Jocasta

A culpa é do destino. Ninguém mais tem culpa.

Édipo

Mãe, poupa tua fala, poupa meus ouvidos 1020
 pelo que resta deste corpo mutilado,
 pelo laço maldito deste sangue meu,
 pela graça e desgraça que tem nosso nome.

²¹⁷ Antípodas: povo mítico que se supunha viver do lado diametralmente oposto no mundo.

Jocasta

Alma, por que o torpor? Por que, sócia nos crimes,
 recusas punição? Por ti, incestuosa, 1025
 ficou confusa a gloriosa lei dos homens.
 Morre! Com a espada corta o fôlego nefasto.
 Mesmo que o pai dos deuses, agitando os céus,
 lançasse da severa mão dardos ardentes,
 jamais eu remiria os crimes com tais penas, 1030
 maldita mãe. Almejo a morte. Busco um meio
 pra morte.

[A Édipo]

Dá à tua mãe uma mãozinha
 se és um parricida. Resta o que fazer.

[A si]

Tomo a espada. Por esta lâmina jaz meu
 marido. Por que usas esse nome errado? 1035
 É “sogro”. Vou cravar a arma no meu peito
 ou enterrá-la fundo na garganta à mostra?
 Não sabes escolher! Fere este, destra, este
 ventre capaz de carregar marido e filhos.

Coro

Está morta! Repousa a mão sobre a ferida 1040
 e o jorro de sangue expeliu consigo a espada.

Édipo

Tu, voz fatídica, tutela da divina
 verdade, apelo a ti. Devi o pai aos Fados,
 mas parricida em dobro, não previ tal culpa:
 minha mãe eu matei, morreu num crime meu. 1045
 Ó mendaz Febo, superei os ímpios Fados!

[A si]

Teu rumo incerto toma com passo canhestro.

Pisando um pé de cada vez, agora rege

a noite cega com esta mão destra a tremer.

Apressa-te, adiante, dando passos frouxos.

1050

Vai, fuge, anda, para! Na mãe não esbarres!

[Ao Coro]

Vós, frágeis e doentes graves que trazeis

os corpos semimortos, fujo, estou saindo...

Cabeça erguida! Vai haver um céu mais dócil

quando eu partir. Os acamados que retêm

1055

a alma por um fio inalarão o ar

vital. Ide em socorro dos desenganados.

Comigo arrasto os vícios mortais destas terras.

[Invocação]

Os Fados violentos e a Doença horrível

e a Magreza e a sombria Peste e a Dor raivosa,

1060

comigo, vinde comigo.

[Ao Coro]

Serão bons guias!

4.4 Comentários ao Texto Traduzido

Os comentários que se seguem não têm a pretensão de exaurir as discussões sobre o poema dramático de Sêneca. O objetivo é prover informações a quem tenha interesse maior do que a leitura da tradução, em que foram inseridas as notas mínimas necessárias para o esclarecimento de topônimos e antropônimos, além de rubricas que ajudam a entender a movimentação em cena. A tradução é um texto que deve ser suficiente para a fruição e o entendimento da peça. Este não é um projeto de edição textual, portanto, haverá poucos comentários filológicos, mais de crítica textual e estratégias de tradução.

ATO 1 (versos 1-109)

1-5

Édipo é a única peça de Sêneca em que o protagonista detém a fala no verso inicial e no final. O verso inicial revela o período do dia: é aurora. O local é Tebas, como Édipo afirma no verso 108 (107 no texto latino). O monólogo, como se um prólogo, introduz o cenário de peste (*pestis*) e de morte (*strages*), mas a cena é obscura, numa possível analogia entre a hesitação do Sol (*dubius*, que traduzi como “incerto”) e a de Édipo, assim como a languidez do astro rei (*maestus*, que traduzi como “mortiço”) e a do rei de Tebas, como ele mesmo vai revelar na sequência. Boyle (2011, p.103) retoma a expressão famosa “correlativos objetivos”, de T. S. Eliot,²¹⁸ para descrever a correlação estabelecida no texto entre fatores externos e a disposição interna do personagem. Braund (2016, E-book) aponta a monocromia da peça, que é mais evidente nos versos 37-51, 154-158 e 548-558, mas que se insinua desde o início.

No verso 1, *Titan* equivale ao sol. No verso 908 do *Agamêmnon* de Sêneca, há ocorrência do sintagma *Titan dubius*, traduzido “Titã incerto” por Lohner (2009, p.96). No verso 2 do *Édipo*, Boyle, Fitch e Miller, com Leo e Richter, mantêm *maestus*, enquanto Zwierlein e Bentley (apud MILLER, p.428) optam por *maestum*, seguindo os manuscritos EA. Os primeiros preservam, portanto, *Titan* como sujeito e *iubar* como acusativo de relação. No verso 4, o primeiro indício da relevância da visão nesta peça é a ocorrência do verbo “*prospiciet*”, da raiz **spek-*, preparando o público para um espetáculo de horror.

6-11

Fundamental no mito, mas ainda mais na peça latina, o tema da falácia do poder terreno face à Fortuna já aparece e fornece indícios do isolamento do Édipo de Sêneca. Em

²¹⁸ Ver, de T. S. Eliot, “Hamlet and His Problems” (1919) no livro de ensaios *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1921).

Sófocles, a cena inicial inclui suplicantes que manifestam confiança em seu rei para solucionar a situação de crise decorrente da peste, numa manifestação de espírito de coletividade. O trecho se estrutura num símile que descreve como são incontornáveis as forças da natureza, apresentando como fecho uma *sententia*.²¹⁹

12-27

O personagem se apresenta, embora não se nomeie, em toda a sua fragilidade. O monólogo torna-se um solilóquio ainda que Édipo não se dirija diretamente a seu espírito (*anime*) como fazem outros personagens senequianos. A fala se configura como um pensar em voz alta (*secum cogitare*) a respeito do oráculo de que matará o pai e dormirá com a mãe.

No verso 12, a primeira ocorrência de uma metonímia que se repetirá em mais oito versos da peça (105, 241, 513, 635, 642, 670, 691 e 705 do texto latino): o termo *sceptrum* (cetro) por *regnum* (reino). Boyle (2011, p.111) enxerga aqui uma alusão à sexualidade de Édipo e à potência masculina. Exceto pelo verso 635, a tradução manteve “cetro” nos demais.

Na tradução do verso 13, foi preservada a construção assindética, frequente na tragédia de Sêneca: *curis solutus exul intrepidus uagans*. Ela ocorre, por exemplo, no verso 21 da *Medeia* senequiana com forte paralelismo de ideias: *exul pauens inuisus incerti laris*. Contudo, enquanto, na *Medeia*, o verso é uma ameaça da protagonista contra Jasão, no *Édipo*, aparenta ser a celebração da liberdade do seu exílio voluntário da cidade de Corinto (BOYLE, 2011, p.111). Por outro lado, mais adiante, nos versos 258-259, Édipo roga uma praga contra o assassino de Laio em termos semelhantes aos de *Medeia*: *hunc non quieta tecta, non fidi lares,/ non hospitalis exulem tellus ferat*.

No verso 14, a primeira de duas ocorrências do verbo “*incido*”, no sentido de tropeçar, esbarrar em algo. Édipo pensa que foi parar em Tebas por acaso. Depois, no verso 1051, já no desfecho da peça, o verbo ressurgue numa ironia trágica. Édipo, cego, dá ordens a si mesmo: “Vai, fuge, anda, para! Na mãe não esbarres!” (*i profuge uade siste – ne in matrem incidas*). Jocasta é identificada com Tebas e o acaso dá lugar ao destino.

No verso 15, o rei se apresenta como alguém que tem medo (*timeo*) e, no verso 27, já tem pavor (*expauesco*), o que vale confrontar com o verso 348 do *Tiestes*, quando o Coro afirma que “é rei quem depôs os seus medos” (*rex est qui posuit metus*).²²⁰

No verso 16, registra-se *perimatur*, a primeira das oito ocorrências de *perimere* no *Édipo*, verbo com a acepção de “matar” mais frequente na peça (105: *peremptae*; 108: *perempta*; 243: *peremptum*; 244: *perempti*; 261: *perimat*; 1040: *perempta*; 1045: *peremi*). No

²¹⁹ Lohner trata do uso das *sententiae* por Sêneca num estudo publicado em *Tiestes* (2018, p.193-201).

²²⁰ *Tiestes* sempre na tradução de José Eduardo dos Santos Lohner (Editora UFPR, 2018).

verso 221, ocorre ainda o termo *peremptor*. Há apenas dois outros verbos do mesmo campo semântico no *Édipo*: *interimere* (124: *interimus*; 217: *interemptum*) e *mactare* (18: *mactato*; 872: *mactate*). Este último, originariamente associado à morte sacrificial, foi traduzido por “imolar” quando Édipo se oferece como bode expiatório. No verso 19, há aliteração em [p], um dispositivo relevante na poesia dramática de Sêneca, valorizado na tradução.

No verso 20, Febo é nomeado pela primeira vez na peça. Esse nome do deus ocorrerá mais catorze vezes na tradução porque é o tratamento adotado por Sêneca, que não usa Apolo nenhuma vez. No texto latino, há ainda mais ocorrências desse termo. Febo Apolo é a denominação que assume o filho de Leto, irmão de Ártemis (Diana), depois de ter sido agraciado pela avó Febe com o templo de Delfos, seu santuário e seu oráculo (GIEBEL, 2013, p.10). O termo *φοῖβος* significa “radiante”. Febe é a lua e Febo, o sol. É da natureza de Apolo trazer opostos ao equilíbrio, sendo tanto o que envia desgraças com suas setas, como no início da *Ilíada*, o épico de Homero, ao mandar a peste contra os gregos, como o que cura doenças, o que também ocorre na *Ilíada*, depois de ter sido apaziguado o deus. Essa ambivalência será tratada nos comentários aos versos 206-216.

No verso 21, ocorre pela primeira vez a referência ao incesto (*incestos*), ideia que vai se repetir apenas duas vezes (645: *incestam domum*; 1026: *incesta*), baixa incidência para uma peça que costuma ser automaticamente associada ao tema.

No verso 23, há divergência entre os editores do texto latino quanto à palavra inicial: *hoc* ou *non*. Boyle (2011, p.117), com Fitch, Zwierlein e Töchterle, segue a lição de Bentley (ed.1899) e opta por *hoc*, uma conjectura que aprimora a leitura de *nunc* no manuscrito E e *non* no A. Viasino mantém *nunc*. Já a leitura de *non* parece natural a Miller, que nem mesmo a anota na edição Loeb de 1917 ao passo que Fitch o faz na sua edição. Essa observação é relevante porque Hughes segue a edição de Miller.

28-36

No verso 28, a primeira menção à sombra do destino que paira sobre Édipo. O termo “*fata*” tem elevada frequência no texto. Na tradução, utilizei tanto “Fados” como “destino”. Embora o rei se manifeste sobre a peste que consome o povo de Tebas, mostra-se preocupado com o próprio destino e, nisto, dista muito do equivalente sofocliano. Ele se reconhece um “réu de Febo” (34: *Phoebi reus*), portanto, aguarda um castigo, que não vem. Na peça *As fenícias*, Sêneca também trata Édipo como réu (252: *sceleris infandi reum*). Em Sófocles, Édipo se diz um “aliado” do deus, conforme os versos 135 e 244.²²¹

²²¹ *Édipo Tirano* sempre na tradução de Leonardo Antunes (Editora Todavia, 2018).

A expectativa crescente do rei é construída por Sêneca com muita habilidade: perguntas encadeadas no verso 31 alimentam a ansiedade gerada inicialmente com a *geminatio* (duplicação) da palavra *iam* no verso 28. Essa repetição sugere a iminência de um evento de grandes proporções, mas qual será não se sabe, daí as interrogações.

Nos versos 32 e 33, Boyle (2011, p.120) destaca o quiasmo de *cola*, citando Töchterle: *inter ruinas urbis* abre o verso 32 e *ac populi struem* fecha o 33, emoldurando *et semper nouis deflenda lacrimis funera* – estrutura que foi possível manter na tradução.

No verso 36, o hemistíquo *fecimus caelum nocens* sintetiza claramente a *sympatheia* que interliga tudo na cosmogonia estoica: o mal de Édipo corrompe o céu de Tebas. Em português, há a feliz ocorrência de o verbo “poluir” na acepção de “conspurar” ser utilizado também para a poluição atmosférica, o que foi aproveitado na tradução. Esse trecho prepara a descrição da peste, mas o ar empestado está sinalizado desde o primeiro verso com o sol relutante num dia nublado. Édipo faz a descrição como se apresentasse uma prova de sua culpa, réu de Febo que julga ser.

37-70

A descrição dos danos causados pela peste que assola Tebas é segmentada. Os efeitos sombrios na natureza – ar, água, terra – são descritos até o verso 51. Seguem-se 19 versos sobre a abjeta condição do ser humano, que perde a vergonha em meio a tamanha infelicidade (65: *nullus est miseris pudor*). Pode-se ler a descrição do segundo segmento como um espelho da dissolução moral, refletindo as consequências do incesto de Édipo e Jocasta: nada mais está em seu lugar, como se vê também na leitura das entranhas do Ato 2. O incesto pressupõe “a confusão, a sobreposição”, como afirma o classicista Maurizio Bettini (2011, E-book), da Universidade de Siena, no livro *Affari di famiglia: La parentela nella letteratura e nella cultura antica* (2009).

O antropólogo e historiador René Girard, no livro *O bode expiatório* (2004, p.43), argumenta que grandes crises são “vivas como uma experiência de indiferenciação” de caráter catastrófico: “O dia e a noite confundidos significam a ausência de sol e a decadência de todas as coisas”. O pesquisador francês desenvolveu o conceito do “desejo mimético”, significando que entre o sujeito e o seu objeto do desejo há um mediador, um modelo invejável que pode se tornar um rival, ou seja, um obstáculo que aciona um esquema – entendido por ele como transcultural – de violência coletiva. Quando irrompe uma crise, por exemplo, um surto de peste, tal situação pode ser atenuada com o sacrifício de uma vítima como acontece no mecanismo do bode expiatório. A indiferenciação é um dos estereótipos,

apontados por Girard, que sinalizam o acionamento de tal mecanismo. Ele usa o mito de Édipo, modelado na tragédia de Sófocles, como texto de apoio para a formulação dessa teoria.

O primeiro segmento do trecho de Sêneca parece muito alusivo à descrição da peste em Egina no Livro VII das *Metamorfoses* de Ovídio, que inclui a origem dos mirmidões, embora mais sucinto. O ar viciado e opressivo surge no início da descrição feita pelo rei local Éaco ao rei Céfalo, de Atenas (*Met.VII.528-9*):²²² *pricipio caelum spissa caligine terras / pressit* (a princípio, o céu cobriu a terra de uma densa nuvem negra). No verso 47 do *Édipo*: *sed grauis et ater incubat terris uapor* (só um denso vapor sombrio cobre as terras). A descrição é o inverso do convencional *locus amoenus*. A monocromia é evidente neste trecho.

Muitas das imagens que Sêneca exhibe no segundo segmento da descrição persistem na alusão às *Metamorfoses* ainda mais de perto. Nada escapa ao flagelo (*Met.VII.547*): *omnia languor habet* (a doença invade tudo). No verso 52 do *Édipo*: *nec ulla pars immunis exitio uacat* (não há parte que seja imune ao extermínio). A indiferenciação, proposta por Girard, aqui é explícita: a categorização por idade, sexo, função, parentesco é totalmente anulada pela letalidade da peste. No trecho todo há imagens que evocam Ovídio, porém a mais explícita parece ser a dos versos 69-70: *non uota, non ars ulla correptos levant. / cadunt medentes, morbus auxilium trahit*. (Nem votos, arte alguma levanta os enfermos. / Por força da doença, cai quem traz a cura). Nas *Metamorfoses* tem-se (*Met.VII.561-2*): *nec moderator adest inque ipsos saeua medentes / erumpit clades obsuntque auctoribus artes* (E não há quem pare o mal. O terrível flagelo irrompe / por entre os médicos, e o saber volta-se contra quem o exerce).

Importa ainda destacar dentre os versos 582 e 613 das *Metamorfoses*, em que Éaco relata as oferendas feitas no templo de Júpiter e o aruspício, que as entranhas maculadas pela peste não eram reveladoras (*Met.VII.600-1*): *exta quoque aegra notas ueri monitusque deorum / perdiderant; tristes penetrant ad uiscera morbi* (As entranhas, doentes também, haviam perdido os sinais da verdade / e as advertências dos deuses. A funesta doença penetra até as vísceras). Admitindo-se alto grau de intertextualidade entre esses extratos relevantes de Ovídio e de Sêneca, o relato nas *Metamorfoses* confirma que a interpretação fracassada do aruspício no Ato 2 do *Édipo* se deve também às entranhas de vítimas maculadas pela peste e não apenas a uma leitura inábil feita por um vate fragilizado – isto é, a cena do *Édipo* não desacredita o procedimento divinatório.

Sêneca inicia os versos 57 e 62 com o advérbio *quin*, um expediente retórico que reforça uma afirmação, o que me levou a adotar na tradução a interjeição “ora”. O verso 62

²²² *Metamorfoses* sempre na tradução de Domingos Lucas Dias (Editora 34, 2017).

traz ainda um jogo de palavras: *quin luctu in ipso luctus exoritur nouus* (Ora, de um luto só desponta um novo luto), com antecedente no *Eurysaces*, de Ácio (frag.xii, 351 Klotz apud BOYLE, 2011, p.126): *haec aerumna mihi luctum addit luctibus* (essa desgraça me acrescenta luto aos lutos). Mais interessante ainda é observar que Sêneca vai construindo uma oposição entre subir e cair até chegar ao verso 71, quando Édipo se apresenta prostrado com as mãos súplices elevadas ao céu. Note-se, nos versos 62-63, *exoritur* e *cadunt* e, em 69-70, *leuant* e *cadunt*. No verso 2, *exoritur* foi o termo usado para o despontar do sol mortiço. O verso 45 tem diferentes leituras nos manuscritos: “*die*” no E, “*nouo*” no A.

71-81a

Édipo faz uma invocação aos deuses pela pronta morte, expondo toda sua fragilidade e isolamento. É um momento de grande dramaticidade, com o protagonista lançado ao chão, como quem rasteja, evocando a primeira fase da vida humana, conforme o enigma da Esfinge. Segundo Boyle (2011, p.128), no verso 85, uma fala de Jocasta, pode-se ler a deixa para que o protagonista se levante e se firme nos dois pés. No desfecho da tragédia, Édipo, já cego, precisará do apoio de um cajado. Nas *Metamorfoses*, que parecem ter servido de modelo para esta cena, o rei Éaco também almejava a morte (*Met.VII.582-3*): *quid mihi tunc animi fuit aut qui debuit esse, / ni uitam odissem et cuperem pars esse meorum?* (Qual foi o meu estado de espírito, ou qual podia ter sido, / senão odiar a vida e desejar partilhar a sorte dos meus?).

Inicialmente um suplicante prostrado (versos 71-74), logo em seguida Édipo destrata os deuses (versos 75-77a) por não ter sido atendido. Esse momento de mudança de disposição do personagem parece ser a melhor oportunidade para que ele se levante. Noutro momento de transição, quando Édipo passa a dirigir a palavra a si mesmo (77b-81a), parece surgir a melhor oportunidade para a entrada discreta e silenciosa de Jocasta. Ela só se revela ao interromper e tomar a palavra de Édipo (versos 81b-86), fazendo uma breve apologia da coragem. Pode-se depreender essa intensa movimentação cênica exclusivamente do texto, o que, insisto, indica o seu alto nível de espetacularização.

Não contemplado pelos deuses, o rei insta-se a abandonar Tebas, acreditando ser um hóspede que carrega consigo a causa do mal. Identificar-se como “*infaustus hospes*” (80) atende a um dos elementos caracterizadores sugeridos por Girard (2004, p.31) como “anomalias” associadas ao bode expiatório, chamadas por ele de “marcas vitimárias”, por exemplo, a condição de estrangeiro ou apátrida. O monólogo de abertura de Édipo se encerra em antílabe, como numa deixa para a entrada de Jocasta, carregada de ironia trágica: no momento em que Édipo admite fugir de volta para os seus pais adotivos, quem adentra a cena é sua mãe natural. E o chama de marido!

Uma sequência assindética de imperativos marca a fala que Édipo dirige a si mesmo: *sperne* (77), *linque* (78), *profuge* (80). O que Édipo, no início da peça, ameaça legar a Tebas (78-79): *linque lacrimas, funera / tabifica caeli uitia quae tecum inuehis* (deixa defuntos, / lágrimas, vícios malsãos que trazes contigo), ele se dispõe a carregar como bode expiatório no desfecho da trama (1058): *mortifera mecum uitia terrarum extraho* (comigo arrasto os vícios mortais destas terras).

81b-86

A fala inicial de Jocasta ganha ainda mais ironia trágica se considerada a autoridade com que adverte Édipo sobre o comportamento esperado de um rei diante da crise. É como se ela pusesse em dúvida a virilidade dele na *sententia* que encerra o trecho. Édipo logo reage. Boyle (2011, p.133) comenta que a linguagem nesse trecho alude à virilidade esperada no campo de batalha porque Sêneca recorre à expressão latina *terga dare* (literalmente, “dar as costas”, mas, no jargão militar, bater em retirada, fugir). A *sententia* evoca formulação similar de Ácio (frag.xvi, 460 Klotz apud BOYLE, 2011, p.134): *erat uirile istuc, aduorsam ferre fortunam facul* (Isto é que era viril: encarar facilmente a Fortuna adversa).

87-109

Édipo retoma a palavra repudiando a acusação de covardia e relatando sua bravura diante do horror do enfrentamento com a Esfinge, relato que não tem paralelo em Sófocles. Em Sêneca, como no texto grego, não se revela o teor do enigma, talvez porque amplamente conhecido. Segundo escólio ao verso 50 das *As fenícias* de Eurípides, o enigma foi registrado por Asclepiades de Tragilos (IV a.C.), discípulo de Isócrates, em sua *Tragodoumena*, citada no *Banquete dos eruditos* (*Deipnosophistas*) de Ateneu de Náucratis (II d.C.), em versos hexâmetros, nos seguintes termos (456 b):²²³ “Há um bípede sobre a terra, e quadrúpede, de uma voz, / também trípede. E único altera sua natureza de quantos sobre a terra / rastejantes existem ou ao alto no éter ou pelos mares. / Mas quando por mais pés apoiado caminha, / então o vigor pelos membros mais fraco o move”.²²⁴

²²³ Uma versão em francês da obra de Ateneu, consultada em 10/06/2019, encontra-se no endereço eletrônico: http://www.sflit.ucl.ac.be/files/AClassFTP/Textes/ATHENEE/deipnosophistes_10_fr.txt

Cito o trecho específico (456b): *Asclépiade dit, dans ses Sujets de Tragédies, que l'énigme du Sphinx était conçue en ces termes: «Il y a sur terre un Être à deux, à trois, enfin à quatre pieds, et qui n'a qu'une voix. De tout ce qui se meut sur terre en rampant, ou qui traverse l'air ou la mer, il est le seul qui change de nature: mais lorsqu'en marchant il s'appuie sur plus de pieds, la célérité de ses membres diminue en proportion.»* O texto grego de Ateneu: *ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπων, οὗ μία φωνή, / καὶ τρίπων, ἀλλάσσει δὲ φύσιν μόνον ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν / ἔρπετὰ γίνονται καὶ ἀν' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον / ἀλλ' ὅποταν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνει, / ἔνθα τάχος γνῶσις ἀφαιρούμενον πέλει αὐτοῦ.*

²²⁴ Tradução com pequenas variações no “*Édipo*, a (con)fusão do poder”, de Francisco Murari Pires, consultado em 10/6/2019: <http://www.principo.org/a-confuso-do-poder-francisco-murari-pires.html>

De acordo com Carmen Chuaqui (2001, p.40), a solução do enigma é dada em três dísticos elegíacos, traduzidos por ela: “*Oh cantante de los muertos, ave siniestra, aunque no quieras escucha mi voz, que pondrá fin a tus crímenes: Te refieres al hombre, quien se arrastra sobre la tierra al principio, empleando cuatro extremidades, pues acaba de salir del vientre de su madre; después, ya anciano, como en um tercer pie se apoya sobre el bastón, cuando se encorva bajo el peso de la edad*”.²²⁵ Era disseminada a associação da velhice com a imagem do homem idoso apoiado no cajado, como se pode verificar, por exemplo, nos versos 76 a 82 do coro de *Agamêmnon* de Ésquilo (grifo meu):²²⁶ No peito jovem / e no senil, / lateja a medula da vida, / mas Ares a evita. / O hipervelho folhame ressequido / avança, *trípede*, / e, com vigor de menino, / sonho diurno, tresanda.

É importante notar divergência na atribuição de falas nos versos 103-105 nos manuscritos EA. No primeiro, a fala é atribuída a Édipo, no segundo, a Jocasta. É certo que há uma mudança abrupta para a segunda pessoa do singular que implica mudança de personagem ou um aparte destinado a uma autocrítica. A maioria expressiva dos editores opta por destinar a fala a Édipo, como o faz Boyle, mas não Ahl. Já a fala dos versos 106-109, certamente do protagonista, tem início com uma *geminatio* do pronome demonstrativo *ille*: minha opção foi duplicar o adjetivo “cruéis”, mantendo o efeito de tensão. Optei também pela tradução de *nos* como plural em *in nos rebellat* (107: se voltam contra nós), admitindo-se aqui a inclusão não apenas de Jocasta, ainda em cena, mas de Tebas, que é citada logo a seguir. O último verso e meio é construído de forma a sugerir que se está à espera do oráculo de Delfos, pois cabe a Febo Apolo apontar se ainda há salvação da peste. Boyle destaca (2011, p.141) a alusão ao verso virgiliano da *Eneida* II.354:²²⁷ *una salus uictis nullam sperare salutem* (Para os vencidos só há salvação na esperança perdida).

ODE CORAL I (versos 110-201)

Diferentemente do que acontece na tragédia ática, o Coro no teatro romano ocupava um espaço no palco e não na *orchestra* e teria mais mobilidade para entradas e saídas, isso devido também ao número menor de integrantes, possivelmente, entre três e sete elementos. No texto senequiano, a interlocução do Coro com outros personagens é pouco frequente. Davis (1993, p.55) conclui que o Coro de tebanos leais ao rei e fiéis de Baco cumpre ao longo

²²⁵ κλῦθι καὶ οὐκ ἐθέλουσα, κακόπτερε μοῦσα θανόντων, / φωνῆς ἡμετέρης, σῆς τέλος ἀμπλακίης. / ἄνθρωπον κατέλεξας, ὅς ἦνίκα γαῖαν ἐφέρει / πρῶτον ἔφν τετράπους νήπιος ἐκ λαγόνων, / γηραλέος δὲ πέλων τρίτατον πόδα βάκτρον ἐρείδει, / αὐχένα φορτίζων, γῆραι καμπτόμενος (EURÍPIDES, 1988, p.60).

²²⁶ Na tradução de Trajano Vieira (2007, p.26).

²²⁷ *Eneida* sempre na tradução de Carlos Alberto Nunes (Editora 34, 2014).

da peça trajeto da ignorância ao conhecimento, como o fazem outros personagens. O principal indício é a mudança de opinião sobre o destino.

110-123

Embora seja classificada por Davis como uma ode de prece, visto que o Coro invoca o deus Baco no verso 113, o especialista reconhece que sua função principal é a descrição dos efeitos da peste que assola Tebas. Como observa Boyle (2011, p.143), a perspectiva solitária de Édipo sobre a crise ganha dimensão coletiva com a manifestação do Coro. Trata-se de uma amplificação do tema tratado nos versos 37-70.

O Coro se refere no verso 112 à visão tétrica da devastação com o verbo no tempo presente, enquanto o sol, no verso 4, com o verbo no futuro, ainda estava para ver nesse novo dia o estrago feito à noite pela peste: a passagem do tempo é explicitada com a retomada da mesma ideia de testemunhar um triste cenário. As terras aráveis – personificadas, porque agora viúvas dos seus lavradores – necessitam de Baco, o deus da vinha e do vinho, que é invocado pelos fiéis tebanos. O repertório étnico das viagens de Baco, como um catálogo de povos distantes, está diretamente ligado às duas primeiras estrofes do poema 11 de Catulo (1996, p.76),²²⁸ que também fornece a solução métrica para Sêneca, como já foi tratado. Boyle (2011, p.lx) destaca que o poema de Catulo aborda “a devastação causada pelo sexo”.

124-132

O Coro se identifica nos versos 124-125 como o povo de uma estirpe invicta que se acaba, exterminada pela peste. A gigantesca proporção que a crise assume deve ser apreendida da menção ao mais importante marco da cidade de Tebas, suas sete portas, que não dão conta da multidão em desespero. O intertexto com o relato de Ovídio nas *Metamorfoses* sobre a peste de Egina é evidente (*Met.*VII.607): *neque enim capiebant funera portae* (nem as portas da cidade seriam suficientes para esses cortejos).

133-159

Tem início propriamente a descrição da eclosão da peste e de seus efeitos sobre os animais num crescendo: do mais lento, as ovelhas, até o mais ágil, os cavalos de corrida. Animais de criação e animais selvagens são afetados indistintamente. A formulação por categorias reforça a ideia da indiferenciação em grave crise, conforme Girard.

O desastroso sacrifício descrito entre os versos 135 e 141 ecoa trechos de descrição da peste de Ovídio (*Met.*VII.593-599) e de Virgílio (*Geo* III.486-493), tratando do fracasso da

²²⁸ Na tradução de J. A. Oliva Neto: Fúrio e Aurélio, amigos de Catulo – / se for até os extremos Indos, onde / praias contunde a onda do oriente / que soa ao longe // ou se entre Hircanos ou morosos Árabes / ou Sagas ou os Persas porta-setas / ou os mares que o Nilo (sete gêmeas / fauces colora).

leitura das entranhas dessas vítimas. O elenco de animais silvestres entre os versos 149 e 153 apresenta duas possibilidades de criação: ou Sêneca toma o *tópos* e o elabora à sua maneira ou combina imagens de Ovídio *Met.*VII.546 (cervos e ursos) e de Virgílio *Geo.*III.537 (lobos), *Geo.*III.539 (cervos) e *Geo.*III.544 (serpente) numa relação intertextual mais complexa.

Uma breve descrição da perda de cor da natureza ocorre entre os versos 154-158, reforçando a monocromia da peça, como propõe Braund, já mencionada acerca dos versos 37-51. Nova referência a Baco no verso final reafirma a infertilidade da terra. Observe-se a recorrência de termos de negação no trecho, refletidos na tradução.

Deixei isolado o verso 159 intencionalmente, como se uma transição entre o mundo real e o mundo fantástico que será descrito na sequência.

160-179

O mundo dos mortos transborda para o mundo dos vivos, antecipando o Ato 3. A Morte é personificada, apresentada com mandíbulas e asas que remetem automaticamente à Esfinge. A caracterização de Caronte, o barqueiro dos mortos, remete à *Eneida* VI.298-304, em particular, ao último: *iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus* (Velho, realmente; porém, como é deus, de viril senectude). Os indícios são de um terremoto que provou acontecimentos prodigiosos. Depois dos animais do mundo real, o cão Cérbero e os cães de Hécate vêm compor o imaginário da peste que assola Tebas.

180-201

Este trecho traz os sintomas manifestos da peste nos humanos com detalhamento escatológico. Para Davis (1993, p.202), trata-se de uma antecipação do flagelo que Édipo impõe a si com o cegamento violento no Ato 5. Sua análise integra a Ode I à peça como um todo, invalidando argumentos que apontam as odes de Sêneca como meros interlúdios ou comentários autorais (LARSON, 1994, p.73).²²⁹ Davis (1993, p.202) afirma que cada segmento da Ode I serve a um duplo propósito, o de descrever os efeitos da peste, mas também o de antecipar eventos importantes que conduzirão à fonte da contaminação, a Édipo.

No seu estudo sobre as descrições na obra dramática de Sêneca, Larson (1994, p.94) elenca com minúcia as possíveis alusões ao poema de Lucrécio, *De rerum natura*, no trecho descritivo dos sintomas da peste. Também há ecos das *Metamorfoses* de Ovídio e das *Geórgicas* de Virgílio. Todos eles, em certo grau, devedores de Tucídides. A morte se torna irreconhecível, portanto, é preciso documentá-la em detalhes.

²²⁹ O Coro de Sêneca não tem qualquer indício de uma existência dramática credível e assumiu o *status* de uma interjeição autoral (*the Senecan chorus lacks any trace of dramatically credible existence and has assumed the status of an authorial interjection*).

O “*ignis sacer*” (que traduza por fogo maldito, não sagrado), citado no verso 187, associado na Antiguidade à erisipela, é um calor que consome por dentro, daí duas belas imagens: a dos homens abraçando pedras para se refrescarem (193) e a da sede que aumenta a cada gole (196). Imagens próximas às que Ovídio constrói nas *Metamorfoses* VII.559 e VII.569, mas não iguais. Como bem define Slaney (2013, p.109), cada segmento da Ode I é construído com certas imagens que se formam e se dissolvem, definindo um “efeito caleidoscópico” como a marca literária de Sêneca.²³⁰ A Ode I se encerra confirmando o que tinha dito Édipo no verso 76 sobre não ser atendido pelos deuses, pois também a multidão se prostra nos altares, pede pra morrer, só que é, de fato, atendida.

ATO 2 (versos 202-402)

202-205

Pode-se pressupor a presença do Coro durante todo o ato, pois, nos primeiros versos, dá a deixa para a entrada de Creonte, que regressa de Delfos, e, no final do episódio, é instado a entoar o Hino a Baco que constitui a segunda ode coral. No entanto, há divergências nos manuscritos: em A, os versos iniciais são atribuídos ao Coro; em E, os versos 202 a 204 são atribuídos a Édipo e o verso 205 ao Coro, em resposta ao protagonista. Boyle segue A, Ahl opta por E (2008, p.207) e também Miller (1968, p.442), o que interfere na versão de Hughes.

Vale apontar o anacronismo da centralidade do oráculo delfico, que teve seu apogeu na Grécia entre 550 e 480 a.C. (GIEBEL, 2013, p.17), na elaboração do mito arcaico de Édipo e dos labdácidas, que engloba quatro gerações e tem seu ápice na batalha pelo controle de Tebas, antecedendo a guerra de Troia em duas gerações (EDMUNDS, 2006, p.17). Desse anacronismo, que se encontra pela primeira vez na peça de Sófocles, pode-se depreender a ironia trágica subjacente à peça ao associar Édipo – aquele que pensa saber, mas não sabe – com a máxima “conhece-te a ti mesmo” (γνώθι σαυτόν), inscrita no vestíbulo do santuário de Delfos, provavelmente, no século VI a.C. (GIEBEL, 2013, p.49).

206-216

Édipo retorna à cena com um aparte, antes de se dirigir a Creonte, admitindo seu medo e insegurança. Eles se engajam num diálogo áspero, mas que não chega a ser hostil, caracterizado pela esticomitias, ou seja, troca de falas de apenas um verso (212-213), incluindo *sententia* (213), divisão de um verso entre dois personagens (215) e retomada de palavras-chave (212: *dúbia*, 213: *dubiam*, 215: *dubium*). Esse tipo de construção dialógica é marcado

²³⁰ Each of these [sections] crystallizes repeatedly around images that form and dissolve, creating Seneca's trademark kaleidoscopic effect.

em Sêneca pelo antagonismo, ocorrendo tipicamente no segundo ato, entre o protagonista e um personagem secundário que, com frequência, assume a tarefa de aconselhar moderação, sem sucesso. Mas não é esse o teor aqui, quando Creonte tem a função de Mensageiro, relatando em detalhe sua experiência em Delfos. Em sua primeira fala, ele introduz a ideia da obliquidade vinculada ao oráculo: Apolo carrega também o epíteto “Lóxias”, ou seja, o oblíquo (GIEBEL, 2013, p.26). Após uma fala gnômica de Édipo, Creonte reafirma a obscuridade delfica e é, de novo, refutado por Édipo, que cita o próprio nome no verso 216 e se autoproclama o decifrador de enigmas por excelência.

A classicista alemã Marion Giebel, no livro *O oráculo de Delfos* (2001), reconstrói como teria sido o procedimento de obtenção do oráculo, apresentado aqui resumidamente para iluminar o contexto de criação de Sêneca. Uma pitonisa proferia o oráculo em nome do deus, sentada em uma trípole tampada. Essa vasilha em bronze, utilizada para cocção ou queima de incenso, é associada à forma primitiva do oráculo, em que se fazia um sorteio de pedrinhas ou ossinhos brancos ou pretos como resposta afirmativa ou negativa a perguntas simples.

Mas foi o oráculo falado que tornou famosa Delfos, provendo aconselhamento futuro, portanto, profético. O consulente, que poderia representar ou um interesse particular ou um oficial, deveria seguir um ritual, após o qual lhe seria permitido ingressar no templo até um cômodo vizinho ao ponto mais recôndito (*adytum*), onde a pitonisa se sentava sobre a trípole junto a uma fenda na rocha de onde saíam vapores estupefacientes. Ela portava um ramo do loureiro sagrado de Apolo, depois de ter se banhado na fonte Castália, considerada também sagrada. A pergunta era apresentada à pitonisa por meio de um sacerdote, nomeado “profeta”, que acompanhava o consulente e depois formulava o oráculo por escrito – delegações oficiais certamente precisavam de uma formulação exata, como observa Giebel (2013, p.25), mesmo que oblíqua.

A ambivalência é outra característica intrínseca a Febo Apolo (GIEBEL, 2013, p.68):²³¹ “Ele exige a expiação de crimes de morte também em sua qualidade de deus que purifica e cura e extrai a contaminação nefasta dos criminosos, que afeta não só a eles, mas expõe ao castigo divino também seus próximos, sua família, seus parentes e concidadãos”.

A pitonisa cantaria os oráculos, mas não se pode assegurar – nem descartar – que fossem na forma de hexâmetros datílicos, apesar de diversos registros literários que chegaram até nós, por exemplo, nas *Histórias* de Heródoto. A formulação em hexâmetros é usada por Sêneca nos versos 233-238.

²³¹ Na tradução de Evaristo Pereira Goulart.

217-222

Creonte revela a decisão de Apolo “vingador” de expiar a morte de Laio somente com o exílio do culpado enquanto em Sófocles (100) admite-se o exílio ou a morte. Mas Febo Apolo não fornece um nome a Creonte, uma resposta para Édipo, o que é, como se sabe, o disparador da trama de investigação do assassinato do antigo rei de Tebas.

223-232

Creonte narra o que presenciou no templo de Apolo, onde a pitonisa emitiu o oráculo. Em termos formais é um brevíssimo relato de Mensageiro em primeira pessoa, como convém a uma testemunha, sem paralelo em Sófocles. Nesta descrição de um *locus horridus*, Sêneca lança mão de tetrâmetros trocaicos cataléticos, implicando, segundo Fitch (SENECA, 2004, p.36), uma formulação mais solene que precede a reprodução do oráculo de Delfos em hexâmetros datílicos e, segundo Boyle (2011, p. 171), o agravamento da atmosfera de temor e expectativa. Na dramaturgia senequiana, esse metro é usado apenas em *Fedra* (1201-1212), quando Teseu invoca os monstros infernais após a morte de Hipólito, e em *Medeia* (740-751), numa invocação aos mortos e aos deuses no início da cena de magia negra.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio faz uma descrição similar, porém menos tétrica que a da tragédia de Sêneca, preparando para a manifestação de um oráculo (*Met.XV.634-636*): *et locus et laurus et quas habet ipse pharetrae / intremuere simul cortinaque reddidit imo / hanc adyto uocem pauefactaque pectora mouit* (local, loureiro e aljavas que o próprio deus ostenta agitam-se / ao mesmo tempo e, do fundo do santuário, a trípode fez ouvir / esta sentença, que perturbou os apavorados espíritos). Seguem-se quatro versos oraculares em hexâmetros datílicos, que é o metro adotado por Ovídio na obra.

233-238

Sêneca apresenta o oráculo da pitonisa de Apolo em seis versos hexâmetros datílicos, o que Sófocles não faz. Na tradução, adotei o decassílabo.

Condizente com a obliquidade do oráculo délfico, a identificação de Édipo é feita apenas por alusão: *profugus*, que aparece no verso 234, remete ao verso 23, no qual o protagonista usa esse termo em relação a si mesmo. Na predição, há uma ostensiva mudança da terceira para a segunda pessoa no verso 236, prefigurando a guerra entre Etéocles e Polinices pelo controle de Tebas.

O último verso do oráculo é uma perífrase para o incesto, mas não há referência ao parricídio tão temido por Édipo. A plena confirmação do oráculo se atesta no verso 1054 da fala de encerramento proferida por Édipo, quando volta o adjetivo do verso 233, referindo-se ao céu mais dócil após a partida do hóspede indesejado.

239-247

Édipo e Creonte retomam o diálogo, com as mesmas características do anterior (206-216), incluindo esticomitia (244-246), *sententiae* (242-243), retomada de palavras-chave (243: *peremptum/timet* e 244: *perempti/timor*; 245: *prohibuit* e 246: *prohibent*). A *sententia* do verso 243 bebe na tradição romana registrada em Ênio (frag.348 Jocelyn apud BOYLE, 2011, p.175): *quem metuunt oderunt; quem quisque odit periisse expetit* (Odeiam quem temem, querem morto quem odeiam). Também em Ácio (frag.3 Boyle apud BOYLE, 2011, p.175): *oderint, dum metuant* (Odeiem desde que tenham medo).

248-273

Cumprindo a determinação oracular, Édipo faz uma invocação aos deuses (248-257) mais longa que a do Ato 1 (71-75): Júpiter, Febo Apolo, Febe, Netuno, Dite, numa ordenação vertical, partindo da esfera celeste rumo aos mares e aos subterrâneos, conforme sugere Boyle (2011, p.176). A anáfora do pronome pessoal de segunda pessoa singular é elemento característico na elocução de hinos e invocações aos deuses, assim como o imperativo do verbo *adsum*. Entre os versos 257 e 263, Édipo profere seu édito contra o assassino. A proclamação do exílio aponta para uma errância desagradável, diferente do exílio voluntário que Édipo cita no verso 13, mais próxima da ameaça de Medeia contra Jasão na peça homônima de Sêneca (19-21). A ironia trágica nada sutil do autor coloca Édipo desejando ao assassino de Laio o leito impudico e o parricídio reservados a ele mesmo, retomando formulação muito parecida dos versos 15-21. Entre os versos 264 e 273, o rei de Tebas afirma que não haverá perdão, fazendo um juramento em nome dos reinos e dos deuses. Como destaca Boyle (2011, p.180), a ordem dos deuses tomados como testemunha do *iuris iurandi* está agora invertida em relação à invocação, passando do mais baixo ao mais alto: deuses domésticos, Netuno e Febo Apolo. No verso 269, *uatis Cirrhaeae* (“vate de Cirra”) refere-se a uma cidade antiga no golfo de Corinto, próxima de Delfos, muitas vezes substituindo a menção ao santuário e à vate de Apolo, assim, omiti o topônimo.

274-287

Édipo pede aos presentes que recordem (*memorate*) como se deu o ataque ao rei Laio. Creonte toma a palavra e descreve o crime, que, como na versão canônica de Sófocles, deu-se num cruzamento de três vias. A Fócida é a região central da Grécia, onde se situa Delfos. A terra de Sísifo é referência a Corinto. Já o adjetivo *olenia* (283) refere-se à cidade de Olenos, na Etólia, região do rio Eveno. Mas a geografia parece “caótica” (BOYLE, 2011, p.183) e a solução apresentada é resultado de conjecturas de editores que fizeram reparos aos manuscritos latinos.

288-290

Creonte dá a deixa para a entrada do vate cego Tirésias e de sua filha e guia Manto, personagem que não existe na peça canônica de Sófocles. No palco, Édipo, Creonte, Tirésias, Manto, o Coro e Sacerdotes sem fala. Apesar de passar o resto do ato mudo, não há razão para crer que Creonte deixe a cena, como chega a ser defendido,²³² visto que Édipo se dirigirá a ele novamente antes da segunda ode coral. Por outro lado, essa opção cênica resulta na situação incomum no teatro clássico antigo de haver no palco quatro atores com falas, contrariando a prescrição de Horácio na *Arte Poética* (189-192). O manuscrito A identifica apenas Édipo, Tirésias e Manto na cena (BOYLE, 2011, p.186).

291-298

Édipo recebe Tirésias, que se apresenta disposto a colaborar, embora revele suas fragilidades, numa clara inversão do *tópos* clássico de que o vate cego vê além daqueles que enxergam (BOYLE, 2011, p.189). O início da investigação tem a chancela do vate, usando o verbo que ressoará ainda na peça: “*eruere*”. Tirésias propõe escavar o que está predestinado (297), ao passo que Jocasta vai alertar sobre os riscos de quem escava a verdade (827) e Édipo escava e saca das órbitas os olhos ao final da investigação (961).

299-383

Tem início a peculiar cena do aruspício, que Boyle (2011, p.186) qualifica como “extraordinária”. Certamente, ela evoca a cultura da Roma antiga no seu máximo. Como afirma Bettini (2011, E-book): “O *Édipo* que temos diante de nós, ou melhor, sob os olhos, no texto de Sêneca, é, de fato, um *Édipo* romano: e sabemos que em Roma a análise das *exta*, das vísceras, constitui a essência da prática divinatória”.²³³

Tirésias ordena que sejam trazidos os animais vítimas do sacrifício ao altar ou altares (*appellite aris*), portanto, seriam necessários ao menos dois personagens de apoio, ou servos ou os sacerdotes que necessariamente estão em cena, aumentando, assim, o número de atores no palco, ainda que sem fala. Manto será a protagonista da cena, fazendo o relato do ritual em cerca de 60 versos.

A polêmica em torno da encenabilidade da peça, mencionada anteriormente, é “solucionada” por Boyle (2011, p.184) aderindo à proposta de Ahl (2008, p.212) de utilizar cabeças dos animais esculpidas, isto é, objetos cênicos (*props*). Boyle defende que haveria na Antiguidade ao menos três possibilidades de encenação deste aruspício: com animais de

²³² Por exemplo, Busch (2007, p.25).

²³³ L’Edipo che abbiamo di fronte a noi, o meglio sotto gli occhi, nel testo di Seneca, è infatti un Edipo *romano*: e si sa che a Roma l’analisi degli *exta*, delle viscere, costituisce il fulcro della pratica divinatoria.

verdade bem treinados,²³⁴ com o uso de *props*²³⁵ e apenas com o relato da cerimônia.²³⁶ Um argumento que usa a favor de sua escolha (2011, p.187) é que o público romano não estranharia o uso das cabeças de animais esculpidas e cita como exemplo uma representação parietal do século I d.C. de Agave segurando uma máscara como se fosse a cabeça de Penteu morto, possivelmente de uma cena de pantomima. A *performance* pantomímica, como já mencionado, é a solução apontada por Dodson-Robinson para a cena do aruspício. Aygon (2006, p.106), num detalhado artigo em que demonstra como seria a encenação convencional da cena, argumenta: “O texto implica, portanto, que se organiza, no caso de representação, ou que se imagina, em caso de leitura, uma encenação imponente, com um grande número de personagens secundários, cuja presença e movimentos servem para aumentar a atmosfera de mistério e pânico sugerida pelas palavras de Manto”.²³⁷ Sem desconsiderar as maravilhas que podem ser encenadas, desde há muitos séculos, com a intervenção de mecanismos teatrais e de objetos cênicos, a complexidade dessa cena – que só pude dimensionar efetivamente no processo de tradução – me leva a considerar como melhor solução a *performance* pantomímica, dispensando correlatos concretos no palco (*props*).

Enquanto Boyle (2011, p.187), que tem sido meu guia assim como Manto para Tirésias, organiza o ritual em três segmentos (preparação, sacrifício, aruspício), entendo que é preciso considerar procedimentos vários, alguns mais evidentes que outros. O ritual concebido por Sêneca expõe um repertório variado de práticas mânticas nos versos 303-380: piromancia (exame das chamas: 304-323), enomancia (leitura do vinho: 324), libanomancia (exame da fumaça dos incensos: 325-327), zoomancia (reação das vítimas: 334-344), hematomancia (exame do sangue das vítimas: 345-350), aruspício ou hieromancia (exame das vísceras das vítimas: 353-357; 366-370); hepatomancia (exame da forma do fígado: 358-365); teratoscopia (interpretação de fenômenos prodigiosos: 371-376).

As detalhadas descrições não apenas das chamas, fumaça, entranhas pulsando, mas também das mãos em ação sugerem ter sido concebidas para ilustrar movimentação cênica expressiva, que simula os objetos citados com o gestual do *performer*, o que é compatível

²³⁴ Fitch, ainda que considere a cena concebida para *recitatio*, afirma (SENECA, 2004, p.14): Undoubtedly Roman technicians, well versed in producing spectacular animal shows, *could* have staged such a scene: Pliny records having watched bulls which were trained for shows to fall and get up again, to lie down and be lifted up (*Natural History* 8.70.182).

²³⁵ Ahl ressalva (2008, p.120): I emphasize that my resolution of the problem is no more than a matter of personal opinion – as are other theories about the performance or non-performance of the plays.

²³⁶ Rosenmeyer é o principal defensor da terceira opção (1993, p.237): Manto, standing in the wings and facing outward, reports a development that is not visible to the audience.

²³⁷ Le texte implique donc que l'on organise – en cas de représentation – ou que l'on imagine – en cas de lecture – une imposante mise en scène, avec un grand nombre de personnages secondaires, dont la présence et les mouvements servent à accroître l'atmosphère de mystère et d'effolement que suggèrent les paroles de Manto.

com a aceitação que tinha, então, em Roma, a pantomima e seu ator, chamado na Antiguidade de *pantomimos* ou *saltator*. Como Rosie Wyles, do King's College, descreve no artigo “*The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime*” (2008, p.66 *passim*), o pantomimo fazia uso de máscaras e de um lenço ou uma echarpe, que era manipulada para sugerir movimentos como a chama e a fumaça dos incensos.

A abordagem que proponho e na qual venho insistindo não invalida que o objetivo final de Sêneca possa ter sido a circulação por escrito da tragédia, mas considero que o leitor, ao admitir a possibilidade e conceber em sua mente as condições materiais da encenação, desfrutará muito melhor do texto. Mais ainda, que a montagem dessa dramaturgia é a única possibilidade de realização plena da obra. De outro ponto de vista, talvez seja pertinente observar também que a mântica, além da sua ubiquidade no mundo romano, é em tudo condizente com a filosofia estoica, da qual Sêneca foi um importante propagador na sua versão chamada “imperial” ou “tardia”. A previsibilidade pressuposta na arte divinatória condiz com a ideia central do estoicismo de que há um *logos*, uma razão que permeia tudo, uma providência divina. Essa ordenação racional, que não deve ser tomada apressadamente por um determinismo, implica o funcionamento interconectado de todas as coisas (συμπάθεια), objetivando o bem supremo, a virtude.²³⁸

O ritual se desenvolve com as vítimas sacrificiais selecionadas levadas para o altar, onde é, então, lançada grande quantidade de incenso simultaneamente com palavras que não são expressas no texto dramatúrgico. Inicia-se o exame da chama, que, num bom augúrio, se manteria de uma só cor, clara e firme em direção ao alto.

Embora não configure propriamente uma cena de piromancia, Sêneca coloca na boca do Mensageiro, no *Tiestes* (765-775), uma descrição do fogo cozinhando os corpos dos sobrinhos de Atreu, que lembra o relato de Manto. Pouco antes, o fígado das vítimas havia servido a uma hepatomancia (757): *at ille fibras tractat ac fata inspicit* (mas ele estuda o fígado e examina os fados). Antes ainda, o vinho da libação havia se tornado sangue (700-701): *libata in ignes uina mutato fluunt / cruenta Baccho* (libado sobre as chamas, espraia-se o vinho, / mas transmutado em sangue). Nos preparativos para o “sacrifício” dos filhos de Tiestes, havia incenso, vinho e *salsa mola*.

²³⁸ Nas “Questões Naturais”, sua obra de filosofia natural, diz Sêneca (*NQ* II.32.4): *alia ratione factorum series explicatur indicia uenturi ubique praemittens, ex quibus quaedam nobis familiaria, quaedam ignota sunt. Quicquid fit, alicui rei futurae signum est. Fortuita et sine ratione uaga diuinationem non recipiunt; cuius rei ordo est, etiam praedictio est.* (Minha tradução: Uma série de eventos predestinados se desenrola de acordo com outra lógica, enviando antecipadamente sinais do que está para acontecer a cada altura, sendo alguns familiares para nós, outros, desconhecidos. Tudo o que acontece é o sinal de algum evento futuro. Acontecimentos fortuitos e casuais, sem sentido, não estão sujeitos à arte divinatória; onde há ordenação, há previsão.)

O símile do arco-íris no relato de Manto (315-320) evoca a passagem de Aracne e Vênus das *Metamorfoses* VI.63-67 e costuma ser associado à incerteza e à ambiguidade que marca tanto o ritual de vaticínio como, num plano alusivo, a confusa origem de Édipo.²³⁹ Bettini afirma que (2011, E-book) “é propriamente um ‘emaranhado’; no incesto, os papéis parentais se entrelaçam e se acumulam (os ‘filhos’ se entrelaçam com os ‘irmãos’): assim como no arco-íris as cores se entrelaçam umas às outras”.²⁴⁰ Em seguida, a divisão da labareda é evocativa da futura cisão entre os irmãos Etéocles e Polinices pelo controle de Tebas,²⁴¹ já aludida no oráculo que Creonte traz de Delfos. A fumaça densa que sai do incenso passa a rodear a cabeça de Édipo, prefigurando sua cegueira.

Incapaz de tirar sentido dos sinais dessas primeiras etapas do ritual, Tirésias dá prosseguimento ao sacrifício, ordenando que seja salpicada sobre o gado a sagrada farinha branca (*salsa mola*). A reação das vítimas é outro importante prognóstico. O verso 337, dividido entre Tirésias e Manto, parece indicar o momento em que são imoladas as vítimas. O comportamento incomum dos animais sugere um ritual malogrado, ao qual me refiro nos comentários aos versos 384-402. Fitch (SENECA, 2004, p.47) afirma que o ideal é a vítima estar propícia ao sacrifício, oferecendo morte fácil. Não é o que acontece: a novilha se lança contra a lâmina (341) e o boi, mesmo com dois ferimentos, reluta em morrer (344).

As imagens do sangue escorrendo das duas vítimas, nos versos 347-350, prefiguram a morte de Jocasta e o cegamento de Édipo. Da novilha, corre um rio de sangue. De Jocasta (1040-1041), o jorro de sangue expulsa a espada assassina. Do boi, enquanto os largos ferimentos apenas gotejam, muito sangue volta pela boca e pelos olhos. De Édipo (978-979), escorre um dilúvio de sangue dos olhos arrancados. Segundo Fitch (SENECA, 2004, p.48), num sacrifício bem sucedido, o sangue jorraria sobre o altar.

Finalmente acontece o aruspício, ritual que os romanos reconheciam como de origem etrusca. O exame do fígado, ou hepatomancia, parece ter sido o elemento mais relevante nesse

²³⁹ Segundo Boyle (2011, p.192), não há análise convincente sobre as alterações das cores na cena: No attempt to map the precise details of each of these colour changes onto the situation of the play is yet persuasive. The focus, however, on change, doubt, and uncertainty, ending in the ominous ‘blood-red’, *sanguinea*, and ‘blackness’, *tenebras*, clearly correlates with the themes and direction of the drama, whether the ‘blood-red’ alludes to the killing of Laius, the stabbing of Jocasta, or the blinding of Oedipus – or, more plausibly, all three.

²⁴⁰ Si tratta propriamente di un ‘garbuglio’, nell’incesto i ruoli parentali si intrecciano e si cumulano (i ‘figli’ si intrecciano con i ‘fratelli’): così come nell’arcobaleno i colori si intrecciano l’uno con l’altro.

²⁴¹ Convém confrontar os dísticos de Ovídio (*Tristia* V.5.31-36): *sensus inest igitur nebulis quas exigit ignis/ consilio fugiunt aethera, Ponte, / consilio commune sacrum cum fiat in ara/ fratribus, alterna qui periere manu / ipsa sibi discors, tamquam mandetur ab illis / scinditur in partes atra fauilla duas* (Minha tradução: Há, portanto, sentido nos vapores que o fogo produz: como um desígnio, deixam teus ares, ó Ponto, como um desígnio, quando o ritual coletivo é feito no altar dos irmãos que morreram um pela mão do outro, a própria brasa escura, em desacordo consigo, como se comandada por eles, se divide em duas partes.)

procedimento divinatório, conforme documentos materiais localizados em diferentes áreas do Império romano, por exemplo, o “*fegato de Piacenza*” ou “*fegato etrusco*”, um modelo em bronze do órgão de uma ovelha com inscrições etruscas para orientação de leitura por parte do sacerdote, datado tentativamente do final do século II a.C. até o início do século I a.C.²⁴² Como diz Fitch (SENECA, 2004, p.48-49), um lado do fígado indicava prognósticos ruins (*pars inimica*), e o outro, favoráveis (*pars familiaris*).

No relato que Ovídio faz, nas *Metamorfoses*, dos momentos que antecederam o assassinato de Júlio César, há descrição de agouros não favoráveis a partir de um aruspício (*Met.XV.794-5*): *victima nulla litat, magnosque instare tumultus / fibra monet, caesumque caput reperitur in extis* (Não há vítima que mostre um presságio favorável, / as entranhas advertem para a proximidade de grandes perturbações; / no meio das vísceras é encontrado, cortado, o rebordo do fígado). Cícero afirma no *Sobre a adivinhação* II.32: *[haruspices] caput iecoris ex omni parte diligentissime considerant* ([Os arúspices] examinam cuidadosamente a ponta do fígado de todos os lados).²⁴³

Em latim, tanto o termo *exta* como *iecur* como o *fibra* podem se referir ao fígado, sendo que o último pode especificar cada lobo (ortoépia: ó) do fígado, ou seja, o lado direito ou o esquerdo. Além disso, importante referência é a parte chamada em latim *caput* e em português, “ponta”, e que se refere ao termo técnico “processo caudato”. No verso 360, Sêneca apresenta a anatomia “anômala” do fígado, em que se apresentam duas pontas de igual tamanho, numa prefiguração do embate de Etéocles e Polinices, hipótese reafirmada pela referência, no verso 364, às sete veias no lado hostil do órgão, evocando o mito do ataque às sete portas de Tebas, como na peça de Ésquilo, abordado em parte também em *As fenícias* de Sêneca. Austin Busch (2007, p.230), da Universidade Estadual de Nova York, pondera que o que é antinatural nas entranhas das vítimas no *Édipo* não deve ser tomado como “anômalo”, uma vez que reflete a violação da ordem natural das coisas, isto é, está em *sympatheia*.

O mais surpreendente é o feto encontrado na novilha não acasalada, o que provoca imediata reação de Manto, pois já não há leis na Natureza. Essas leis que Édipo se comprometeu a preservar (24-25), mas que foram viradas do avesso por ele mesmo (942-943). E assim (371): *natura uersa est*²⁴⁴ (a natureza está do avesso). No *Agamêmnon* senequiano, o

²⁴² Ver <http://www.palazzofarnese.piacenza.it/immagini/fegatoetrusco-dettaglio.jpg/view?searchterm=fegato> Consultado em 11/6/2019.

²⁴³ Sobre a obra de Cícero, ver a dissertação de Beatris Ribeiro Gratti, conforme as Referências Bibliográficas.

²⁴⁴ Ver Donald J. Mastronarde (1970, p.301): As often in Senecan plays, the keynote of many features of the *Oedipus* is *natura uersa est* (371): the phrase applies specifically to the aberrant physiology of the sacrificial

verso se repete quando o fantasma de Tiestes se refere ao incesto cometido com a filha, gerando o vingativo Egisto (34): *uersa natura est retro* (desanda a natureza).²⁴⁵

384-402

Tirésias falha em entregar o nome do culpado pela morte de Laio. O malogro de um ritual era uma exceção (GIEBEL, 2013, p.23), mas Plutarco relata (*Moralia* 3.438 AB *De defectu oraculorum*)²⁴⁶ que um animal sacrificial demonstrou, na sua reação, que o dia escolhido não era favorável, portanto, o oráculo não deveria ser proferido, independente da distância percorrida pela delegação de consulentes até o templo em Delfos. Após o malogro no altar do palácio, em Tebas, o diálogo de Édipo e Tirésias prepara o terreno para o novo ritual, que será relatado no Ato 3 por Creonte, o da necromancia, a invocação dos mortos.

ODE CORAL II (versos 403-508)

403-404

O canto coral de caráter popular acontece em paralelo ao ritual de necromancia, que se dá fora do palco. O Coro se traveste de seguidoras de Baco, pressuposto da edição de Fitch 2018, que adoto. Trata-se de um canto de exaltação do deus Baco, padroeiro de Tebas, um ditirambo estabelecendo um contraste radical com o clima cada vez mais tenebroso da peça.

405-411

Christopher Trinacty (2017, p.129), classicista do Oberlin College (EUA), aponta no artigo “Horatian Contexts in Senecan Tragedy”,²⁴⁷ a intertextualidade entre esta ode e o *Carmen Saeculare* de Horácio, destacando a frase epíteto “*lucidum caeli decus*”, usada por ambos os autores. Horácio faz o elogio a Febo e Diana,²⁴⁸ Sêneca o faz a Baco (405). Essa frase é um dos índices da analogia que se pode depreender da Ode Coral II entre Baco e Febo, deus que não é invocado, apenas citado (498), no canto popular dos tebanos. Boyle comenta (2011, p.211) que a frase evoca também o epíteto “*maximum mundi decus*”, atribuído a Febo no verso 250 do *Édipo*, reforçando a analogia. Trinacty (2017, p.130) nota, com astúcia, que o rei louva Febo enquanto o povo louva Baco.

victim, but the passage is allegorical and thus closely associated with the whole complex of abnormal manifestations (the plague, the Sphinx, *Titan dubius*, etc.), the center of which is Oedipus.

²⁴⁵ *Agamêmnon* sempre na tradução de José Eduardo dos Santos Lohner (Editora Globo, 2009).

²⁴⁶ Na edição Loeb, traduzida do grego por Frank Cole Babbitt: As it happened, a deputation from abroad had arrived to consult the oracle. The victim, it is said, remained unmoved and unaffected in any way by the first libations; but the priests, in their eagerness to please, went far beyond their wonted usage, and only after the victim had been subjected to a deluge and nearly drowned did it at last give in. (PLUTARCO, 2003, p.499)

²⁴⁷ No livro STÖCKINGER, Martin *et al.* *Horace and Seneca, Interactions, Intertexts, Interpretations* (2017).

²⁴⁸ Phoebe silvarumque potens Diana, / *lucidum caeli decus*, o colendi / semper et culti, date quae precamur / tempore sacro... (Minha tradução: Febo e Diana, senhora das matas, / brilhante glória dos céus, cultuados / e sempre a cultuar, valei nossa prece / nesta hora sagrada...)

A invocação de Baco no verso 405 configura a ode como uma prece, incluindo o voto pela libertação dos males (409-411) e o elogio aos atributos físicos do deus (412-428), encerrando com a promessa de devoção eterna (503-508). Como Boyle observa (2011, p.207), a ambiguidade da identidade de gênero de Baco retratada na ode, sua androginia, espelha também a duplicidade de Édipo, que é filho e marido, pai e irmão.

412-428

O elogio à graça de Baco faz um contraponto à monocromia que prevalece na peça: há brilho, flores, frutos, cores. Alguns dos elementos que caracterizam Baco estão associados às vestes teatrais, como o turbante (*mitra*: Pollux 4.115), a cor amarela da roupa do deus (*fulva*: Pollux 4.117) e o manto do ator trágico (*syrma*: Juv.8.229), conforme Boyle (2011, p.212 e 214). Boyle (2011, p.208) e Trinacty (2017, p.131) avaliam que a Ode a Baco, com as alusões ao teatro, é emblemática do poder transformador que carrega consigo o drama trágico. A *laudatio* prossegue, retomando com brevidade (424-428) o tema das conquistas de Baco referidas na Ode Coral I (113-123). O retrato é de um deus andrógino e general conquistador.

429-444

O ilustre séquito mitológico é apresentado, incluindo o mais famoso relato sobre o destino de Penteu, que resistiu à adoração de Baco e foi esfaqueado pelas bacantes. Como observa Davis (1993, 203), as referências à Trácia evocam outro mito similar, o de Licurgo, citado apenas no verso 471 como um dos derrotados pelo deus. Note-se o insistente uso das anáforas nos sete versos iniciais desse trecho.

445-466*

A estrutura sintática repetida em dísticos deve ser notada nos quatro primeiros versos do trecho, compostos em hexâmetros e traduzidos em decassílabos. Sêneca introduz o mito da tia materna e mãe de criação de Baco, Ino, que matou o filho Melicertes num acesso de loucura provocado por Juno, madrasta do deus (DAVIS, 1993, p.204). Seguidores de Baco, eles são transformados nas divindades marinhas Leucótoe e Palêmon.

As metamorfoses são centrais neste trecho da ode, incluindo o rapto de Baco por marinheiros etruscos, como relatado nas *Metamorfoses* III.597-691, exceto pela intervenção do pai das nereidas, a divindade marinha Nereu. Na tragédia *Egisto*, de Lívio Andronico, os golfinhos são identificados como o rebanho de Nereu (*Nerei pecus*, frag.ii 5-6 Klotz apud BOYLE, 2011, p.221).

467-487

Sêneca faz um catálogo dos territórios que adotaram o culto a Baco: Lídia, Cítia, Trácia, a região do Mar Negro e, especificamente, Tebas e Argos, na Grécia.

488-502

A extensão do poder de Baco chega ao relato das bodas com Ariadne, filha do rei Minos, abandonada em Naxos por Teseu após a fuga do labirinto do Minotauro. À cerimônia comparecem Febo e Zeus. A descrição da riqueza natural do lugar evoca o *tópos* da Idade de Ouro, caro à poesia latina, como se constata, por exemplo, nas *Metamorfoses* I.89-112. O verso 497 pode ser lido também como alusão à constelação *Corona Borealis*, formada mitologicamente a partir do lançamento da coroa de Ariadne aos céus, conforme as *Metamorfoses* VIII.174-182.

503-508

Os seis versos em hexâmetro datílico remetem formalmente ao oráculo de Delfos reproduzido por Creonte (233-238) no Ato 2. Pode-se pressupor que, contra a ameaça de Febo, o povo de Tebas entoa uma promessa de culto eterno a Baco. A formulação repetitiva da prece, a anáfora, é característica da *laudatio* (BOYLE, 2011, p.229), como se verifica na *Eneida* I.607-609.²⁴⁹ Numa visão mais macroscópica dos 106 versos da Ode II, destaca-se a insistência de Sêneca em tratar de relatos míticos de crimes familiares involuntários: Penteu/Agave, Licurgo, Ino/Palêmon. Esse é mais um indício de como a *performance* coral é parte constituinte da peça, porque conversa diretamente com os crimes familiares involuntários cometidos por Édipo. O maior desafio para a compreensão dessa estratégia criativa do autor latino são as muitas referências mitológicas, que se perderam no tempo.

ATO 3 (versos 509-708)

Voltam à cena Édipo e Creonte, que assume a função de Mensageiro ao relatar longamente o ritual da necromancia no qual surgiu dos mortos o rei Laio com sua condenação a Édipo. O Coro deve permanecer na cena já que a ode subsequente é dirigida a Édipo por seus súditos fiéis, em sua defesa contra tudo que acaba de ser revelado por Laio, que denigre o filho, seu sucessor no trono de Tebas. No final do ato, guardas têm que levar Creonte preso, portanto, atores sem falas devem estar presentes.

509-529

Os 21 versos iniciais do trecho constituem um diálogo esticomítico, com trocas de falas breves, em dísticos, versos únicos e antílabes, retomada de palavras-chave e várias *sententiae* sobre o exercício do poder (515, 517, 520, 527). A confrontação entre dois

²⁴⁹ in freta *dum* fluii current, *dum* montibus umbrae / lustrabunt conuexa, polus *dum* sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt. A tradução de Carlos Alberto Nunes não contempla as repetições que grifei.

personagens importantes no terceiro ato é verificada em outras quatro peças de Sêneca: *Troianas*, *Medeia*, *Tiestes* e *Fedra*. Seguindo a convenção, Creonte, sendo Mensageiro, reluta em fazer o relato do que não pôde ser mostrado no palco. O leitor da peça de Sófocles (319-344) notará formulação semelhante à do diálogo entre Édipo e o vate Tirésias, mas o texto senequiano, porque o interlocutor é Creonte, chega a polemizar sobre a tirania e os mínimos direitos dos súditos. No verso 521, Édipo tenta converter Creonte no bode expiatório da cidade, ameaçando matá-lo em benefício de todos (*pro cunctis*).²⁵⁰ Mas, como já foi abordado, é Édipo quem carrega as marcas vitimárias desse papel ritual para a coletividade.

530-547

A descrição tem início com um *locus horridus*, que deve ser confrontado com o *locus amoenus* de Naxos na Ode Coral II (488-496) e comparado ao bosque recôndito em *Tiestes* (650-667).²⁵¹ Nas duas peças, o catálogo de árvores que povoam o local funesto esconde um pântano. Larson (1994, p.88) lista os itens que caracterizam o bosque como *locus horridus* nas duas peças: árvores antigas, sendo que uma delas se destaca por sua dimensão, escuridão, água em fluxo lento ou parada. No relato dos preparativos para a invocação dos mortos, prevalece a monocromia apontada por Braund. Tudo é escuro, denso: não têm vez nem Baco nem Febo, porque será invocado o senhor dos mortos, Dite.

548-573

Creonte relata que houve dois momentos de invocação dos mortos, antes e depois da libação com sangue, leite e vinho, seguindo essa ordem. Sêneca insiste na descrição do tom de voz incisivo de Tirésias. Apesar de se apresentar inicialmente como um velho vate moroso (293), agora não há demora (549). Ele é mortiço (554) como o Titã (2), mas suas palavras têm poder e abrem passagem para os mortos (572). Numa construção metateatral, Tirésias entoia orações e porta uma longa veste como a de ator de tragédia antiga, dominando a cena: no escuro, ele não depende do relato de Manto, que está presente, mas em segundo plano (595).

574-594

O relato tem uma precipitação tal que busca imitar a revolução que acontece na natureza para que se abra na terra a fenda entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Creonte se apresenta como testemunha ocular. A anáfora de “*ipse*” nos versos 583-584, que acompanha ocorrência única de “*uidi*”, ficou invertida na tradução (meu grifo): Eu mesmo *vi* os deuses pálidos / em meio a sombras, *vi* os lagos estagnados / e a verdadeira noite. Como Creonte vê, ele teme (585-586). Diferente de Tirésias, que nada vê, então, nada teme (597). No ritual da

²⁵⁰ Fitch chega a inserir a expressão “*as a scapegoat*” na sua tradução (SENECA, 2004/2018, p.63).

²⁵¹ Ver, adicionalmente, o comentário de Lohner em SENECA, *Tiestes* (2018, p.139-140).

necromancia, a visão é uma desvantagem. O cortejo de mortos tem início com monstros, como os espartos (586-588), que recebem longo tratamento na Ode Coral III (724-750), e as Fúrias (590). Surgem também algumas personificações de estados maléficos. São monstros que a terra deu à luz, num provável paralelo com Jocasta e seus filhos. Em Hughes, Jocasta nega que tenha parido monstros. Em três ocasiões do *Édipo*, Sêneca cataloga abstrações sinistras. Nesta passagem (589-594): *Furor, Horror, Luctus, Morbus, Senectus, Metus, Pestis*. No verso 652: *Letum, Lues, Mors, Labor, Tabes, Dolor*. Nos versos 1059-1060: *Fata, Morbus, Macies, Pestis, Dolor*, sendo que estes últimos serão os guias de Édipo. Também Virgílio na *Eneida* VI.273-281 e Ovídio nas *Metamorfoses* IV.484-485 têm listas como estas.

595-618

O terceiro símile da peça ocorre entre os versos 598-607: as almas rodopiam como um enxame. Numa tradução cultural, Hughes adota a imagem da nuvem de estorninhos que se costuma ver nos céus da Europa. Nesta passagem, é muito evidente a intertextualidade com a *Eneida* VI.309-314, também tratando da massa de mortos: *quam multa in siluis autumnii frigore primo / lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis. / stabant orantes primi transmittere cursum / tendebantque manus ripae ulterioris amore* (Tal como caem nas matas as folhas aos frios do outono, / quando no início, ou como aves aos bandos que o inverno escorraça, / no seu rigor, através do Oceano, à procura de terras / de condições menos duras a todos e mais suportáveis: / assim, na praia apinhados, as mãos suplicantes, pediam / que os transportassem primeiro de todos para a outra barranca). Antes que apareça Laio, os fantasmas são todos nomes conhecidos da mitologia tebana: os irmãos Zeto e Anfião, a mãe de muitos Níobe, a mãe letal Agave, as bacantes e Penteu.

619-658

É relatado o surgimento da sombra de Laio como figura repulsiva, portando nada de realeza. Creonte reproduz o que teria sido a fala do rei morto, que manda um recado direto ao filho. Depois de ter apontado o amor de mãe como o maior crime a acometer Tebas (629-630), pior até que o aludido dilaceramento de Penteu orquestrado por Baco (628-629), remete à condenação oracular do incesto (638): *egitque in ortus semet* (ele voltou à sua origem), retomando a formulação “*in ortus*” do oráculo em hexâmetros (238): *turpis maternos iterum reuolutus in ortus* (porque regrides à matriz de origem), também falado por Creonte. Logo em seguida ocorre uma mudança radical: o redirecionamento da fala a um “tu” não nomeado, mas que se configura como Édipo.

Esta passagem é muito mais vigorosa dramaticamente do que talvez possa parecer numa primeira leitura. Ela propõe um jogo de cena que passa da fala dirigida à Pátria (630), que pode estar representada pelo Coro no palco, para Édipo individualmente (642), voltando logo para o Coro do povo tebano (648/na tradução, 647). Nessa dramaturgia, cabe a Creonte, enquanto porta voz de Laio, fazer a ameaça diretamente ao rei de Tebas, reforçando, assim, a impressão de hostilidade crescente para com o governante. O desdobramento dessa cena é o embate que vem a seguir, entre Édipo e Creonte, acusado de conluio com Tirésias. Depois deste ato, Creonte não aparece mais, está preso. Dramaturgicamente, portanto, o personagem de Creonte vai sendo construído a partir de sua função recorrente de Mensageiro que não traz alento, além de interlocutor que confronta com frequência as concepções do rei sobre o poder.

Os versos 636-637 apresentam problemas, pois são considerados espúrios por alguns editores, que os suprimem do texto latino. O trecho em si é ambíguo em latim: *inuia proles: sed tamen peior parens / quam natus, utero rursus infausto grauis*. Os termos “*parens*” e “*grauis*” não são suficientes para definir se “pai” ou se “mãe”, masculino ou feminino. Fitch (2004, p.146-147) detalha as dificuldades sintáticas e semânticas. Boa parte dos tradutores opta por comparar Édipo no papel de pai e no de filho. Nesse caso, a tradução ficaria assim: “Prole odiosa, mas pior pai do que filho, / pesando novamente no funesto ventre”. Opto por traduzir “*parens*” por “mãe”, seguindo dois critérios: o fato de Laio apontar como o pior crime de Tebas, numa ironia trágica, o “amor de mãe”, e a circunstância de que Hughes, seguindo Miller, também traduz assim: “*the Queen yes worse than him the Queen and / her womb that chamber of hell which began it all*” (706-707). Em mais esta oportunidade de aproximação dos textos no processo tradutório em paralelo, torna-se evidente a relação de “altruísmo recíproco” na replicação da obra clássica.

Do ponto de vista da forma, vale destacar os versos 640b-641 que qualificam Édipo: *implicitum malum / magisque monstrum Sphinge perplexum sua*. Homeoteleuto (a terminação de várias palavras em *-um*) e aliteração (repetição de [m] e [l]) materializam sonoramente a complexa imagem apenas delineada com a palavra escrita. A tradução tenta alcançar esse portento: mal intrincado demais / e, mais que a sua Esfinge, um monstro complicado. O termo “sua” é pura ironia trágica, aproximando afetivamente Édipo e a Esfinge.

No intervalo dos versos 647-651, um dos poucos contrapontos à monocromia da peça, já bem atestada. Laio, por meio do porta voz Creonte, sinaliza com a perspectiva de um cenário bucólico fulgurante, como o da Ode Coral II, o Hino a Baco. Ele promete a reversão, assim que for exilado Édipo, da monocromia descrita nos versos 37-51.

659-708

A reação de Édipo ao relato é uma oportunidade dramática excepcional. Como não há orientação cênica, os tradutores que adotam a perspectiva da encenação fazem diferentes propostas de emissão da fala. Boyle (2011, p.264) propõe um aparte entre os versos 659-668, enquanto Ahl (2008, p.228) considera o aparte entre os versos 659-666. Eu avanço mais e sugiro que, se é melhor considerar como um aparte a fala inicial de Édipo, que ela se encerre na pergunta do verso 664.

O diálogo entre Édipo e Creonte mais uma vez exhibe as características da confrontação com falas de verso único, às vezes interrompido, retomada de palavras-chave e uso de *sententiae*, procedimentos que agravam a conversa, cujo tema central é o medo que o protagonista não esconde desde o início da peça: *tremor* (659), *timebam* (660), *terreret* (674), *timere*, *metus* (700), *meretur* (701), *timet* (703), *metus* (704), *timet*, *timentis*, *metus* (706). Os versos 703-704 ecoam o 243 sobre a relação de ódio e temor resultante do poder tirânico, exemplos que configuram *sententiae*.

Notável aliteração em sibilante no verso 707: *seruate sontem saxeo inclusum specu*, que procurei reproduzir, mas substituindo pelo fonema [k], apropriado semanticamente em língua portuguesa: confinai (*seruate inclusum*), culpado (*sontem*), caverna (*specu*). Vale dizer que aqui pode funcionar a ironia trágica numa alusão à peça *Antígona*, de Sófocles, em que o rei Creonte condena a filha de Édipo que dá nome à tragédia a ser encerrada numa caverna. Se for aceita essa interpretação da “ironia do destino”, o verso revela um caráter metateatral.

ODE CORAL III (versos 709-763)

A rubrica interna dos últimos dois versos do Ato 3 indica que todos deixam a cena, exceto o Coro: os guardas levam Creonte ao cárcere, Édipo se dirige ao interior do palácio. Resta apenas o Coro, que vai repudiar tudo o que se disse contra o rei de Tebas. Sendo o primeiro verso da ode dirigido a Édipo, como fica evidente no uso do “tu”, essa linha é claramente teatral, de transição entre um retrato cênico e outro: vai saindo o protagonista enquanto o Coro vai ocupando a centralidade da cena. Um indício que reforça essa leitura é o metro do verso, um dímeter anapéstico isolado, seguido de um trecho polimétrico (710-737), sendo retomados os dímeters anapésticos na parte final da ode (738-763), com um monômetro (750). Assim, Boyle (2011, p.51) exclui Édipo da cena, mas Ahl (2008, p.216) o mantém.

Como observa Davis (1993, p.106), a Ode III é uma tentativa de estabelecer a inocência de Édipo, apresentando argumentos de que tudo o que se passa é decorrente da ira dos deuses contra Tebas. O Coro não entende ainda o mundo do qual participa. Será um

aprendizado até a Ode Coral V. Só lá, já perto do ato final, o povo tebano, representado pelo Coro, aceitará como causa da tragédia o inevitável destino.

709-737

Como bem nota Boyle (2011, p.275), o Coro apresenta uma explicação etiológica e teológica para os acontecimentos: a palavra “*causa*” aparece logo no primeiro verso da ode. Logo em seguida, o Coro refuta fala de Laio transmitida por Creonte (630-631): *non ira deum [deorum], / sed scelere raperis*, numa formulação sintática e lexical similar (710-712): *non haec Labdacidas petunt / fata, sed ueteres deum [deorum] / irae secuntur*. As duas passagens parecem ecoar o verso 331, em que Tirésias, sem entender os sinais do aruspício, comenta, surpreso, que os deuses costumam emitir indícios firmes da sua ira, mas isso não ocorria ali.

Davis (1993, p.104) classifica a Ode Coral III como mitológica, essencialmente a única com esse teor no *Édipo* de Sêneca, embora a Ode Coral II também tenha referências e alusões a mitos. É abordada, primeiro, a origem de Tebas. O comentário muito pertinente de Fitch (2004, p.148) salienta o uso de nomes que explicitam o contato não natural entre o Ocidente e o Oriente (713: Delfos [*Castalium nemus*] / sidônio; 714: Dirce / tírios). Fitch (2004, p.149) vê nesse episódio de estrangeiros encontrarem o local da futura Tebas o início de todos os males (*ἀρχή κακῶν*) da cidade, o que resulta nos *monstra* dos versos 724-737.²⁵²

Ovídio relata nas *Metamorfoses* III.1-138 a origem de Tebas. Na Ode III, Sêneca resume o episódio (713-750) do sequestro de Europa por Júpiter, que levou o irmão Cadmo ao seu resgate até receber um oráculo de Apolo de que deveria fundar uma cidade onde uma vaca especial parasse para descansar, estabelecendo ali a comunidade fenícia sob o nome de Beócia. Cadmo matou a gigantesca serpente de Marte, que impedia o acesso a uma fonte de água próxima, e semeou suas presas por orientação de Minerva, de onde nasceram homens armados chamados “espartos”. Boyle destaca (2011, p.282) como o relato dos espartos insiste em imagens do mitologema de Tebas, como “*impio partu*” (731), “*monstris*” (743), “*proelia fratrum*” (750), numa alusão ao incesto e seus frutos e ao confronto entre os filhos de Édipo.

Uma lacuna após o verso 734, identificada pelo filólogo Friedrich Leo (1879, p.196), é amplamente aceita. Para suprir o sujeito de “*experti [sunt]*” do verso 737, Boyle (2011, p.283) propõe <*et iam dente uiri uipereo sati*>, que traduz como <*Warriors sown from serpent fangs*>. Registro a lacuna no texto em português, mas a ambiguidade que adotei na tradução prescinde de inserir um verso desconhecido. Na minha tradução, adotei a forma verbal “estrearam”: qual o sujeito? Línguas e lábios ou guerreiros? É indiferente.

²⁵² Trecho de Fitch: The episode of foreigners finding the site of future Thebes, then, is presented as an *ἀρχή κακῶν*, with which the subsequent *monstra* of 726ff. are in accord.

738-750

Sêneca retoma o anapesto, mas o tema ainda são os espartos. O mito ganha, no entanto, mais dramaticidade com a inclusão do horror que os monstros geram em Cadmo e uma dimensão política maior com a alusão à guerra fratricida de Etéocles e Polinices. Como já informado, apenas o verso 750 (*proelia fratrum*) está publicado como monômetro, igualmente, nas edições de Boyle (2011), Fitch (2004/2018), Töchterle (1994), Zwierlein (1986), Miller (1917) e Leo (1879), que tomo como amostragem.

750-763

A etapa final da Ode Coral III expõe o crime involuntário cometido por Acteão, um labdácida como Édipo. O mito é relatado nas *Metamorfoses* III.138-255, portanto, na sequência imediata à narrativa sobre a origem de Tebas. Essa estruturação da Ode Coral III em linha com o livro III das *Metamorfoses* é evidência de intertextualidade. A metamorfose de Acteão em gamo – exterminado por seus cães de caça por ter visto, casualmente, a deusa das matas, Diana, banhar-se – parece punição rigorosa demais para o erro do jovem tebano, que se reconhece bestial ao olhar para um lago. Faz pensar nos crimes involuntários de Édipo e na sua metamorfose atestada no verso 1003, após ter se cegado: *lux te refugit. uultus Oedipodam hic decet* (A luz te evita. Vulto assim cai bem num Édipo).

ATO 4 (versos 764-881)

Este é o ato em que acontece a importantíssima anagnórise (*ἀναγνώρισις*), o reconhecimento da identidade de Édipo, após dois interrogatórios, o do Velho de Corinto e o de Forbas. Vale notar que o ato tem início e conclui com apartes do protagonista, o que é relevante para a construção do personagem, de perfil bem complexo, que se aparta com certa regularidade da interlocução para refletir sobre os fatos como nenhum outro na peça faz. A elaboração desse perfil vem desde o aparte (segundo alguns editores) do Ato 1 (103-105), passando pelo Ato 2 (206-209) e pelo Ato 3 (659-664), chegando ao Ato 4 com dois registros (764-772; 878-881). Apartes que vão, em termos gerais, crescendo em extensão.

Este ato também é interessante do ponto de vista da teatralidade, com a ocupação gradual do palco. Está em cena o Coro, a quem Édipo se dirige (871): *congerite, ciues, saxa in infandum caput*. Édipo e Jocasta adentram a cena desde o princípio, depois será a vez do Velho de Corinto (784) e de Forbas (845). Aqui é a segunda ocorrência da peça em que há quatro atores com falas, em detrimento das prescrições poéticas da Antiguidade, como acontece também no Ato 3. Devem ainda estar em cena personagens mudos, como servos, guardas e pastores.

764-772

O foco do aparte é o funcionamento da mente, processo interno ao homem, não uma intervenção dos deuses ou um ação qualquer do acaso ou da Fortuna. Do ponto de vista da forma, a reincidência do prefixo *re-* em *reuoluit* e *repetit* (764) e *redit* (768) funciona como um eco de *reuolutus in ortus* (238), o regresso à origem, *regessit* (639/na tradução, 638), *redit* (706), *referam* (708): retorno ou retomada, a ideia é traduzida com frequência como “volta”, tema recorrente, afinal Édipo retorna à matriz, tanto sua pátria-mãe como sua mãe natural.

773-783

Curto diálogo entre Édipo e Jocasta para levantar pistas sobre a morte de Laio.

784-824

O Velho de Corinto faz uma abrupta entrada em cena, sem mediação nem mesmo de uma rubrica interna anunciando sua chegada. Como Boyle (2011, p.294) observa, é o momento exato para impedir que a conversa com Jocasta forneça mais detalhes do assassinato de Laio. A investigação daquele crime fica suspensa e tem início o inquérito sobre a origem de Édipo. O tema do medo que Édipo sente é retomado com insistência nos versos 790-801. A ameaça dos “medos vãos” do verso 700 é enganosamente esvaziada no verso 801.

No verso 813, o esclarecimento do significado do nome “Édipo” como “pés inchados” acompanha a tradição mais bem estabelecida, mas não única, porque o termo também pode ser associado com “o saber”, do verbo grego οἶδα, como Sêneca sinaliza (216): *ambigua soli noscere Oedipodae datur* (Só um Édipo pode decifrar enigmas). Os versos 791-792 são marcados por forte aliteração em [m], replicada na tradução.

825-838a

A injunção dos editores do texto latino é, mais uma vez, crucial para a análise da peça. Os versos 825-827, 829-832, 835-836, que os manuscritos EA atribuem ao Velho de Corinto, foram redistribuídos para Jocasta por Weil em 1897, lição amplamente aceita, por exemplo, por Boyle, Zwierlein, Töchterle e Fitch. Leo e Miller seguem EA, mas isso não afeta substancialmente o texto de Hughes, que faz uma elaboração própria, distribuindo falas entre Jocasta e o Coro, o que pode indicar que soubesse dessa discrepância.

Nesta intervenção, a rainha mantém o tom sentencial, com muitos jogos de palavras. No verso 828, a inclusão de “*malum maius*” com relação à descoberta de uma origem talvez fora da nobreza para Édipo evoca “*scelus maius*” do verso 17, facilitando a associação com o incesto ou “amor de mãe”, o maior crime em Tebas (629: *maximum Thebis scelus*). Jocasta dá o alerta, ela tem noção do encadeamento causa-efeito, que o Coro só vai reconhecer, enfim, na Ode V (989-991*). A rainha critica a desmedida de Édipo na busca pela verdade, tal como

fará imediatamente após este ato o Coro, na Ode IV (909-910), denunciando a extravagância de Ícaro. O desfecho desta passagem mostra Édipo indiferente aos apelos.

Em virtude da tradução paralela, a frase “*ipsa se fata explicent*” (832) foi traduzida em correlação às ocorrências “*lift everything aside*” (2) e “*let fate unfold at its leisure*” (960) do texto de Hughes. A primeira expressão inglesa traz a ideia de puxar a cortina para os lados, num desvelamento, daí a imagem do “descortinar” usada em todas essas passagens.

838b-867

A entrada de Forbas em cena leva a mais um interrogatório. A escalada da ansiedade de Édipo se reflete magistralmente na escalada da ameaça de uso da violência (850, 852, 862) a ponto de o rei estimular o pastor a se vingar usando como arma a verdade (864-867). O desfecho do interrogatório, a resposta final de Forbas, momento da anagnórise, é em antílabe, portanto, com máximo impacto.

868-878a

Até o final do ato, Édipo detém a fala, mas com disposições distintas. Primeiro, numa reação impensada, de desespero diante da revelação, invoca Dite e o reino dos mortos, para, logo a seguir, se oferecer ao povo, representado pelo Coro no palco, como bode expiatório da desgraça que assola Tebas. Boyle (2011, p.307) classifica o trecho como “*Schreirede*” (do alemão: grito teatral). Neste caso, um grito de desejo de morte (*libido moriendi*). O trecho é expressivo não só na matéria, mas na forma. Os três primeiros versos são acentuadamente aliterativos em [t] e [r], que busquei recriar na tradução.

Quanto à matéria, vale citar ainda o “*Schreirede*” mais famoso da obra dramatúrgica de Sêneca, quando Tiestes, na peça homônima, grita (1006): *Agnosco fratrem* (Eu reconheço o irmão!). Também aqui é invocada *Tellus*, a Terra, para que se abra e engula a estirpe real. Mas uma diferença é crucial entre as falas de Tiestes e de Édipo. Aquele conclama a Terra a destruir Micenas,²⁵³ este se oferece como salvação de Tebas. O tema será retomado por Édipo nos versos 975-977, quando o Mensageiro relata o cegamento e reproduz a fala do rei a pedir que a pátria seja poupada após seu autoflagelo, equivalente a um sacrifício.

Édipo assume a função de vítima exemplar, como o define Girard (2009, p.128). Ele é o miasma que será expurgado da cidade. E não importa que seja o rei, porque o “aviltamento do rei” (GIRARD, 2009, p.97) é parte do ritual em que a comunidade se volta contra o seu ídolo momentaneamente. No papel de vítima exemplar, ele assimila todo o mal, tornando-se o

²⁵³ Versos 1010-1011: *Non tota ab imo tecta conuellens solo / uertis Mycenae?* (Não destróis desde a base todo o casario / e subvertes Micenas?)

bode expiatório, instrumento de redenção, tanto nocivo como benéfico, *sacer*²⁵⁴ em todos os sentidos (GIRARD, 2004, p.26). O expurgo do elemento da comunidade eleito vicioso acena para a dissolução do estado de crise, como antecipa o fantasma de Laio (647-653) e o confirma o próprio Édipo (1052-1061).

É interessante notar como uma das importantes marcas vitimárias do bode expiatório, a “anormalidade” física, um tipo de “enfermidade”, é tratada não uma, mas duas vezes antes da anagnórise. Ambos os interrogados, o Velho de Corinto e Forbas, são levados a especificar a condição física debilitante de Édipo em formulações que remetem uma à outra: *forata ferro gesseras uestigia, / tumore nactus nomen ac uitio pedum* (811-813); *ferrum per ambos ténue transactum pedes / ligabat artus. uulneri innatus tumor / puerile foeda corpus urebat lue* (857-859). Note-se a recorrência dos termos *ferro/ferrum*, *tumore/tumor*, *pedum/pedes*.

878b-881

Aparte que finaliza o Ato 4 e que mostra Édipo disposto ainda a tentar retomar o controle da situação, mas com alto grau de ironia trágica, talvez até do grotesco.

ODE CORAL IV (versos 882-914)

Ode reflexiva, segundo Braun, ou filosófica, segundo Davis, classificação que vale também para a Ode Coral V. As duas odes trazem na abertura o termo “Os Fados” (882: *Fata*; 980: *Fatis*), um indício, na opinião de Richard Tarrant (2017, p.109),²⁵⁵, da Universidade de Harvard, de que elas devam ser entendidas como um par que articula duas cenas de um mesmo ato de encerramento da peça – em flagrante oposição à proposição de Boyle.

Depois dos acontecimentos, o momento é de reflexão. O mito de Ícaro, o jovem que ousou voar alto demais nas asas artificiais elaboradas pelo pai Dédalo, desafiando a natureza, como narrado por Ovídio nas *Metamorfoses* VIII.183-235, é usado em defesa da moderação, de uma vida que evite os extremos e se satisfaça com o mediano (890-891). Trata-se da ideia veiculada pela famosa expressão horaciana “*aurea mediocritas*” (mediania áurea) das *Odes* II.10, que também começa falando dos riscos da navegação. Alexandre Pinheiro Hasegawa,

²⁵⁴ BENVENISTE, 1995, p.189: É em latim que melhor se manifesta a divisão entre o profano e o sagrado; é também em latim que se descobre o caráter ambíguo do ‘sagrado’: consagrado aos deuses e carregado de uma mácula indelével, augusto e maldito, digno de veneração e despertando horror.

²⁵⁵ O raciocínio todo é o seguinte: It may be best to understand these two brief choral utterances as articulating a final act in two scenes that correspond to the twofold actions that conclude the play, Oedipus’s self-blinding and Jocasta’s suicide. Certainly these two choral passages are conceived as a pair, each beginning with a form of the noun *fatum* (the overarching *Leitmotiv* of the play) and stating opposed attitudes toward that concept. (Minha tradução: Pode ser melhor entender essas duas breves elocuições corais como articulando um ato final em duas cenas que correspondem à dupla ação que conclui a peça: Édipo se cega e Jocasta se mata. Certamente, essas duas passagens corais são concebidas como um par, cada uma começando com uma forma do substantivo *fatum* (o *Leitmotiv* dominante na peça) e afirmando atitudes opostas em relação ao conceito.)

da USP, comenta que o poema de Horácio aparenta fazer “uma exortação genérica como o preceito delfico: ‘nada em excesso’ (*mêdén ágan*)”.²⁵⁶

Que Édipo, nas alturas do poder, está exposto demais, é alerta que vem sendo feito desde o início do poema dramático, como no símile da montanha (8-11) e na recomendação feita por Creonte (672-677), tomada pelo rei como uma sugestão de renúncia ao cetro. Antes da rubrica que indica a entrada do Mensageiro com o relato sobre o cegamento de Édipo no Ato 5, a reflexão do Coro se encerra com uma *sententia* (909-910) de crítica ao excesso. Mas é o extravagante, a ação excessiva que será revelada pelo Mensageiro. Boyle (2011, p.312) comenta o apelo inútil do Coro: “Sua cansada defesa da *media uia* parece uma tentativa fracassada de recuperar o sentido moral num mundo dramático em que ele não existe”.²⁵⁷

Do ponto de vista da forma, a ocorrência do pronome da primeira pessoa singular nos versos 882 e 890 não implica necessariamente que apenas o Corifeu se manifesta, mas que se expressa um sentimento muito pessoal (TARRANT apud BOYLE, 2011, p.313). Na tradução, a ausência do pronome de primeira pessoa no verso 890 é compensada antecipadamente no verso 889 com um possessivo. A forte assonância dos versos 890-891 foi resgatada na tradução. Nos versos 903-905, Sêneca usa um símile em intertexto com os versos ovidianos 213-214 do livro VIII das *Metamorfoses*. A imagem das mãos baralhadas (*manus...implicitas*) dos versos 906-907 evoca o mal intrincado (*malum implicitum*) do verso 640, inclusive com aliteração em [m] e [p], que repliquei em [m] e [b].

ATO 5 (versos 915-979)

Tudo indica que haja somente Coro e Mensageiro em cena. Édipo havia entrado no palácio, onde aconteceu tudo o que será relatado. Quem recebe o Mensageiro é o Coro, o que faz supor não haver outros personagens no palco. O Mensageiro, tal como fizera Creonte com relação a Laio, reproduzirá falas de Édipo e dará uma descrição detalhada – escatológica até – do cegamento, muito mais violento do que a perfuração dos olhos da peça sofocliana. No texto grego, o cegamento decorre do suicídio de Jocasta. Aqui, o antecede.

O ato é esquematizado de tal forma que o Mensageiro sempre prepara o contexto para a fala de Édipo a seguir, sendo que a passagem do “turno de fala”, por assim dizer, acontece na cesura do verso. Assim, tem-se a seguinte distribuição: 915-926a (Mensageiro),

²⁵⁶ O texto latino da Ode II.10 e uma versão para o português de Alexandre Hasegawa podem ser consultados em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/a-poesia-lirica-de-horacio/> Consultado em 23/07/2019.

²⁵⁷ Their tired advocacy of the *media uia* seems a failed attempt to rescue moral meaning in a dramatic world which has none.

926b-934 (Édipo), 935-936a (Mensageiro), 936b-957a (Édipo), 957b-975a (Mensageiro), 975b-977 (Édipo), 978-979 (Mensageiro). É claro que esse esquema sugere à mente moderna duas vozes que poderiam se alternar, admitindo-se Édipo no palco para ilustrar o relato, mas não há registro dessa prática teatral na Antiguidade. Na montagem do texto de Hughes, o ator John Gielgud estava em cena como Édipo, mas não há informação de que falasse tais versos.

915-926a

O Mensageiro relata que Édipo decide por sua condenação (*se scelere conuictum Oedipus / damnauit ipse*) e busca uma punição à altura (*secum ipse saeuus grande nescioquid parat / suisque fatis simile*). A repetição de “*ipse*” evidencia a determinação do personagem na tomada de decisões, o que é pura ironia trágica diante de ter se demonstrado já a inevitabilidade do destino. O termo “*fata/fatis*” inicia e finaliza o trecho. Note-se o símile do leão furioso (917-920) e a descrição de como se manifesta no corpo de Édipo o estado de fúria (921-924). A manifestação física das paixões, as descontroladas emoções, é tema de várias passagens do texto filosófico senequiano *Sobre a ira*.

926b-934

Édipo apresenta um repertório de punições mencionadas antes: a revanche popular contra o bode expiatório com espada, tições e pedras (871-878), animais predadores citados em diferentes momentos, incluindo os cães de caça de Acteão (751-763) ou mesmo Agave (436-444), a mãe que num frenesi báquico esfaqueou o filho Penteu. Há a primeira apóstrofe (933) de Édipo para sua alma (*anime*), o que se repete alguns versos adiante (952). Esse tipo de repreensão a si mesmo é indício de uma fala em solilóquio, mas que foi, obviamente, escutada ao menos pelo Mensageiro, tanto que está sendo relatada ao Coro. A *sententia* do desfecho é estoica ao associar a morte voluntária à liberdade.

935-936a

Um verso e meio do Mensageiro interrompe o que, de outra forma, se tornaria uma fala muito extensa de Édipo. Ao mesmo tempo, o brevíssimo trecho pode ser lido como uma rubrica para encenação, mais do que apenas um relato.

936b-957a

O condenado, decidido agora a agir por conta própria, reflete sobre se deve desferir um golpe fatal em si mesmo. O argumento em favor da *mors longa* vence (949). O conceito da morte duradoura é estar vivo, mas sem vida plena.

Embora Ovídio não tenha tratado das relações incestuosas de Édipo e Jocasta nas *Metamorfoses*, o episódio do incesto deliberado de Mirra com o pai Cíniras, no livro X.298-502, parece ter sido fonte de elementos para esta fala de Édipo. Depois de consumada e

repetida a relação incestuosa, cansada dos longos meses de fuga, Mirra faz aos deuses uma prece por um suplício que a mantenha no entremundos e é, então, metamorfoseada na árvore que leva o seu nome.²⁵⁸ Outras ocorrências nesse episódio podem ser lidas como confirmação da intertextualidade com o *Édipo* senequiano. Por exemplo, as leis da Natureza são um tema para Mirra. Ela argumenta (330-331)²⁵⁹ que são as leis dos homens que impedem sua relação com o pai e não as naturais, ao passo que no *Édipo* o incesto é sempre tratado como contrário à natureza humana (942-943). Mirra se questiona (345-348)²⁶⁰ também acerca da confusão de nomes e direitos que o incesto provoca, tal como Jocasta constata no ato final (1034-1036).

957b-975a

O relato do Mensageiro oscila entre os tempos presente e pretérito, num jogo de temporalidades que só enriquece o texto, por isso, preservado na tradução. No verso 960, a formulação é muito elaborada: no centro da frase assindética, o substantivo, precedido e seguido de dois adjetivos. Na tradução, foi possível reproduzir exatamente a formulação, mantendo-se o dodecassílabo, mas com as demais tônicas nas sílabas ímpares. Também foram dispensadas as vírgulas nesse verso, como se apresenta o texto latino editado por Boyle, acenando ainda para a versão não pontuada de Hughes. A ação extrema do uso das próprias mãos para extirpar os olhos avança algum grau em relação à violência de Hécuba contra Polimestor descrita nas *Metamorfoses* XIII.559-564, mas fica aquém da violência ensaiada em *As fenícias* (179-181) de Sêneca, quando Édipo já cego quer escavar o cérebro com as mãos.

975b-977

O apelo de Édipo reforça sua condição de bode expiatório espontâneo, sacrificando-se em benefício de todos. A metáfora da noite como cegueira é usual, mas atente-se para a alusão no verso 977 à ignorância ou falta de visão (*digna nox*), que Édipo agora reconhece (*inuenta tandem*), que se imiscuía nas suas relações de alcova (*thalamis meis*). Esse verso é importante chave de leitura para a diferença entre as peças de Sófocles e de Sêneca. Enquanto o Édipo sofocliano perfura os olhos para que não veja mais o estrago que havia causado, ação decorrente de ter testemunhado Jocasta morta, tanto que pega como armas os dois broches que

²⁵⁸ *o si qua patetis / numina confessis, merui nec triste recuso / supplicium. Sed ne uiolem uiuosque superstes / mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis / mutataeque mihi uitamque necemque negate* (Ó deuses, se acaso vos abris a quem / confessa seu crime, mereci, não recuso, um terrível suplício. / Mas, para não ofender os vivos, mantendo-me viva, nem os mortos, se morrer, excluí-me de ambos os reinos/ e, transformando-me, recusai-me quer a vida, quer a morte.)

²⁵⁹ *et quod natura remittit / inuida iura negant* (o que a Natureza deu, / proíbe-o o odioso Direito)

²⁶⁰ *ultra autem sperare aliquid potes, impia uirgo, / et quot confundas et iura et nomina, sentis? / tune eris et matris paelex et adultera patris? / tune soror nati genetrixque uocabere fratris?* (Podes tu, filha ímpia, esperar algo mais? Dar-te-ás conta / de quantas leis, de quantos títulos tu confundes? / Queres tu, ao seres amante de teu pai, ser rival de tua mãe? / Queres que te chamem irmã de teu filho e mãe do teu irmão?)

adornavam suas vestes (1265-1279), no caso do texto latino, a decisão do protagonista de arrancar os globos oculares precede o suicídio da mãe, numa atitude mais carregada de simbolismo. A mutilação é um sacrifício do personagem em prol da coletividade, conforme expresso nos versos 975b-976, mas também há alguma dose de autoindulgência, senão para voltar alegoricamente ao escuro da alcova, ao menos para impedir que volte a contemplar a mãe, como fica explícito nos versos 1012b-1018 do Ato 6.

978-979

O dístico com verbos no presente indica que o sangue continua a verter em grande volume das feridas nos olhos de Édipo e é assim que ele deve estar caracterizado no ato final.

ODE CORAL V (versos 980-997)

O Coro deve ficar sozinho em cena. Ao final deste canto, há rubrica indicando a entrada de Édipo, como ocorre na Ode Coral IV em relação ao Mensageiro. Trata-se de uma ode de apenas 18 versos, incluindo a rubrica, mas que tem o peso de reequilibrar todas as especulações da peça quanto à força do destino: contra os fados são inúteis as grandes aflições (981: *sollicitae curae*) de Édipo e mesmo as preces do Coro aos deuses (989: *non illa deo uertisse licet*). O nexa causal (990: *nexa suis causis*), gatilho das situações inevitáveis, é elemento da filosofia estoica, referido na obra em prosa de Sêneca, mas não exclui de todo o arbítrio humano.²⁶¹

Do ponto de vista da forma, vale notar a repetição de “*fatis*” como primeira e como última palavra no verso 980. Nos versos 983-984, a anáfora com “*quidquid*”. A *sententia* dos versos 992-994 vem como um resumo: foi em vão o sofrimento de Édipo. Observe-se que o epíteto “órfão da luz” (997: *luminis orbis*) de Édipo já cego evoca o “viúvo da luz” (290: *luce uiduatum*) atribuído a Tirésias. Contudo, Édipo não tem até aqui um guia (996: *duce non ullo*), muito diferente de Tirésias que tem a filha (301: *tu, lucis inopem, nata, genitorem regens*). E isso não é irrelevante. No segundo hemístiquo do último verso, Édipo se congratula de afinal ter como guias os males personificados referidos antes na peça. Pura ironia trágica.

ATO 6 (versos 998-1061)

Possivelmente ainda mais interessante do que o suicídio de Jocasta em cena, contrariando a preceituagem clássica do decoro no palco, é a interlocução entre mulher e marido que se reconhecem agora como mãe e filho. Como é claro, não há situação equivalente

²⁶¹ Ver AHL (2008, p.26) sobre a inexistência do nexa causal no *Édipo* de Sófocles: o *fatum* latino e a *moira* grega são conceitos distintos.

no *Édipo Tirano*, porque Jocasta já se matara. Édipo inicia e encerra o ato final da peça de Sêneca, tal como acontece no primeiro ato e, evidentemente, assim, o protagonista abre e fecha o drama trágico que leva o seu nome. No texto latino, não há Creonte como novo rei nem as filhas de Édipo como laço familiar a ser preservado depois da desgraça, distanciando-se de Sófocles. Estão em cena, Coro, Édipo e Jocasta.

998-1003

No primeiro verso do Ato 6, Édipo retoma a ideia e a palavra “*iusta*” do verso 976: a justa dívida afinal está paga. Como informa Boyle (2011, p.342), “*iusta soluere*” ou “*iusta facere*” é a fórmula romana usada para o cumprimento dos ritos devidos aos mortos. O verso 1000 evoca o verso 325, em que Manto vê a densa fumaça envolvendo a cabeça do rei, um prenúncio da cegueira. No último verso da fala de Édipo, ocorre a frase impactante que comenta sua feição monstruosa, agora mais apropriada ao culpado.

1004-1041

Após a fala inicial de Édipo, o Coro tanto prepara o diálogo hostil entre mãe e filho como põe nele seu ponto final. Primeiro, associa Jocasta a Agave por meio do comportamento tresloucado de bacante numa elaborada didascália interna que inclui um oximoro no verso 1008 (*cupit pauetque*). No desfecho, anuncia a morte da rainha.

O tema da desestruturação das relações familiares, refletida nas fórmulas de tratamento, se repete nas falas de Jocasta (1010 e 1035-1036) e se verifica nas de Édipo, que agora a trata apenas como “mãe” (1013, 1020 e 1051).

Na *sententia* do verso 1019, Jocasta tenta inocentar a ambos, atribuindo toda culpa ao destino, mas isso não introduz novo elemento ao embate e em nada interessa a Édipo. Ele insiste no afastamento da mãe com um apelo que tem o formato misto de prece e juramento: *geminatio* do imperativo “*parce*” e tripla anáfora da preposição “*per*”.

A fala final de Jocasta inclui um aparte com apóstrofe à sua alma (1024) e injunção à morte (1027), como Édipo fizera anteriormente (951). Busquei reproduzir a aliteração do verso 1031 (*mater/mors/mortis*) na tradução.

O suicídio de Jocasta na peça de Sêneca, perfurando o ventre com a espada do rei, marido e filho Édipo, a mesma que outrora matara o rei, marido e sogro Laio,²⁶² embute a possibilidade de interpretação de que, nessa morte, se realiza um duplo ato sexual. Leitura similar decorre do suicídio de Fedra na peça homônima de Sêneca (BOYLE, 2011, p.352). Até por isso, não é pertinente fazer uma vinculação automática entre o suicídio de Jocasta e a

²⁶² Como observa Boyle (2011, p.352), alguns críticos apontam inconsistência com o verso 769, em que Édipo fala de um cajado na agressão ao velho rei. Para a interpretação da cena, prevalece a fala de Jocasta.

morte voluntária aceita pelo estoicismo romano e celebrada em vários *exempla*, incluindo o da matrona por excelência, Lucrecia, uma vítima de violência sexual.

1042-1061a

A fala final de Édipo é dirigida a distintos “interlocutores”, sem qualquer resposta. Primeiro, dirige-se a Febo (1042-1046). Depois, a si mesmo (1047-1051). Em seguida, ao povo de Tebas (1052-1058). Então, invoca os males que serão seus guias (1059-1061a). O último hemistíquio da peça é certamente dirigido ao Coro.

A fala é toda pontuada pela ironia trágica: Ó mendaz Febo, superei os ímpios Fados (1046: *o Phoebe mendax, fata superaui impia*); Vai, foge, anda, para! Na mãe não esbarres! (1051: *i profuge uade siste – ne in matrem incidas*); fujo, estou saindo... (1053: *en fugio, exeo*); Serão bons guias! (1061b: *ducibus his uti libet*).

A ironia do verso 1051 ecoa o verso 1693 das *As fenícias* de Eurípides – que, como já foi dito, Sêneca conhecia – quando Édipo pede a Antígona, antes de partirem para o exílio, que o ajude a tocar na mãe Jocasta, que se suicidara após a morte recíproca dos filhos Etéocles e Polinices: “Guia-me, então, filha, quero tocar tua mãe”²⁶³ (προσάγαγέ νύν με, μητρός ὡς ψάύσω σέθεν).

Questões que reaparecem nesta fala de encerramento da peça já foram tratadas: ao se reconhecer e oferecer como bode expiatório para a crise tebana, Édipo se mostra de dupla natureza, o nocivo, que carrega consigo os males, e o benévolo, que purga a cidade da doença, resgatando o céu claro e o ar puro. No entanto, a peça não informa o que há de vir. Adotando um viés de leitura que aceita a função de bode expiatório para Édipo diante da peste que afeta Tebas, reproduzo um excerto de Girard (2004, p.59) que tem caráter prospectivo:

Para que os perseguidores estejam todos animados pela mesma fé no poder maléfico de sua vítima, é preciso que esta polarize efetivamente todas as suspeitas, tensões e represálias que envenenavam tais relações. É preciso que a comunidade seja efetivamente esvaziada desses venenos. É preciso que ela se sinta liberta, reconciliada consigo mesma. É bem isso que sugere a conclusão da maioria dos mitos. Ela nos mostra um verdadeiro retorno da ordem comprometida durante a crise, mais frequentemente ainda o nascimento de uma ordem totalmente nova, na união religiosa da comunidade vivificada pela provação que acabara de sofrer.

²⁶³ Na tradução de Waldir Moreira de Sousa Jr.

5 APRESENTAÇÃO DO POEMA DE TED HUGHES

Apresenta-se neste capítulo *The Oedipus of Seneca adapted by Ted Hughes*, poema dramático publicado no volume do outono de 1968 na revista *Arion*,²⁶⁴ inédito em língua portuguesa. Note-se que o *copyright* é de 1969. O texto inglês, que consta do Anexo A, foi numerado a cada cinco linhas, seguindo exatamente a disposição da mancha gráfica da edição digital disponibilizada pelo sistema de pesquisas JSTOR, com o objetivo de facilitar a correlação dos comentários da tradução em português aos versos.

Optou-se também por traduzir um texto em prosa de Hughes de caráter introdutório à primeira publicação do poema. Esse paratexto depois foi modificado para uma nova edição do *Édipo de Sêneca* de Hughes, em livro, publicado em 1969 pela Faber & Faber, casa editora da obra do autor inglês. Um excerto desse segundo paratexto, que tem informações adicionais relevantes, também está traduzido. Tive acesso apenas a uma edição de 1983 do livro, na qual o tradutor contratado inicialmente para a tarefa de verter o *Édipo* de Sêneca do latim para o inglês, David Anthony Turner, louva a composição de Hughes, dizendo que ele próprio só tem o mérito de ter estimulado o interesse pela peça. Também esse texto está traduzido.

A leitura desses paratextos permite entender imediatamente o histórico, ainda que simplificado num primeiro momento, dessa produção teatral de prestígio. Eles vêm agora na sequência em que foram apresentados. Os dois textos de Hughes têm parágrafos numerados para facilitar a comparação. Os textos em inglês constam do Anexo B.

Versão publicada em 1968:

[sem título]

(1) Em 1967, o National Theatre tinha programado a *performance* de uma tradução do *Édipo* de Sêneca feita por David Turner, que seria dirigida por Sir Laurence Olivier. Por uma série de motivos, o projeto negou fogo. Perto do fim do ano, Sir Laurence, que tinha ficado doente durante o verão, chamou Peter Brook para ser diretor convidado no National Theatre e assumir a produção do *Édipo*, com Geoffrey Reeves como diretor assistente.

(2) Peter Brook tinha ideias claras sobre o tipo de produção que desejava e quando identificou que a tradução não se encaixava bem nelas, convidou-me para adaptá-la. É fácil imaginar o constrangimento de intervir no texto de outra pessoa dessa maneira e, depois de algumas tentativas fracassadas, identificamos que o único jeito de avançarmos seria eu voltar

²⁶⁴ À época, o periódico era ligado à Universidade do Texas, mas hoje é da Universidade de Boston. Disponível online: https://www.jstor.org/stable/20163141?seq=1#page_scan_tab_contents Consultado em 08/08/2019.

ao original de Sêneca, ajudando meu latim com uma versão (*crib*) do período vitoriano, e então fazer uma tradução completamente nova. A versão da peça feita por David Turner foi, portanto, a que inspirou o National Theatre a produzir Sêneca. Também gostaria de agradecer o senhor Turner por ter cooperado com a mudança de planos quando ficou decidido que eu deveria fazer uma versão completamente nova.

(3) Desde que eu comecei, o trabalho foi em grande parte um amálgama das ideias de Peter Brook, de Geoffrey Reeves e das minhas próprias. Mais tarde, o compositor Richard Peaslee teve participação importante na formatação das primeiras odes corais, especialmente da segunda. Partindo de cerca de cem linhas, ele a fez caber numa louca orquestração de vozes que se tornou um dos momentos mais emocionantes da produção. Nas etapas finais, alguns impasses nos seus papéis foram brilhantemente resolvidos por Irene Worth (Jocasta) e Sir John Gielgud (Édipo).

(4) Nossa ideia mestra desde o início foi a de criar um texto que liberasse qualquer força profunda que essa situação ainda pudesse ter, com a menor interferência possível da dimensão cenográfica sobre a palavra, a trama ou a movimentação cênica. A versão de Sófocles não teria servido aos propósitos especiais dessa produção tão bem quanto a de Sêneca, que não é tanto uma peça como uma série de descrições épicas conectadas por um diálogo artificial e, por vezes, rudimentar. É mais fácil enxergar a forma de Sêneca como a do relato ritualizado de um evento sagrado. Partindo desse potencial, Peter Brook elaborou todo o estilo da sua produção, a movimentação limitada dos atores, o estilo elevado de dicção e o contundente ímpeto musical.

(5) Acrescentei uma ou duas passagens ao papel de Jocasta e, nas odes corais – exceto na última – segui um percurso bastante paralelo ao original, igual num ou noutro ponto, e num estilo condizente com o modo como distribuímos os membros do coro em todo o teatro. De resto, o texto segue de perto o original, cortando muito, acrescentando pouco. (T.H.)

Versão publicada em 1983 (grifos meus):

“Introdução”

(2) [...] A versão da peça feita por David Turner foi, portanto, a que inspirou o National Theatre a produzir Sêneca. Gostaria de agradecer o senhor Turner por ter cooperado com a mudança de planos quando ficou decidido que eu faria *minha nova versão*.

(3) Pela forma atual da peça *devo agradecer principalmente a Peter Brook*. Sem suas sugestões, seu julgamento e seus cortes, sua experiência teatral e sua consciência, a coisa toda não existiria. Geoffrey Reeves, o diretor assistente, e o compositor Richard Peaslee também

contribuíram muito. Partindo de algo quatro ou cinco vezes maior, Richard Peaslee fez a segunda ode coral caber numa louca orquestração de vozes – um dos melhores momentos da peça. Alguns impasses nos seus papéis foram resolvidos de maneira brilhante por Irene Worth (Jocasta), Sir John Gielgud (Édipo) e Colin Blakely (Creonte). Todo mundo envolvido desenvolveu aos poucos um mesmo sentimento em relação à peça, e eu tinha consciência de me abastecer dessa fonte única de energia: *depois de uns tantos acertos e erros, as palavras de repente se cristalizaram de tal forma que tem sido difícil alterá-las desde então.*

(4) Eu estava totalmente de acordo com a ideia mestra de Peter Brook, que era a de fazer um texto que liberasse qualquer poder profundo que essa história, na sua forma mais crua, mais bruta, ainda tivesse e de desenterrar, se pudéssemos, seu potencial ritualístico. O *Édipo* de Sófocles não teria sido tão adequado a esse experimento como o de Sêneca. *O mundo grego satura Sófocles excessivamente: a evolução de sua peça parece completa, totalmente explorada e totalmente civilizada, apesar do seu substrato violento (blood-roots).* Os personagens do *Édipo* de Sêneca são gregos apenas por convenção: em sua natureza são mais primitivos que os aborígenes. São um povo aranha saltitando entre as pedras escaldantes. O mundo moral radiante de Sófocles simplesmente não aparece aqui. Sêneca mal se dá conta das intrincadas possibilidades morais do seu tema. *No entanto, ao mesmo tempo em que se concentra em tremendos discursos retóricos e em máximas estoicas, sua imaginação está discretamente produzindo algo mais – uma série de descrições épicas que contém a essência de Édipo, a substância básica, poética, mítica da fábula; e o que for que possa ter acontecido à retórica, esta parte não está de forma alguma datada.* Pois todos têm que responder à esfinge. Quando Édipo deu a resposta em grego “o homem”, ele implorou o enigma. *Sêneca, com intuição poética acurada, se concentra na resposta real: as etapas macabras que Édipo precisa atravessar desde aquele momento até o profundamente ambíguo cegamento final: o progresso sagrado e ritualístico sob os auspícios do casamento do amor com a morte.* Em outras palavras, nas mãos de Sêneca essa história se torna algo aproximado do cenário de uma *mystery play*, no sentido religioso. A Roma que vive o pesadelo de Nero, receptiva aos mistérios, era receptiva a tais símbolos e eventos, enquanto tateava em busca de salvação.

(5) A partir disso, Peter Brook elaborou o estilo de sua produção, a movimentação limitada dos atores, a maneira elevada e até certo ponto despersonalizada de falar, a intensidade e o contundente ímpeto musical. *E o texto foi delineado justamente para esse tratamento. [...]*

Apresentação por David Anthony Turner (1983):

“Uma palavra sobre o *Édipo*”

Numa sala de ensaio que se arrepiava, Ted Hughes começou a ler e foi com sua voz de estocadas peninas²⁶⁵ vibrantes que teve início este livro. Ele estava lendo para o diretor geral e outros diretores da produção do *Édipo* de Sêneca do National Theatre. Eu estava lá porque tinha traduzido a peça.

Escolhi Sêneca porque ninguém mais o tinha feito – pelo menos não para uma versão encenável em inglês moderno. O National Theatre tinha acertado produzir a peça com Sir John Gielgud como Édipo; Sir Laurence Olivier esperava dirigi-la. Mas então Sir Laurence ficou doente. Peter Brook foi convidado ao National Theatre para dirigir a produção. Peter ficou mal. Ele não estava satisfeito com o meu *script*, mas ele estava em Paris e eu estava na Irlanda; três semanas antes de começarem os ensaios não tínhamos ainda nos encontrado. Então, por telefone, ficou acertado que Ted Hughes seria contratado para trabalhar no texto e melhorá-lo.

Três semanas depois, quando o núcleo da produção se reuniu para ouvir alguns dos primeiros rascunhos de Ted, ficou óbvio desde o momento em que ele abriu a boca que “melhoria” era uma palavra muito fraca para descrever o que ele havia feito. Foi mais como uma apoteose. No lugar de uma boa prosa funcional, havia inspiração, elegância, calor, poesia. Era tudo magia. E toda a magia era de Ted. Por insistência de Peter Brook, ele voltou ao texto latino sozinho e deu forma à presente versão. Isso tudo é obra de Ted Hughes e não posso levar crédito por sua excelência – apenas por sua existência. Nisso fui um instrumento do destino tão cego como Édipo, exceto que desta vez o destino estava sendo gentil. Não comigo, não, mas com certeza com cada um da plateia que viu a montagem e com cada leitor que se encontra com o mistério do poeta nestas páginas dramáticas.

(David Anthony Turner)

Antes de propor uma poética de Hughes que dê suporte à leitura da tradução do *Édipo de Sêneca*, uma breve análise desses paratextos deve ajudar a elucidar o contexto em que decorreu o processo de recriação do poema latino pelo consagrado poeta inglês. Como se constata, há uma “dança das cadeiras” que afeta diretamente a peça escrita levada em cena, mas o gatilho é a mudança de encenador – de Olivier para Brook – do projeto já contratado pelo National Theatre. Há, portanto, fatores externos ao texto e à montagem a considerar.

²⁶⁵ O termo “peninas” é adjetivo que se refere aos Peninos, cadeia de montanhas na Inglaterra.

Logo se vê que as circunstâncias, muito bem documentadas, atuam até mesmo sobre a definição da autoria da obra, sugerindo – senão, revelando – certa disputa de egos em torno da criação. Turner, um produtor da BBC que fazia radioteatro na Irlanda, endossa o caráter autoral da tradução/adaptação de Hughes, hoje amplamente reconhecida como obra autônoma (texto autárquico, conforme Haroldo de Campos) no circuito intelectual de língua inglesa. Isso, porém, não acontece sem alguma polêmica: pesquisadores atuais da obra de Hughes identificam várias “apropriações” que o poeta teria feito da versão de Turner – as evidentes são mencionadas nos comentários à tradução.

O próprio Hughes é ambivalente em mais de um aspecto sobre a questão autoral. Quando trata da relação com a trupe, em particular com Brook, parece ficar mais aberto a reconhecer a participação externa no processo criativo. Veja-se: o que era “nossa ideia mestra” (§4, 1968) torna-se “a ideia mestra de Peter Brook” (§4, 1983). Note-se: Worth e Gielgud haviam encontrado soluções brilhantes para impasses nos respectivos papéis (§3, 1968), mas depois também Blakely (§ 3, 1983). Reeves e Peaslee são nomes referidos nos dois textos.

Já quando trata de Turner e da tarefa de tradução do texto senequiano, Hughes parece se adonar mais da obra. O que seria “uma versão completamente nova” (§2, 1968) passa a ser “minha nova versão” (§2, 1983). Mesmo as palavras de Turner, que soam tão elogiosas, carregam certo legalismo: “Isso tudo é obra de Ted Hughes e não posso levar crédito por sua excelência” – o que não é casual diante dos acertos judiciais com o National Theatre.

O classicista Henry Stead denuncia no artigo “*Seneca’s Oedipus: By Hook or By Crook*” (2013, p.88 e 90) o que seria a *damnatio memoriae* em que Turner caiu e a cortina de fumaça que teria sido criada para esconder “o que Hughes parece ter considerado um processo tradutório parcialmente ilegítimo”.²⁶⁶

A documentação sobre a montagem do *Édipo de Sêneca* levantada por Stead na Ted Hughes Collection da Universidade de Liverpool e nos arquivos do National Theatre comprova que a tradução de Turner havia sido contratada em janeiro de 1967, Brook assumiu a direção em setembro e Hughes foi convidado em novembro a retrabalhar o texto. Em janeiro de 1968, quando o elenco já estava ensaiando, Brook abandonou definitivamente a versão de Turner, mesmo com o *Édipo de Sêneca* prestes a estreiar. A estreia ocorreu em março de 1968, no Old Vic, em Londres, que recebia à época a programação do National Theatre.

²⁶⁶ O trecho completo: A particularly important find in the archive was a stack of multiple drafts of Hughes’s official account of his translation process and use of sources. Since there is more than one draft, it is possible to witness the development of an incrementally thickening smokescreen, designed to hide what Hughes seems to have considered as a partially illegitimate translation process.

Segundo Stead (2013, p.90), o gerente literário do National Theatre, Kenneth Tynan, que fez o convite a Hughes, descreveu numa carta ao poeta a tradução de Turner como muito boa, mas aquém do esperado: “Em momentos de crise ele tende a optar pela palavra genérica ao invés da poética – e por poética eu quero dizer, é claro, a poesia especial, sombria, mordaz, lacônica de Sêneca”.²⁶⁷ Para Hughes (apud REID, 2010, E-book), a versão de Turner era prosaica, mas vívida. Ela foi publicada em 1990, numa coletânea de peças traduzidas, sem repercussão. É uma prosa que parece direcionar interpretações pela excessiva pontuação. A tradução de Hughes, por outro lado, prescinde da pontuação, fazendo uso de espacejamentos, numa disposição gráfica própria, cadenciada por ele em leituras que fez durante os ensaios.

Obviamente, essas informações não têm o propósito de desmerecer o *corpus* que integra esta tese, mas fazer transparecer as dificuldades que a atividade tradutória pode envolver além da lida com o texto. Mesmo Stead não deprecia a obra de Hughes.

Não importa quão complexo, artificial e mediado tenha sido o processo de criação do *Édipo* de Hughes, o produto final é um texto dramático valioso, com uma rica história de *performances*. É um exemplo importante de como um texto clássico pode ser abordado com valor, entendido criticamente e ganhar nova vida por meio de traduções.²⁶⁸ (STEAD, 2013, p.103)

Outra ambivalência no trato de Hughes com a matéria do *Édipo* senequiano é a classificação da sua tarefa: tradução ou adaptação? Uma vez mais, existe documentação que revela a intenção do National Theatre de atribuir a tradução de Sêneca a Turner e a adaptação da tradução a Hughes, o que a irmã e empresária do poeta, Olwyn Hughes, contestou em carta a Brook, em fevereiro de 1968, preocupada com os direitos autorais de futuras publicações da peça (STEAD, 2013, p.102).

Que grau de conforto Hughes teria com o latim não está claro. Relatos biográficos atestam que ele não tinha o domínio da língua. Stead afirma que havia anotações apenas no texto em inglês da edição Loeb na versão de Miller que pertenceu ao poeta. Hughes deixou, num rascunho, a declaração (STEAD, 2013, p.92) de que não mais “adaptaria” a versão de Turner, mas a de Miller, isto é, em inglês, mas também diz ter voltado ao texto latino.

²⁶⁷ At moments of crisis he does tend to reach for the generalised word rather than the poetic one – and by poetic I mean, of course, the special dark biting laconic poetry of Seneca.

²⁶⁸ However complex, artificial and mediated the process of creating Hughes’s *Oedipus* was, the final product is a valuable dramatic text, with a rich performance history. It is an important example of how a classical text can be valuably accessed, critically understood and given new life via the mediation of translations.

5.1 Poética de Hughes

A proposta de construção de uma poética de Hughes passa pela relação do poeta com o poema *Édipo* de Sêneca especificamente e com a poesia da Antiguidade clássica em geral, bem como pelos procedimentos de criação e do trabalho colaborativo na sala de ensaios.

Considerando-se os textos introdutórios de Hughes, é fácil constatar que ele manteve, no intervalo de quinze anos entre as duas publicações, a interpretação de que reside na peça de Sêneca “uma força profunda” que tem a forma de “uma série de descrições épicas”. O poeta inglês associa as etapas que o Édipo senequiano atravessa até optar pela cegueira às *mystery plays*, gênero de teatro medieval que encenava ciclos bíblicos desde a criação do homem até sua queda e redenção. As peças eram encenadas em séries de *tableaux* sobre estações móveis.

Outra vertente identificada por Hughes e pelo encenador na tragédia de Sêneca é a do ritual, bastante evidente nas cenas do aruspício no Ato 2 e da necromancia no Ato 3. Como comenta nos dois textos introdutórios, o drama grego é vazado em uma racionalidade que não interessava à produção teatral como eram de interesse os traços, por assim dizer, etnológicos remanescentes na peça latina. É daí que vem a “força profunda” mencionada pelo poeta.

A visão do teatro como ritual estava em consonância com a mitopoética de Hughes, que trocou, em 1953, o curso de Inglês pelo de Arqueologia e Antropologia na Universidade onde, décadas antes, havia surgido a *Cambridge School of Anthropology*, grupo de pesquisadores intitulados “ritualistas” porque substituíram a centralidade do mito, que havia marcado as pesquisas do século XIX, pela centralidade do ritual. Para eles, o mito era a racionalização de práticas primitivas. O conceito de que o homem é o *manipulator*, aquele que controla fatores externos por meio de rituais mágicos, sendo o mito a expressão verbal desses atos, coaduna-se com a ideia do poeta como xamã, portador da palavra curativa.

Nesse sentido, também Sêneca foi visto como um xamã, por exemplo, pelo ator e intelectual francês Antonin Artaud (1896-1948). Numa carta de 1932, Artaud (apud MORSE, 1996, p.52)²⁶⁹ afirma que, no poeta latino, “as forças primordiais fazem ouvir seu eco na vibração espasmódica das palavras”.

Que Hughes encarava a atividade poética como um chamado xamânico (SAGAR, 2009, p.3) é opinião disseminada entre os muitos comentadores de sua obra. Amigo por trinta anos do poeta inglês e crítico de referência, Keith Sagar (1934-2013) afirma no livro *The Laughter of Foxes: A Study of Ted Hughes* (2006, p.ix) que “o mundo da imaginação de

²⁶⁹ Dans Sénèque les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots.

Hughes era profundamente mítico, tanto no sentido de aproveitar os mitos que herdamos, como no de criar por conta própria novos mitos ou novas expressões dos mitos primitivos”.²⁷⁰ A expressão “o riso das raposas”, que dá nome ao livro de Sagar, é intrínseca ao enredo.

O próprio Hughes relata em *Winter Pollen*, coletânea de sua prosa ocasional, o crucial episódio do sonho com uma grande raposa ereta, queimada e sangrando, que adentra o quarto do universitário e o alerta acerca do definhamento da criatividade se ele insistir nos estudos de língua inglesa. Hughes (1995a, p.8) relata que, em 1953, se debatia com o dever de redigir um ensaio acadêmico semanal. Ele desistiu.

Animais são elementos frequentes na poesia de Hughes.²⁷¹ Na edição em livro dos programas de rádio sobre literatura para crianças, escritos por Hughes a pedido da BBC, *Poetry in the Making* (1967), ele compara seu interesse infantil por caçar animais no interior da Inglaterra com o interesse despertado na adolescência por escrever poesia. Seu depoimento:

Acho que, de certo modo, penso nos poemas como um tipo de animal. Eles têm vida própria, como os animais, o que significa que parecem muito separados de qualquer pessoa, até mesmo de seu autor, e nada pode ser acrescentado a eles ou retirado deles sem os mutilar e talvez até matá-los. E eles têm certa sabedoria. Sabem de algo especial... algo que talvez tenhamos muito interesse em aprender. Pode ser que minha preocupação tenha sido capturar não particularmente animais nem poemas, mas simplesmente coisas que têm uma intensa vida própria, independente da minha.²⁷² (HUGHES, 1986, p.15)

Essa vida própria que o poeta atribui ao poema é pertinente à proposição desta tese, pautada pela memética, de que existe uma evolução cultural agenciada por entes autônomos replicadores, os memes, que tendem a se agrupar em complexos estáveis, como um poema.

²⁷⁰ Hughes’ imaginative world was deeply mythic, in the sense of both drawing on the body of myth we have inherited and spontaneously creating new myths, or new expressions of the primal myths.

²⁷¹ Na tradução de Sérgio Alcides, foi publicada, em 2005, a coletânea *O que é a verdade? Poemas de bichos*.

²⁷² In a way, I suppose, I think of poems as a sort of animal. They have their own life, like animals, by which I mean that they seem quite separate from any person, even from their author, and nothing can be added to them or taken away without maiming and perhaps even killing them. And they have certain wisdom. They know something special... something perhaps which we are very curious to learn. Maybe my concern has been to capture not animals particularly and not poems, but simply things which have a vivid life of their own, outside mine.

Nesse mesmo capítulo intitulado “*Capturing Animals*”, Hughes (1986, p.17)²⁷³ explica, um tanto pueril como seria de se esperar, que um poema é a combinação de partes vivas movidas por um espírito. As partes são as palavras, as imagens e os ritmos. O espírito é a vida que habita nelas quando funcionam em conjunto. Impossível dizer o que vem primeiro, partes ou espírito. Hughes apresenta, na sequência, o seu primeiro “poema animal”, de 1955, publicado em *The Hawk in the Rain* (1957), no qual ressurge a raposa, figura muito presente no seu imaginário. A tradução é minha.

THE THOUGHT-FOX

I imagine this midnight moment's forest:
 Something else is alive
 Beside the clock's loneliness
 And this blank page where my fingers move,

Through the window I see no star:
 Something more near
 Though deeper within darkness
 Is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow,
 A fox's nose touches twig, leaf;
 Two eyes serve a movement, that now
 And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
 Between trees, and warily a lame
 Shadow lags by stump and in hollow
 Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
 A widening deepening greenness,
 Brilliantly, concentratedly,
 Coming about its own business

A RAPOSA-IDEIA

Imagino a floresta desta meia-noite:
 Algo mais vive lá
 Ao lado da solidão do relógio
 E desta folha vazia onde meus dedos se movem,

Através da vidraça não vejo estrela:
 Algo mais perto
 Porém mais dentro na escuridão
 Vem invadindo a solidão:

Frio, delicado como a neve escura,
 Um focinho de raposa roça galho, folha;
 Dois olhos servem um mover-se que agora
 E de novo agora e agora e agora

Deixa na neve nítidas impressões
 Entre árvores, e coxeando uma cautelosa
 Sombra topa com um toco e no oco
 De um corpo que tem peito de vir

Cruzando clareiras, um olho,
 Um verde crescente e envolvente,
 Brilhantemente, concentradamente,
 Vindo pelo que é o seu negócio

²⁷³ The living parts are the words, the images, the rhythms. The spirit is the life which inhabits them when they all work together. It is impossible to say which comes first, parts or spirit.

Till, with a sudden sharp hot stink of fox	Até, com súbito acre fedor quente de raposa,
It enters the dark hole of the head.	Invadir o vão escuro da cabeça.
The window is starless still; the clock ticks,	A vidraça está ainda sem estrela; corre o relógio,
The page is printed.	A folha está impressa.

Uma raposa que é uma ideia que é um poema. Hughes comenta a postura impositiva da raposa que é espírito, mas que é também o corpo das palavras que a fazem real a cada leitura. Ele ironiza (1986, p.20): “Que tipo de raposa é essa que pode entrar direto na minha cabeça, onde supostamente ainda está sentada... rindo sozinha quando os cachorros latem?”. O riso das raposas nunca abandona o poeta porque, como nota Sagar (2009, p.3), os animais são arquétipos de energias reprimidas no inconsciente. Conforme Sagar (2009, p.5), Hughes desacreditava do dualismo do mundo das ideias *versus* o mundo natural.

A visão da Natureza como matriz feminina, assimilada por Hughes a partir da leitura de cabeceira de *White Goddess* (1948), de Robert Graves (1895-1985), e que ele incorpora depois à sua própria obra em *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992), está latente no *Édipo de Sêneca*, argumenta Sagar (2009, p.9) – o que me parece muito pertinente. O especialista afirma que, para Hughes, o maior crime de Édipo foi ter matado a Esfinge, um ato da força da Razão contra a Natureza, configurado na solução do enigma.

O poeta inglês afirma que a Esfinge é portadora de Justiça (versos 213-214): *the riddle that monster's justice / which was a death sentence* (o enigma a justiça do monstro / que era uma sentença de morte). A mulher-ave (*Birdwoman*), que é como Hughes descreve a Esfinge, quando propunha o enigma, decretava a morte numa ação apotropaica, segundo a abordagem do filósofo italiano Giorgio Agamben. Nesse sentido, o enigma não tinha como propósito uma revelação, muito diferente da busca de conhecimento numa consulta ao oráculo.

Agamben (2012, p.223) aponta Édipo como um “herói civilizador”, portador do modelo de interpretação do simbólico. O filósofo considera que o crime maior de Édipo é a ὕβρις porque ele menospreza a potência do simbólico ao interpretar a intenção apotropaica como relação entre um significante oblíquo e um significado oculto.

Com o seu gesto, ele abre uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder, e, por outro, aquele claro e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar. (AGAMBEN, 2012, p.223)

Na obra de Hughes, as figuras de Édipo e do *trickster* (trapaceiro) são misturadas deliberadamente no personagem Crow: ele que é, nas palavras do poeta, uma criação de Deus na sua tentativa desesperada de melhorar o homem.²⁷⁴ O Corvo, o novo homem, enfrenta a tradicional saga do herói.²⁷⁵ O projeto “The Life and Songs of the Crow” teve início em 1965, resultou em publicações avulsas de poemas da série e numa seleção *Crow: from the Life and Songs of the Crow* (1970, com versão expandida em 1972), mas não foi concluído.²⁷⁶ Está bem documentado como o projeto se desenvolveu em paralelo à tradução/adaptação do *Édipo de Sêneca*, e dele se beneficiou.

Isso me deu a clareza de como a linguagem tinha que ser mais dura ou profunda para que pudesse suportar o peso do sentimento que perpassa a trama. Depois de um primeiro rascunho, percebi que toda a linguagem que eu havia usado na trama era muito leve. Então, fiz outro rascunho e depois outro. E à medida que eu trabalhava nisso, transformou-se num processo de simplificar cada vez mais ou, de certa forma, de limitar a linguagem. Fiquei com algo como trezentas palavras, o menor vocabulário com que Gielgud já havia trabalhado. E isso foi assimilado diretamente em *Crow*. No entanto, foi mais uma questão de fazer a minha escrita própria mais concisa do que de me dirigir a uma linguagem que fosse útil em *Crow*. Simplesmente, me deu mais concisão.²⁷⁷ (HUGHES apud FAAS, 1980, p.212)

²⁷⁴ O trecho completo (HUGHES apud FAAS, 1976, p.95): The story is not really relevant to the poems as they stand. Maybe I'll finish the story some day and publish it separately. I think the poems have a life a little aside from it. The story brought me to the poems, and it was of course the story of Crow, created by God's nightmare's attempt to improve on man.

²⁷⁵ Além do corvo, também a figura da raposa é regularmente associada ao *trickster* nas *folk-tales*. Sobre o tema, ver o capítulo “Ecotrickster” em *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes* (2015), de Susanna Lidström.

²⁷⁶ Comentário de Keith Sagar (2006, p.xii) sobre o livro: *Crow* itself is a gathering of what could be salvaged from the debris. These fragments from the first two-thirds of the story have been widely misinterpreted because readers lacked the necessary context of Crow's quest, the ‘epic folk-tale’ in which Crow was to have been transformed. Hughes came to regret not having provided this essential framework in some form, and always gave chunks of it whenever he read Crow poems. But he declined to publish this material until he gave me permission to do so in this book. “The Story of Crow” é Apêndice do livro *The Laughter of Foxes*, pp.170-180.

²⁷⁷ It gave me a very sharp sense of how the language had to be hardened or deepened so it could take the weight of the feeling running in the story. After a first draft I realized that all the language I had used in the story was too light. So there was another draft and then another one. And as I worked on it, it turned into a process of more and more simplifying, or in a way limiting the language. I ended up with something like three hundred words, the smallest vocabulary Gielgud had ever worked with. And that ran straight into *Crow*. However, it was a way of concentrating my actual writing rather than of bringing me to any language that was then useful in *Crow*. It simply concentrated me.

Numa entrevista de 1970, ano da publicação de *Crow*, Hughes (apud FAAS, 1976, p.97)²⁷⁸ revela que a ideia original era escrever canções que um corvo cantaria, apenas sem a pauta musical, numa “linguagem supersimples e superfeia que de algum jeito descartaria tudo, exceto o que ele quisesse falar, sem levar qualquer outra coisa em consideração”. Para Sagar (2009, p.9), tal despojamento e simplificação não se limitou ao *Édipo de Sêneca* ou a *Orghast* (1971), outra peça em colaboração com Peter Brook, mas se tornou um “método fundamental” de Hughes no trato com os clássicos, ao considerar o poder do mito maior que a linguagem.

O *trickster*, que evocaria com mais propriedade o deus Hermes da mitologia grega (Mercúrio no panteão romano), é frequente em outras mitologias, como as da América do Norte (SAGAR, 2006, p.170), mas Hughes espelha Crow em Édipo em mais de um poema da série. “Oedipus Crow” (HUGHES, 1995b, p.35),²⁷⁹ por exemplo, em que o aleijão fica sendo autoinfligido (FLEMING, 2013, p.119). Ainda antes de nascer, Crow é submetido a uma bateria de perguntas para as quais a resposta é sempre “A morte” até que o personagem se revela em toda a sua ὄψις, declarando-se mais forte do que a morte. Este “Examination at the Womb-door” (HUGHES, 1995b, p.3) é a formulação em *Crow* do enigma da Esfinge, pois, como Hughes afirma no texto introdutório de 1983, “todos têm que responder à esfinge” (FLEMING, 2013, p.119).

A vinculação entre as tarefas de traduzir/adaptar *Édipo de Sêneca* e de compor *Crow* fica totalmente explicitada com a publicação, na seleção de poemas sobre o *trickster*, de “Song for a Phallus” (HUGHES, 1995b, p.69), que seria uma sátira na sequência da tragédia, mas acabou substituída por uma *jazz band* entoando “Yes, we have no bananas” (FLEMING, 2013, p.117). O poema “Song for a Phallus” adota o formato da balada inglesa, com estrofes de quatro versos, esquema rímico abcb, no metro comum.²⁸⁰ Hughes (apud REID, 2010, E-book), numa carta de 1968, revela os planos surpreendentes que tinha para o “*gran finale*”: um *happening* satírico muito obsceno e, segundo ele, muito apropriado, com vagina, pênis totêmico, uma serpente enorme cheia de gente e gigantesca transa ritual no palco.

O envolvimento de Hughes com o mundo dos clássicos da Antiguidade se estende até publicações póstumas, como *Oresteia* (1999) e *Alcestis* (1999). Antes disso, sua seleção

²⁷⁸ The idea was originally just to write his songs, the songs that a Crow would sing. In other words, songs with no music whatsoever, in a super-simple and a super-ugly language which would in a way shed everything except just what he wanted to say without any other consideration, and that’s the basis of the style of the whole thing.

²⁷⁹ Minhas traduções deste poema e dos dois mencionados a seguir estão nos Apêndices A, B e C. Katie Fleming, da Universidade de Londres, faz referência aos três poemas no artigo “‘For Everybody Must Answer the Sphinx’: Ted Hughes’s Translation of Seneca’s *Oedipus*”, publicado numa edição especial da *Canadian Review of Comparative Literature* (2013) sobre a recepção de Sêneca na literatura de língua inglesa.

²⁸⁰ Ver detalhes dessa forma poética no artigo “A tradução para o português do metro de balada inglês”, de Paulo Henriques Brito (2008). Na minha tradução, optei pelo redondilho maior, mantive a estrofação e as rimas.

de 24 das 250 passagens das *Metamorfoses*, intitulada *Tales from Ovid* (1997), chegou a ser premiada com o Whitbread Book of the Year. Dois anos depois estreou no Swan Theatre, em Stratford-upon-Avon, a montagem homônima do diretor inglês Tim Supple, que selecionou dez das traduções de Hughes para o roteiro, feito em parceria com Simon Reade.

Os textos das *Metamorfoses* na versão inglesa de Hughes, na avaliação de Miguel Teruel (2013, p.136),²⁸¹ da Universidade de Valencia, são exemplos excelentes de tradução criativa porque não se alienam do texto de partida e ao mesmo tempo “passaram por uma mutação de uma maneira ovidiana e agora respiram no inglês de hoje e para leitores de hoje”. A seleção feita pelo poeta reflete o conjunto de sua obra, segundo Teruel, pois ele descarta temas históricos e militares para se concentrar nos episódios que expressam as forças naturais e emocionais. Cabe relatar ainda que a trilogia de Ésquilo na versão de Hughes foi primeiro encenada por Katie Mitchell em 1999, na menor das salas do National Theatre, e a peça de Eurípides, por Barrie Rutter em 2000, no Northern Broadsides, em Halifax, norte da Inglaterra.

O reconhecimento de que Hughes tem um lugar no campo da recepção dos clássicos na literatura de língua inglesa do século XX é atestado pela edição do compêndio *Ted Hughes & the Classics* (2009), na prestigiada coleção “Classical Presences”, publicada pela editora da Universidade de Oxford. O tema continua sendo de interesse no compêndio *Ted Hughes in Context* (2018), publicado pela editora da Universidade de Cambridge, em que Roger Rees, da Universidade Saint Andrews (Escócia), editor do citado volume da “Classical Presences”, escreve o capítulo “Hughes and the Classics”.

Nesse compêndio sobre o poeta, reunindo 36 ensaios, ele também é apresentado como tradutor e dramaturgo. Tanto uma atividade como a outra pouco reconhecidas pelo público e, quando abordadas pela crítica, envolvidas em certa polêmica. Como dramaturgo, Hughes escreveu ao menos 18 peças no intervalo entre 1960 e 1971, muitas destinadas à transmissão radiofônica para o público infantil (HART, 2018, p.54). Como tradutor, publicou na estreia *The Tibetan Book of the Dead* (1960) e, postumamente (1999), “The Prophet”, do russo Aleksander Pushkin (BERGIN, 2018, p.73).

A primeira “tradução” de Hughes, até onde se sabe, é um excerto de 94 linhas equivalentes aos versos 382-493 do Canto V da *Odisseia* de Homero, encomendados para transmissão radiofônica da BBC em 1960. “The Storm” surgiu apenas no volume *Collected Poems* (2003) mais de quatro décadas depois. Sagar (2009, p.2) diz que o poeta não estudou grego, apenas latim na escola, mas lia os clássicos em traduções. Rees (2018, p.125) observa

²⁸¹ They have mutated in an Ovidian manner, and they now breathe in contemporary English and for contemporary readers.

que, mesmo sem maior competência em línguas clássicas, Hughes podia consultar toda a rica tradição de textos canônicos traduzidos em língua inglesa e desafiá-los.²⁸²

Lorna Hardwick (2009, p.46), da Universidade Aberta do Reino Unido, conta que, ao “traduzir” o poema de Pushkin, Hughes confiava num *crib* e num guia de prosódia russa.²⁸³ Como tradutor de poesia, está documentado que ele adotou essas ferramentas de trabalho já que não tinha proficiência em outras línguas. A pesquisadora Tara Bergin (2018, p.72) coloca em questão se é apropriado chamá-lo de tradutor ou mesmo de cotradutor dos vários trabalhos colaborativos, mas não o desmerece nessa atividade. Pelo contrário, ela busca explicar o papel relevante de Hughes na divulgação da poesia estrangeira em inglês e salienta (BERGIN, 2018, p.74) como esse tipo de cotradução é “popular e uma parte vibrante da poesia contemporânea”.

Hughes falou da atividade tradutória em editoriais na revista *Modern Poetry in Translation*, que fundou em 1965 com Daniel Weissbort, colega da universidade, mantendo o foco, mas não exclusivamente, na produção poética do pós-guerra na Europa Central e do Leste. Em 1965, Hughes (apud BEDFORD, 2014, p.138)²⁸⁴ dizia que o tipo de tradução que buscavam realizar podia ser descrito como “literal, embora não literal num sentido estrito ou purista”. Em 1967, dizia que (apud BEDFORD, 2014, p.141),²⁸⁵ sendo o tradutor um poeta de méritos, poder-se-ia admitir menos literalidade para que se desfrutasse mais dele.

Weissbort (2005, p.181) explica que a literalidade para Hughes era a melhor forma de experiência da alteridade de um poeta estrangeiro. Com uma tradução literal em mãos, as intervenções necessárias seriam mínimas. Essa visão, que dispensa a recriação no processo tradutório, esclarece Weissbort (2005, p.186), se aplicava a um tipo particular de poesia e a uma geração de poetas pelos quais a revista se interessava, cujas características principais eram a economia e a exatidão. “Parece que Hughes buscava um tipo de prototexto (*ur-text*)”, analisa Weissbort (2005, p.181), listando três experiências com vistas a uma expressão plana e direta: a linguagem chamada “superfeia” de *Crow*, o léxico intencionalmente limitado do *Édipo de Sêneca* e o esboço de um novo idioma de *Orghast*.

Os críticos usam um adjetivo para tratar das traduções do poeta: “Hughesian”.

²⁸² Unlike some literatures, with canonical classical texts, it should be emphasised that there was already in place a rich tradition of published English translations, written at different times and with varying ambitions and reputations. As such, there were English language versions readily available for Hughes to consult – and challenge.

²⁸³ A tradução de Hughes do poema de Pushkin está reproduzida no artigo de Daniel Weissbort. Consultado em 31/07/2018. https://www.jstor.org/stable/30057571?read-now=1&seq=16#page_scan_tab_contents

²⁸⁴ Editorial de 1965: The type of translation we are seeking can be described as literal, though not literal in a strict or pedantic sense.

²⁸⁵ Editorial de 1967: Where the translator already is an interesting and original poet in his own right, and in his ‘versions’ we are glad to get more of him.

Para Boyle, Hughes fez uma versão “altamente original” do Édipo, que revela tratamento “liberal” da linguagem e da forma senequianas:

A retórica e a métrica senequianas são substituídas por uma retórica poética diferente, baseada num estilo disjuntivo, assindético, definido por frases curtas e duras, repetição encantatória (algumas vezes antifônica), ressonância cortante, de *staccato* – produto, em parte, da própria poesia inicial de Hughes e de T. S. Eliot.²⁸⁶ (BOYLE, 2011, p.cxiv)

John Talbot (2009, p.63), da Universidade Brigham Young (EUA), adverte que a crítica mais efetiva das traduções feitas por Hughes leva em consideração textos mediadores da literatura inglesa, não exclusivamente suas fontes clássicas. Tal como Boyle, Talbot (2009, p.72) também aponta para Eliot (1888-1965) como uma das camadas do “sítio arqueológico” do qual aflora a obra de Hughes: na base, Sêneca, logo acima, Shakespeare, seguido do poeta modernista nascido nos Estados Unidos, que se estabeleceu na Inglaterra.

Além de dois famosos ensaios sobre Sêneca,²⁸⁷ Eliot é o autor de “The Beating of a Drum” (1923). Na linha da escola de antropologia de Cambridge, o autor (apud TALBOT, 2009, p.79) lamenta nesse ensaio a ausência dos elementos mais primitivos no teatro moderno, do ritual, que consistia na repetição: “Uma pessoa desocupada, ao encontrar um tambor, pode ser tomada pelo desejo de bater no tambor... A geração seguinte ou a civilização seguinte vai encontrar uma razão mais plausível para bater num tambor... Ainda temos as mesmas razões, mas perdemos o tambor”.²⁸⁸

A percussão encantatória demandada por Eliot, que ele mesmo produziu, encontra-se igualmente no *Édipo de Sêneca* de Hughes. Em “Sweeney Agonistes”, peça fragmentária, da qual se tem apenas duas cenas, publicadas primeiro em 1926 e 1927, reunidas por fim como poemas inacabados no livro *Collected Poems*, Eliot esbanja da anáfora e elabora cantos corais

²⁸⁶ Senecan rhetoricity and metrics are replaced with a different poetic rhetoric based on a disjunctive, assyndetic style, defined by short, hard phrases, incantatory (sometimes antiphonal) repetition, and clipped, *staccato* resonance – product in part of Hughes’ own earlier poetry and that of T. S. Eliot.

²⁸⁷ Eliot, também dramaturgo, em dois ensaios de 1927 (“Seneca in Elizabethan Translation” e “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”) cunhou a expressão frequentemente associada aos principais personagens senequianos: *self-dramatization*. Para Eliot (1966, p.130), trata-se de um movimento de voltar-se o personagem para si mesmo, numa atitude mais estética do que moral, de grande apelo patético. Ele também associa a dramaturgia de Sêneca à experiência ritualística e trata de sua “sombra” pairando sobre o teatro elisabetano e sobre Shakespeare. Exemplos são as evoluções da estrutura dramática e da cadência do “blank verse” a partir do trímetro iâmbico.

²⁸⁸ An unoccupied person, finding a drum, may be seized with a desire to beat it... The next generation or the next civilization will find a more plausible reason for beating a drum... We still have similar reasons, but we have lost the drum.

que Hughes parece evocar no seu Hino a Baco. A repetição da preposição “under” obriga a comparação entre os excertos. Eliot (1963, p.119): Under the bamboo / Bamboo bamboo / Under the bamboo tree / Two live as one / One live as two / Two live as three / Under the bam / Under the boo / Under the bamboo tree. Hughes (1968, p.345): YOU YOU YOU / YOU UNDER THE YOU UNDER THE / YOU UNDER THE LEAF / YOU UNDER THE STONE / YOU UNDER THE BLOOD UNDER THE SEA / YOU UNDER THE EARTH.

Os dois batem tambores. A prosódia da peça de Eliot, considerada (BÁLINT, 2006, p.168) um marco na dramaturgia moderna inglesa, ainda que um projeto abandonado, parece ser um modelo replicado por Hughes.

A aproximação entre os dois é ainda mais evidente na comparação de excertos dos poemas “Marina” (1930) de Eliot e “Examination at the Womb-door” (1970) de Hughes. Eliot (1963, p.105): Those who sharpen the tooth of the dog, meaning / Death / Those who glitter the glory of the hummingbird, meaning / Death / Those who sit in the sty of contentment, meaning / Death / Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning / Death. Hughes (1995b, p.3): Who owns this scrawny little feet? *Death.* / Who owns this bristly scorched-looking face? *Death.* / Who owns this still-working lungs? *Death.* / Who owns this utility coat of muscles? *Death.* / Who owns this unspeakable guts? *Death.* / Who owns this questionable brains? *Death.*

Talbot (2009, p.67) destaca a anáfora e o responsivo antifônico nos versos de Hughes, características que Eliot (1966, p.88) apontava nos diálogos esticomíticos de Sêneca, que, para além do efeito teatral, produziam um cruzamento de padrões rítmicos.

Vinte anos depois da “tradução” do *Édipo de Sêneca*, Hughes escreveu um breve comentário intitulado “Inner Music” (1988) em que aborda a “música interior” de cada poeta. Nesse comentário, publicado em *Winter Pollen*, Hughes (1995, p.245) relata a experiência inédita com os 36 atores no National Theatre dois ou três dias antes da estreia, em que Brook os obrigou a falar todo o texto em voz muito alta, no dobro da velocidade, sem qualquer inflexão da voz, sem mexer um só membro do corpo.

O resultado foi impressionante para o próprio poeta e para o encenador. Hughes disse ter enxugado a peça de Sêneca até um “oratório esquelético” (*skeletal oratorio*),²⁸⁹ tentando

²⁸⁹ A respeito do *Édipo de Sêneca*, o seguinte comentário de Peter Brook (apud CORRIGAN, 1990, p.485) é oportuno: It is not for nothing that Ted Hughes, most individual of poets, is also the most concentrated. It is by his rigorous eliminating of all unnecessary decoration, all useless expressions of personality, that he gets to a form that is his own and not his own. (Não é à toa que Ted Hughes, o mais individual dos poetas, é também o mais conciso. É pelo seu procedimento rigoroso de eliminar todo o ornamento desnecessário, todas as expressões inúteis de personalidade, que ele chega a uma forma que é ao mesmo tempo própria dele e que não é dele.)

manter, no conjunto e nos detalhes, a sensação de padrões rítmicos como numa composição musical. Sem a “distração” dos atores encenando e suas vozes interpretando, segundo Hughes, as palavras ganharam profundidade e magnitude. “É difícil descrever ou mesmo saber o que estava acontecendo, mas todos sentiram. O campo de energia ficou quase insuportável”.²⁹⁰

Usar a “energia” para falar do ritmo da poesia é o que faz David Sergeant, da Universidade de Plymouth, Inglaterra, no capítulo “Ted Hughes’s Inner Music”, no compêndio *Ted Hughes: From Cambridge to Collected* (2013). Até onde sei esse é o ensaio mais detalhado sobre os padrões rítmicos e a métrica na obra do poeta inglês. Sergeant (2013, p.49) propõe a analogia com a energia como uma análise “funcional, não fantasiosa” (*functional rather than fanciful*) da prosódia de Hughes, identificando a tendência a movimentos de “carga e descarga” (*charge-discharge*) que deixam ver padrões rítmicos subjacentes, mas não uma exata metrificação.

A mesma espinha dorsal de iambs e anapestos que o próprio Hughes reconhece no prestigiado livro *Tales from Ovid*, Sergeant (2013, p.49) defende que possa ser extrapolada para a maior parte da obra poética hughesiana sem muito rigor métrico: “Hughes empregou com frequência tônicas auxiliares e átonas de tal forma que termos como ‘anapesto’ acenam para uma realidade rítmica, mas não se equivalem”.²⁹¹ Sequências de iambs – e também de anapestos – parecem “canalizar a energia” até sílabas que são naturalmente ou intencionalmente tônicas, formando o espondeu – e até séries maiores de tônicas – como num “*stresscluster*”, argumenta Sergeant (2013, p.49).²⁹²

Além da ausência de um sistema métrico regular na poesia de Hughes, o especialista (2013, p.51) ressalta que a principal unidade rítmica para o poeta não é o verso único, mas sim blocos maiores de versos. Sobre as rimas, comenta que Hughes está sempre “mais confortável” com rimas internas e rimas atenuadas. Nega ainda que a frequente aliteração, sempre comentada como estruturante na poesia de Hughes, seja mais do que o uso extensivo de um instrumento que serve a todos os poetas.

Ainda que não aborde especificamente o *Édipo de Sêneca*, a análise de Sergeant traz ferramental que condiz com a expressão poética que Hughes procurava na sua “tradução”: expor a musculatura do texto no ápice da tensão entre as palavras.

²⁹⁰ It is difficult to describe or to know just what was going on, but everybody felt it. The field of electrical power became nearly unbearable.

²⁹¹ Hughes often employed ancillary stresses and non-stresses in such a way that terms like ‘anapaest’ gesture at the rhythmic reality but do not match it.

²⁹² The initial iambs accumulate a charge which can only be dispelled in one stress-cluster, followed by the run to another. The energy analogy is functional rather than fanciful.

É o que Slaney vê como uma linguagem extremamente condensada, comprimida a ponto de explodir.

Estruturalmente e também estilisticamente o *Édipo* de Hughes lembra a sua contraparte latina, avançando em meio a imensos monólogos torrenciais executados sob uma pressão insuportável que expurgou qualquer palavra acessória, produzindo uma essência concentrada de sensação. De algumas maneiras Hughes ultrapassa até mesmo os excessos de Sêneca: a cena da necromancia é mais monstruosa, a da extração dos olhos mais violenta, seus deuses não são apenas indiferentes, mas foram ‘mortos pela peste’.²⁹³ (SLANEY, 2009, p.59)

Comentadores, em coro, sem desafiar o que atestam Hughes e Brook a respeito da produção do *Édipo de Sêneca*, optam por qualificadores no campo semântico da tensão e da brevidade da linguagem. O que parece a eles mais gritante é o despojamento e a simplificação do inglês utilizado pelo poeta na sua versão da peça de Sêneca, considerada como latim numa expressão elevada. De fato, a experiência de traduzir Hughes é facilitada, por um lado, pelo repertório lexical corrente sem ser datado, que, no mais das vezes, está registrado em simples dicionários acadêmicos. Por outro lado, a inexistência quase total de pontuação desemboca às vezes em situações dúbias de interpretação, por exemplo, quando um adjetivo está inserido entre dois substantivos sem o deliberado espacejamento que induz a leitura.

Tais observações não se restringem ao *Édipo de Sêneca* como texto literário, peça livresca. Muito pelo contrário, são evidências de como Hughes se interessou e se inteirou do trabalho na sala de ensaio, em sintonia com proposição estética de Brook, manifesta no curto ensaio “A Lost Art”, publicado na edição em livro da peça. Para o encenador, a montagem do *Édipo de Sêneca* tinha uma função metateatral visto que seria uma oportunidade de abordar o que ele enxergava como um problema central na prática teatral da época: revelar como a atuação pode ser “individual” sem ser “pessoal”. Para alcançar essa impessoalidade, o ator deveria conectar-se ao “amplo mistério” da forma, do movimento do texto, e, assim, descobrir seu caminho “individual” de captura desse movimento pela voz, não pela gestualidade.

²⁹³ Structurally and stylistically, too, Hughes’s *Oedipus* resembles his Latin counterpart, advancing through immense, torrential monologues executed under intolerable pressure that has squeezed out every auxiliary word, producing concentrated essence of sensation. In some ways, Hughes outdoes even Seneca’s excesses: his necromancy is more monstrous, his eye-plucking more vicious, his gods not merely indifferent but ‘dead of the plague’.

Portanto, temos até aqui um poema dramático de tremenda força expressiva, que valoriza aspectos ritualísticos do teatro antigo, destinado a uma iniciativa de ruptura cultural. Claramente Hughes não se viu, nessa ocasião, realizando uma “tradução de gabinete”. Nesse desafio coletivo, não importava tanto seu parco conhecimento do latim, mas a capacidade de trazer o mito de Édipo para uma dicção inglesa que, rompendo com o personalismo, tivesse identidade poética, porém não tanta que sobrepujasse o prestígio da obra clássica ou apagasse o brilho de encenador e artistas. Os eixos individual-coletivo, passado-presente funcionaram.

Os subsídios elencados nas páginas anteriores devem bastar para configurar uma poética que dê suporte à leitura do *Édipo de Sêneca*. São indissociáveis a criação poética e a produção tradutória do autor porque uma e outra são, justamente, de lavra autoral – o que faz pensar em Nicanor Parra. O tradutor é também, tanto quanto o poeta, megafone de uma visão de mundo naturalística, em que a potência feminina da criação é vítima da razão associada ao princípio masculino – o que faz lembrar Édipo anulando a função apotropaica da Esfinge. A expressão tradutória é concisa, quase rústica, exponenciando a força encantatória da repetição ritualística – o que faz voltar aos poemas de *Crow*. O imaginário mítico, tendendo ao grotesco, com que tais como o antropomorfismo e a figura do *trickster*, potencializa no poeta o tradutor de clássicos – o que faz mencionar *Tales from Ovid*.

A poética de Hughes, até onde o fôlego desse capítulo deixa ir, é muito atual, cada vez mais atual. A vertente da crítica ecológica da literatura (*Ecocriticism*)²⁹⁴ tem se debruçado sobre sua obra, pondo em causa comentários de que ela é apolítica. Se o *Édipo de Sêneca* não é analisado nesses livros recentes, os poemas de *Crow* estão sempre presentes porque revelam o que se chama “ecopoética”: a denúncia do desperdício no Antropoceno. A relação intrínseca do *Édipo de Sêneca* com *Crow*, como foi dito, não é apenas de formulação de uma linguagem despojada e concisa, mas inclui uma mitopoética da razão humana antagonista da natureza *qua monstrum*. Essa oposição é a medula da obra poética de Hughes.

5.2 Montagens da Peça

Levantamento de Slaney (2009, p.55) mostra que, em quatro décadas desde a sua estreia, 18 das 30 encenações documentadas²⁹⁵ do *Édipo* senequiano fizeram uso do texto de

²⁹⁴ Livros recentes: *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes* (2015), de Susanna Lidström; *Ted Hughes: Environmentalist and Ecopoet* (2017), de Yvonne Reddick. *Ted Hughes, Nature and Culture* (2018), editado por Neil Roberts, Mark Wormald e Terry Gifford.

²⁹⁵ Slaney identifica a fonte como sendo *The Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD)*, da Universidade de Oxford, complementada com dados da *Factiva*.

Hughes. Descartadas do total as seis montagens em outras línguas – Holanda (1972), Espanha (1974), Alemanha (1982), Bélgica (1994), França (1998), Itália (2000) –, a participação do texto do poeta inglês chega a 75%. Considerando-se ainda que quatro das montagens em países de língua inglesa não têm o tradutor identificado, essa fatia pode ser até maior. A conclusão de Slaney (2009, p.57) é que “Hughes forneceu o principal veículo para que atores e público tivessem a experiência com o *Édipo* de Sêneca ao longo dos últimos 40 anos”.²⁹⁶

Por causa da comprovada prevalência do texto de Hughes nos palcos de língua inglesa, estendendo-se para além da Inglaterra, Slaney (2009, p.53)²⁹⁷ formula uma questão essencial para os estudos da recepção dos clássicos: “E o que acontece quando uma tradução deixa de ser meramente um dispositivo transparente de transmissão e, ao invés disso, se torna um texto-fonte canônico concreto?” O que se infere dessa pergunta é o questionamento sobre se um texto canônico pode ser superado por uma variação dele próprio que tenha conquistado muito prestígio cultural.

O que acontece com uma tradução desse porte é que ela passa a integrar o cânon – no caso, o da literatura dramática – na língua de chegada, exatamente o que ocorre com o *Édipo de Sêneca*. Isso pode ser ilustrado com a notícia de que Supple indicou, em 1998, a versão de Hughes do *Édipo* para a lista das 100 peças mais relevantes (*significant*) do século XX em língua inglesa, num levantamento promovido pelo National Theatre para celebrar a virada do milênio.²⁹⁸ Sendo que “significant” deveria ser lido como “great, influential or important”.²⁹⁹ Diga-se que o texto de Hughes não integrou a lista definitiva das 100 mais relevantes, apurada com base na indicação individual de dez títulos por mais de 800 entrevistados selecionados, resultando numa relação total de 188 escritores e 377 peças.³⁰⁰

É preciso levar em conta que Supple desenvolvia, nessa época, mais um de seus projetos teatrais com Hughes, baseado em *Tales from Ovid*, quando soube do câncer que matou rapidamente seu colaborador. Mas ele tinha um argumento estético e não pessoal, dizendo que o poeta tratava o primitivo e o arquetípico de um modo moderno.³⁰¹ Para o

²⁹⁶ Hughes has provided the dominant medium through which actors and audiences have experienced Seneca’s Oedipus over the last forty years.

²⁹⁷ And what happens when a translation ceases to be merely a limpid transmission device, and becomes instead a concrete canonical source-text?

²⁹⁸ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/ted-hughes-1930-1998-ted-hughes-and-the-stage-1181941.html> Consultado em 29/07/2019.

²⁹⁹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-and-now-for-the-drama-of-the-century-1200010.html> Consultado em 29/07/2019.

³⁰⁰ <http://www.independent.co.uk/news/waiting-for-godot-voted-best-modern-play-in-english-1178953.html> Consultado em 29/07/2019.

³⁰¹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/ted-hughes-1930-1998-ted-hughes-and-the-stage-1181941.html> Consultado em 29/07/2019.

encenador Jonathan Kent, parceiro de Hughes na *Fedra* de Jean Racine, suas palavras eram “um jorro de uma linguagem adamantina”.³⁰² Ambos falam de um poeta da oralidade, o que me parece evidente a partir da comparação entre o texto de Sêneca e o de Hughes.

Outro exemplo dessa vocação para a oralidade é a parceria de Brook e de Hughes em *Orghast*, encenada em 1971 num festival de teatro no Irã, numa nova língua que dá nome à peça, criada a partir do latim, do grego e do avesta. Ecos de Sêneca estão também nessa obra de Hughes, como o poeta deixa claro ao relatar em carta o processo de elaboração.

Finalmente, eu consegui uma peça de cerca de uma hora e meia, com ocasionais passagens em grego (de *Prometeu acorrentado* [Ésquilo]), uma passagem em latim (do *Hércules furioso*, de Sêneca) e muito avesta (textos sagrados do Zoroastrismo, pronunciados por uma mulher curda possuída... as leituras dela estão entre os sons mais belos que já ouvi). O resto da peça era na língua que eu inventei – mais ou menos um método de frustrar a tendência do ator de pronunciar só ruídos com aparência de significado e forçá-lo a desenterrar algo autêntico do seu diafragma. Era um tipo de notação musical na verdade.³⁰³ (HUGHES apud HARDWICK, 2009, p.53)

Conforme se lê em *Directors in perspective: Peter Brook* (HUNT; REEVES, 1995, p.121),³⁰⁴ a escolha recaiu sobre Hughes para a versão do *Édipo de Sêneca* porque Brook desejava um novo texto, mas não uma nova peça de dramaturgos consagrados como John Arden ou Edward Bond: “Quando se descobriu que o mais vigoroso e rigoroso dos poetas ingleses modernos ainda por cima compartilhava do entusiasmo pela mitologia, ofereceram o trabalho a Ted Hughes”.

Pelo que se pôde reconstituir da encenação,³⁰⁵ que abriu em 19 de março de 1968 a temporada, que parece ter se estendido até 03 de agosto, segundo o cartaz da montagem, com

³⁰² <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-mother-of-all-dramas-1196944.html> Consultado em 29/07/2019.

³⁰³ Finally I had a play about 1 ½ hours, with odd passages of Greek (from *Prometheus Bound*), a passage of Latin (from Seneca's *Hercules Furens*) and much Avesta (sacred texts of Zoroastrians, as pronounced by a dotty inspired Kurdish woman... Her own readings of it are some of the most amazing beautiful sound I ever heard). The rest of the play was my invented language – more or less a method of frustrating the actor's inclination to speak merely verbal rattle of seeming meaning and forcing him to dig something up authentic from his midriff. It was a sort of musical notation really.

³⁰⁴ When it was found that the most muscular and rigorous of the modern English poets also shared an enthusiasm for myth, Ted Hughes was offered the job.

³⁰⁵ Não foi possível localizar uma gravação do *Édipo de Sêneca* encenado por Brook. Recompus a descrição feita aqui a partir de relatos fragmentários. Até fotos são escassas e as que pude levantar estão no Anexo C.

sessões distribuídas ao longo da semana, incluindo sábados à tarde, a *performance* coral de encerramento do espetáculo teria chocado público e crítica. O texto de Hughes apenas informa que o Coro celebraria com dança a partida de Édipo, mas não dá detalhes. Sêneca nunca encerra suas peças com uma ode coral, portanto, a solução foi teatral, não literária. Lembre-se que Hughes disse ter seguido de perto as odes corais de Sêneca, exceto pela última. Mas também sabemos que ele chegou a compor “Song for a Phallus” para o encerramento.

Num relato sobre a história do Old Vic, que abrigava as produções do National Theatre à época, a montagem modernizada de Brook é tratada como um golpe (a blow) em Sir Laurence Olivier que, adoentado com apendicite, havia transferido a direção do *Édipo* de Sêneca para o convidado. Terry Coleman (2014, E-book) relata que Brook queria que a montagem tivesse uma nota de alegria no final com os atores correndo entre a plateia, o que Olivier considerou “uma horrendamente agitada versão de *God Save the Queen*”.³⁰⁶

Após a contundente fala final que cabe ao protagonista, era deslocado para o palco um objeto cênico de quase dois metros. Retirado o tecido que o cobria, se revelava um grande falo dourado. Os membros do Coro passeavam, então, pela plateia, acompanhando o falo e entoando um estribilho jazzístico. Pelo relato de Coleman, na estreia, os atores convidaram o público a se juntar a eles numa dança ritualística da fertilidade em torno do falo. Gielgud, o ator principal, se recusou a participar. Coleman diz ainda que a celebração final durou só algumas sessões: “A zombaria toda foi ridicularizada pelos críticos e desapareceu depois de umas poucas apresentações”.³⁰⁷

Michael Hallifax, diretor do National Theatre, faz dura crítica no livro *Let me set the scene: Twenty Years at the Heart of British Theatre 1956 to 1976* acerca do desfecho da peça.

O que era o reverso de uma *masque* incluía os atores e a banda dando voltas no auditório. O estilo despojado me lembrava uma bandinha amadora, e todo o profissionalismo pareceu se perder. Pode ter sido necessário na Grécia cerca de dois mil anos atrás, mas não senti necessidade de tal digressão no Old Vic em 1968. Eu queria reter o impacto da peça com suas duas poderosas performances, de Irene Worth e Sir John Gielgud, apoiados

³⁰⁶ Brook wanted to end the tragedy on a note of jollification, and to have his actors dash up and down the ailes to what Olivier called ‘a hideously jazzed up version of “God Save the Queen”’.

³⁰⁷ The whole charade was derided by the critics and disappeared after a few performances.

pela força dos outros trinta e quatro atores do National Theatre.³⁰⁸
(HALLIFAX, 2004, p.244)

Ian Scott-Kilvert, no artigo “Seneca or Scenario?”, publicado na mesma edição da *Arion* em que primeiro saiu o texto de Hughes, relata sua experiência na estreia em certo nível de detalhes, mas deixa de informar, por exemplo, sobre a cena do aruspício, que não pôde ser recuperada. Ele conta que, ao adentrar a sala, os espectadores se deparavam com membros do Coro espalhados pelo espaço preparando-se com exercícios físicos e vocais. Um grande cubo dourado estava no centro do palco e, iniciada a peça, com duração de 90 minutos, as laterais dele eram baixadas formando quatro rampas de acesso a uma plataforma.

Antes disso, no entanto, a plateia na penumbra, o cubo passava a girar sob um foco de luz que ofuscava a visão dos espectadores com os reflexos. O Coro começava a murmurar e a bater as mãos em crescendo até silenciar abruptamente. O enigma da Esfinge, os versos iniciais de Hughes, passava a ser sussurrado pelo Coro em tom de ameaça. Para Scott-Kilvert (1968, p.501), isso transportou o público para um ambiente de sol escaldante, terra ressequida e ar empestado como o de Tebas, num “assalto hipnótico” a olhos e ouvidos.³⁰⁹ Essa imersão no ambiente sufocante de Tebas é elemento fundamental da dramaturgia da peça.

Mas a elocução dos atores desagradou o crítico, que parece responsabilizar o texto de Hughes, numa curiosa oposição ao que Gielgud e Worth comentam a respeito. Depois de elogiar o protagonista nos monólogos iniciais, Scott-Kilvert diz (1968, p.506) que à medida que a ação avança, sua atuação é cada vez mais afetada pelo ritmo empregado pelo tradutor nas falas: frases de duas ou três palavras, em *staccato*, arrancadas à força do ator.³¹⁰

Como atestado por Turner, o primeiro tradutor da peça, a leitura para a companhia teatral feita por Hughes do seu próprio texto tinha sido apoteótica. Impressão semelhante guardaram os protagonistas. Num livro de homenagem póstuma ao poeta, Gielgud (apud SAGAR, 2009, p.7) deu o seguinte depoimento: “A leitura de Hughes, que durou só uns 40 minutos, foi uma experiência eletrizante, e nós nos apinhamos enfeitiçados pelo poder da peça

³⁰⁸ The antimasque also involved the actors and the band marching round the auditorium. The free-and-easy style made me think of a village band, and all professionalism seemed lost. It may have been necessary in Greece about two thousand years ago, but I felt no need for such a diversion at the Old Vic in 1968. I wanted to retain the impact of the play with its two powerful performances by Irene Worth and Sir John Gielgud, backed by the strength of the other thirty-four National Theatre players.

³⁰⁹ O trecho completo do comentário: For the purpose of setting the scene, transporting the audience within physical range of the scorching sun, parched earth, and infected air of plague-stricken Thebes, this hypnotic assault upon eye and ear is immediately and startlingly effective.

³¹⁰ But as the action unfolds, his playing is increasingly hampered by the abrupt, pounding speech rhythms employed by the translator – *staccato* phrases of two or three words at a time being dragged out of the actor as if he were under torture.

em si, especialmente pelo tratamento brilhante dado pelo poeta ao material”.³¹¹ No mesmo livro, Worth (apud SAGAR, 2009, p.7) também foi contundente: “Ele marcava as frases curtas, duras, estoico e forte. Depois que Ted escreveu o discurso de morte de Jocasta, ele o leu para nós. Eu não quero perder nunca aquele som. Ele leu com uma habilidade que fazia as palavras virem à tona como se ele as tivesse acabado de inventar”.³¹² Blakely, que fez o papel de Creonte, numa entrevista a *The Drama Review*, relatou (CROYDEN, 1969, p.120):³¹³ “Não tínhamos permissão de finalizar uma sentença. Minha grande fala dura uns 15 minutos; eu tinha que executá-la em termos de ritmo e retórica e em termos de diferentes tons de voz”.

Hughes mesmo explicou que a elocução que o diretor queria não era personalizada, deveria ser pouco natural, acompanhando a econômica movimentação no palco. Worth (apud SAGAR, 2009, p.7-8)³¹⁴ admitiu não ter alcançado a potência do texto de Hughes enquanto elogia Gielgud na sua fala final, vulcânico e majestoso: “Guiem-me”. Após essa fala, um objeto alto, coberto com seda vermelha e hera, é levado ao palco vazio: revela-se o grande falo dourado, no relato de Scott-Kilvert (1968, p.507).

Peter Lewis, jornalista que escreveu *The National: a Dream Made Concrete*, uma das várias publicações sobre a história do National Theatre, afirma (1990, p.40) que o falo dourado não acrescentou muito à montagem nem mobilizou a plateia, que não entendeu o efeito da sátira ou celebração coletiva que se seguia à tragédia, e não participou da dança.³¹⁵

Segundo Daniel Rosenthal (2014, E-book), as exigências de Brook para assumir a montagem foram bem específicas: levar dois colaboradores frequentes, o assistente Reeves e o compositor Peaslee, abrindo mão do compositor da casa Marc Wilkinson. Também teria alertado o departamento de figurino que não antes dos ensaios a designer Jean Monod faria seus esboços. E, claro, Hughes fora contratado para “resolver” o texto. Rosenthal relata que Brook e Monod decidiram que os atores vestiriam roupas modernas, calças e blusas pretas, um robe para Édipo e um vestido longo para Jocasta.

Foi o diretor quem projetou os cubos pequenos usados pelo Coro como assentos e tambores bem como o grande cubo dourado do centro do palco, representando a fatídica

³¹¹ Hughes’s reading, which only lasted about 40 minutes, was an electrifying experience, and we huddled together spellbound by the power of the play itself and especially by the poet’s brilliant handling of the material.

³¹² He beat out short, hard phrases, stoic and strong. After Ted wrote Jocasta’s death speech he read it to us. I don’t ever want to lose that sound. He read with a skill that cracked open words as though he had just invented them.

³¹³ We were not allowed to finish a sentence. The big speech that I have lasts for something like 15 minutes; I had to do it in terms of pacing and rhetoric and in terms of different tones of voice.

³¹⁴ Ted had made a mighty speech for Jocasta about birth which I simply wasn’t up to. (...) I hear John Gielgud’s voice at the close of the play: harsh, volcanic, majestic and brave, ‘Lead me’.

³¹⁵ The audience did not understand the point that the Greek and Roman tragedy were often defused by a satyr play or communal celebration afterwards. They did not join in the dancing.

encruzilhada em que Édipo encontra e mata o pai. Segundo Lewis (1990, p.39), Jocasta se mata debruçando o ventre sobre um obelisco dourado e a cena em que Édipo se cega,³¹⁶ apenas relatada pelo Mensageiro, acompanhado todo o tempo pelo protagonista no palco, não exhibe uma gota sequer de sangue. Mesmo assim, de acordo com Rosenthal, houve vômitos na plateia por causa da descrição escatológica, houve quem desmaiasse e houve quem saísse da sala com o aparecimento do falo, o que provocou cartas iradas ao National Theatre.

Numa entrevista à rádio BBC, conforme a biografia de Brook escrita por Michael Kustow, o encenador explicou o porquê daquele desfecho.

Nascimento, leite, ventre, sangue – cada palavra que Sêneca escreveu parecia preparar o confronto com esse objeto. O falo é um objeto religioso em todo o mundo. Não oferecemos uma interpretação fechada, mas uma abertura entusiasmada à especulação sincera sobre o mistério e o significado real da potência ativa e masculina da vida. Os ritos religiosos da época de Sêneca tinham relação não só com o falo, mas com a transição, numa sociedade religiosa, da emoção trágica para a obscenidade e a blasfêmia, como intrínsecas a uma cerimônia religiosa. Estamos confrontando grandes mistérios nos quais nossas separações da tragédia numa noite e da comédia noutra se tornaram muito desgastadas.³¹⁷ (2005, E-book)

Edith Hall (2004, p.1), do King's College, localiza no final da década de 1960, especificamente na montagem de *Dionysus in 69*, do encenador e teórico da *performance* Richard Schechner, baseada na tragédia *Bacantes*, de Eurípides, o marco da retomada do interesse pela tragédia clássica grega no teatro, não apenas em termos de frequência maior das encenações, mas considerando-se também a abordagem política e artística mais radical.

Na introdução ao livro *Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, ela afirma que mais tragédias gregas foram encenadas nas últimas três décadas

³¹⁶ Uma divergência entre os relatos de Lewis e de Rosenthal diz respeito ao cegamento. O primeiro fala que o protagonista usa dois tapa-olhos pretos, abre a boca e emite um grito mudo. O segundo, que o vate cego Tirésias entrega a Édipo um par de óculos escuros.

³¹⁷ Birth, bed, womb, blood – every word Seneca wrote seemed to prepare for the confrontation with this object. The phallus is a religious object throughout the world. We offered not a closed interpretation, but a colourful opening-up of real speculation upon the mystery and real meaning of the active and masculine force of life. The religious rites of Seneca's time related not only to the phallus, but to how in a religious society one could pass from tragic emotion to obscenity and blasphemy, as intrinsic portions of one religious ceremony. We're confronting great mysteries in which our divisions of tragedy for one night and comedy for another have become very debased.

do século XX do que em qualquer outro momento da história desde a Antiguidade greco-romana. A renomada pesquisadora (HALL, 2004, p.2) diz ainda que as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides tornaram-se prismas estéticos e culturais para dramaturgos e encenadores que buscam novas formas de questionamento da sociedade atual. Ela (2004, p.5) observa que algumas das melhores tragédias de Sêneca também vêm sendo encenadas e cita a montagem de Brook, que coincide com o momento político cultural analisado no livro.

Tal como *Dionysus in 69*, o espetáculo *Édipo de Sêneca* tem uma relevância maior. Consultando a base de dados online do APGRD, arquivos da história da recepção do drama antigo nos palcos, projeto fundado em 1996 justamente por Hall e Oliver Taplin, na Universidade de Oxford, constata-se que a peça de Sêneca foi resgatada para a vida no teatro de língua inglesa a partir da montagem de Brook do texto de Hughes.

Inserindo na ferramenta de pesquisa do site³¹⁸ os parâmetros “Oedipus” e “Seneca” e realizando a busca a partir do ano 1940, surgem 22 ocorrências, sendo que a mais remota é, exatamente, a que se refere, no ano de 1968, à encenação no Old Vic. Portanto, nenhum registro nas décadas de 1940 e 1950 em língua inglesa. Apenas para que se tenha a dimensão que o teatro grego clássico alcançou nos palcos de hoje, trocando-se apenas o autor latino por “Sophocles”, nesse mesmo intervalo, somam-se 435 ocorrências, cobrindo todas as décadas.

Mesmo com as limitações do banco de dados, faltando, por exemplo, as montagens mais recentes da obra de Sêneca, pois os últimos registros se referem a 2006, para o propósito do argumento que apresento, ele é confiável e suficiente: a adormecida peça latina ganhou o beijo do príncipe Brook e despertou para a cena inglesa, seja na Grã Bretanha, nos Estados Unidos, na Austrália ou no Canadá, muitas vezes com o texto de Hughes, outras vezes, não. O mesmo Schechner encenou o *Édipo de Sêneca* em 1977, na Performing Garage, em Nova York, como havia feito com *Dionysus in 69*. Uma vez mais, causando polêmica.

Essa constatação – não meramente intuitiva, mas alicerçada em dados – de que a montagem de Brook é um marco para a peça de Sêneca dá sustentação à ideia de que o texto canônico existe em condição de altruísmo recíproco com suas traduções ou adaptações numa coexistência horizontal, não hierarquizada. Pensar esse “altruísmo recíproco” não é, no entanto, o mesmo que refletir sobre a via de mão dupla da recepção: a obra do passado iluminando a do presente e vice-versa. Não. Trata-se de o modelo se deixar replicar com variações como condição de persistência ou “pervivência”, como Haroldo de Campos traduziu o termo alemão “Fortleben”, usado por Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”

³¹⁸ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions> A consulta foi realizada duas vezes, em 08/07/2018 e em 29/07/2019. No entanto, os dados estão sujeitos a atualizações.

(1923). Nesse famoso ensaio, o filósofo alemão reconhece vida mesmo no que não é nem corpóreo, nem provido de *anima*, mas de história.

Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda vida natural a partir da vida mais vasta que é a história. E não será ao menos a pervivência [*Fortleben*] das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua pervivência, *em princípio eterna*, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de glória [*Ruhm*]. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na sua pervivência, à época de sua glória. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua glória (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, *de maneira constantemente renovada*, seu mais tardio e mais vasto desdobramento. (BENJAMIN, 2010, p.207, tradução de Lages, grifos meus)

Esse ensaio de Benjamin tanto quanto vem em auxílio do argumento que procuro construir, da mesma forma contesta uma premissa básica. A ideia exposta no segundo grifo da citação, referente à renovação constante da vida da obra de arte, está em sintonia com a proposição da homologia da evolução cultural com a biologia evolutiva. O primeiro grifo, no entanto, revela o pressuposto que, uma vez alcançado o prestígio cultural, ele se torna um dado permanente da obra de arte, ainda que Benjamin faça a ressalva: “em princípio”. Bem, pode-se argumentar contrariamente com o exemplo do recente despertar do *Édipo* de Sêneca no palco de língua inglesa, depois de ter sido o seu autor referência para o teatro trágico na Inglaterra jacobino-elisabetana e ter ficado mais tarde relegado a coadjuvante.

Mas antes do trecho da citação, Benjamin afirma que certas obras têm determinada significação que se exprime numa propriedade essencial, a traduzibilidade. Diz também que isso não implica que a tradução seja essencial para essas obras. Embora veja uma “íntima conexão” entre obra e tradução, ele declara (2010, p.207): “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original”. Essa aparente

autossuficiência, vislumbrada pelo filósofo em certas obras, choca-se com a proposição de que o texto canônico exista em condição de altruísmo recíproco com suas releituras, suas refacções, que asseguram a “pervivência”. Isso leva a pensar o que teria sido, digamos, dos poemas homéricos se apartados de suas frequentes variações reVIGORantes, reANIMAdoras.

A coexistência horizontalizada é atestada na transmissão de textos clássicos quando um replicante passa a ser um replicador, o que é exemplificado com a versão de Hughes do poema dramático de Sêneca. Isso ocorreu na criação da peça *Édipo de Tabas*, que tomou o poema de Hughes como texto de partida, lidando com a versão em inglês como uma tradução da obra senequiana. Mesmo tendo sido a peça em que se baseou a produção, a autoria de Hughes ficou virtualmente apagada frente às constantes menções a Sêneca e a Sófocles como fontes da “livre adaptação”, conforme artigos e resenhas da época.

Diretor da peça brasileira, Borghi chegou a assistir ao *Édipo de Sêneca*³¹⁹ dirigido por Brook e ficou muito impressionado pela “impostação mítica”. Ele viu ali forças como as do candomblé, as galerias do Old Vic tomadas pelo elenco, o vate Tirésias em transe, o exame das vísceras dos animais, Jocasta se empalando numa pirâmide de ouro: uma montagem ritualística. O impacto da cena final foi compartilhado com o encenador José Celso Martinez Corrêa, do teatro Oficina, e, segundo Borghi, impactou montagens do grupo teatral brasileiro.

Enquanto a encenação da sua própria versão não foi suficiente para estabelecer o texto de Hughes no repertório do teatro brasileiro, muito diferente tem sido a dinâmica nos países de língua inglesa.

Depois da estreia em Londres, a obra entrou no circuito norte-americano em abril de 1973, na Califórnia. Não há muitos dados,³²⁰ mas um artigo de jornal critica duramente a produção da Oxford Playhouse, sob a direção, segundo se depreende, de William S. Bartman Jr., da Lay Foundation, com o ator Richard Hoffman no elenco:³²¹ “Um pouco de Brook, um pouco de Bartman e um pouco de Sêneca simplesmente não combinam. Considerando-se que essa é a famosa história de um homem amaldiçoado pelos deuses por ter se casado com a mãe, é impressionantemente desapaixonada”. O crítico Rick Talcove, qualificando o espetáculo de “monótono”, não poupa ninguém: “Quanto à tão elogiada tradução de Hughes, este crítico não se estimula com um texto que inclui artifícios como ‘Death can come only once’ e ‘Look, I am going away’”.

³¹⁹ Declaração dada à pesquisadora em conversa de 17 de março de 2016.

³²⁰ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/5609> Consultado em 29/07/2019.

³²¹ <https://www.newspapers.com/newspage/23775070/> Consultado em 29/07/2019.

Mas isso não intimidou outros grupos. Em 1977, Schechner, como foi mencionado, encenou o texto de Hughes. Para o crítico Richard Eder, do jornal *The New York Times*,³²² a versão de Hughes é uma bela adaptação vigorosa: “É, forçando a comparação, uma releitura do mito clássico à moda jacobina. Ted Hughes enquadró-o num esquema rítmico grandioso e dissonante e suas imagens são graves e lapidadas”.³²³ Porém, a dimensão trágica de Sêneca é um importante capital cultural que Schechner teria deixado escapar. Ele fala que a montagem se perde na linguagem – único vínculo ainda possível com os clássicos, segundo o crítico – e até mesmo no uso das imagens, que é a maior aposta de Schechner. Com isso, acaba oferecendo ao público um Édipo “amigável”, o que lhe parece estranho. A montagem foi num teatro de arena, com o palco central coberto de terra, em que o coro havia enterrado máscaras.

De acordo com Amy S. Green, autora de *The revisionist stage: American directors reinvent the Classics* (1994, p.52):³²⁴ “Schechner ficou atraído pela beleza cruel da história e pela adaptação poética magnificamente lacônica de Hughes”. Um documento sonoro³²⁵ é revelador da força que Schechner obteve do texto, embora a crítica tenha condenado a elocução dos atores, incluindo a gagueira forçada de Ron Guttman no papel de Creonte, assustado após a visão do fantasma de Laio. Para Schechner (apud GREEN, 1994, p.57), a *performance* foi “explosiva” e “cheia de tensão interior”.

Mesmo tendo se tornado um texto canônico, a montagem do *Édipo* de Hughes por Brook, em Londres, também havia recebido críticas quanto ao predomínio da forma sobre o conteúdo, como esta de Charles Marowitz:

Em certo sentido, Brook sempre nos brinda com a mesma produção. Imagens violentas expressas na linguagem teatral mais audaciosa, extraindo a potência máxima dos poderes físicos do teatro. Atores operando como componentes do espaço físico num arranjo formalista, confiando mais na dinâmica do que na caracterização. É, muitas vezes, um experimento

³²² <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/01/home/plath-oedipus.html> Consultado em 30/07/2019.

³²³ It is, to strain comparison, a Jacobean-style retelling of the classical legend. Ted Hughes has cast it into a grand and jarring rhythmical scheme, and his images are grave and burnished. With the gods a long time gone, and notions of Fate turned into talk of insecticides and overpopulation, it is the language that uniquely remains to link us with the classics. Mr. Schechner seems uninterested in language; either its meaning or its sound.

³²⁴ Schechner was attracted to the cruel beauty of the story and to Ted Hughes’s magnificently terse poetic adaptation.

³²⁵ <http://archive.org/details/prai-Z1144B> Consultado em 30/07/2019.

fascinante de puro formalismo; raramente, a expressão clara do significado intrínseco da peça.³²⁶ (MAROWITZ, 1990, p.480)

Brook considerou ainda mais possível imprimir sua marca na montagem de uma peça que ele entendia livre de um histórico de *performances* já que encarava o texto senequiano como concebido para a leitura. No ensaio “A Lost Art”, o encenador (1990, p.483)³²⁷ expõe como vantagem que esse teatro seja “liberado de cenário, liberado de figurino, liberado de movimentação cênica, gestual e comércio”.

Em 1978, o texto de Hughes foi encenado em Vancouver, Canadá, na Queen Elizabeth Playhouse, sob a direção de Yurek Bogajewicz.³²⁸ Em 1988, o Almeida Theatre, em Londres, recebeu a produção da Royal Shakespeare Company (RSC), dirigida por Donald Sumpter.³²⁹ Em 2000, foi montado em Sydney, Austrália, sob a direção de Barrie Kosky.³³⁰ Em 2002, no sudoeste da Inglaterra, em Woscestershire e Gloucestershire, pela Glasshouse Productions, direção de Michael Chase.³³¹ A montagem de 2005, em Nova York, pelo Theater by the Blind, com Ike Schambelan dirigindo um elenco que incluía deficientes visuais, recebeu crítica elogiosa do crítico Honor Moore, no jornal The New York Times,³³² com a vantagem de quem havia assistido à peça na sua temporada de estreia em Londres: “Décadas depois da produção original de Peter Brook, que eu vi no Royal National Theatre, em Londres, em 1968, a adaptação de Ted Hughes parece ainda mais brilhantemente contemporânea e chocante do que naquela época”.³³³

Em 2006, o texto de Hughes foi montado na Universidade de Nottingham, Inglaterra, com direção de Benjamin Ford.³³⁴ No mesmo ano, o Akropolis Performance Lab (APL)

³²⁶ In one sense, Brook always gives us the same production. Violent imagery couched in the boldest theatrical language, drawing on the full potential of the physical powers of the theater. Actors operating as spatial components in a formalist design, relying on dynamics rather than characterization. It is often a fascinating experiment in pure formalism; it is rarely the outward expression of the play's inner meaning.

³²⁷ Liberated from scenery, liberated from costume, liberated from stage moves, gestures and business.

³²⁸ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/5600> Consultado em 30/07/2019.

³²⁹ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/147> Consultado em 30/07/2019.

³³⁰ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/3563> Consultado em 30/07/2019.

³³¹ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/5567> Consultado em 30/07/2019.

³³² <https://www.nytimes.com/2005/06/14/theater/reviews/the-oedipal-anguish-illuminates-the-darkness.html> Consultado em 30/07/2019.

³³³ O trecho ampliado: Fortunately, Seneca's majestic play wins out thanks to strong clear, performances by the blind, partly blind and sighted cast. Decades after Peter Brook's original production, which I saw at the Royal National Theatre in London in 1968, Ted Hughes's adaptation seems even more vividly contemporary and shocking than it did then. Because just five actors play all the characters and double as the chorus, the production gathers intimacy as we come to know the performers as human beings who both witness and endure the play's tragic events.

³³⁴ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/9895> Consultado em 30/07/2019.

encenou o texto em Seattle, Estados Unidos, sob a direção de Joseph Lavy.³³⁵ Novamente nos Estados Unidos, a peça foi apresentada, em 2007, na Universidade Grand Valley, dirigida por William Levitan e Karen Libman,³³⁶ e, em 2009, na Universidade Western Michigan, tendo como diretora Joan Herrington.³³⁷ Em 2011, houve uma montagem no Battersea Arts Center (BAC), em Londres, sob a direção de Linda Manfredini,³³⁸ e, nos Estados Unidos, no festival de verão da Universidade de Stanford, dirigida por Mathew Moore, e comentada por David J. Jacobson, da Universidade da Califórnia em Berkeley, na revista eletrônica *Didaskalia*.³³⁹

Num intervalo de poucas semanas, Hughes produziu um *script* enxuto e visceral, livre das longas falas retóricas, referências a deuses e estruturas métricas elaboradas (elementos que Hughes acreditava que não tinham sobrevivido ao tempo), mas que capturava brilhantemente a essência da peça de Sêneca. O *Édipo* de Hughes, como o de Sêneca, dá destaque à arte poética da palavra à custa dos atributos mais dramáticos. O *Édipo* do diretor Matthew Moore consegue recuperar esse equilíbrio por meio do uso cuidadoso e planejado do espaço, da música, da dança e da atuação, o que complementa a poderosa poesia de Hughes.³⁴⁰ (JACOBSON, 2011, p.129)

Por fim, uma encenação aconteceu em Hong Kong em 2017, num espetáculo bilíngue cantonês-inglês denominado *Oedipus Project*, do grupo Theatre du Pif, dirigido por Lee Chun Chow. A apresentação, de caráter experimental, com música ao vivo, num espaço não convencional, foi comentada por Clement Lee no jornal eletrônico The Theatre Times:³⁴¹

Afirmo que é um experimento porque a versão de Hughes do *Édipo* de Sêneca é intensamente desconstruída em excertos que lidam apenas com

³³⁵ <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/9797> Consultado em 30/07/2019.

³³⁶ <https://www.gvsu.edu/gvnow/2007/oedipus-performance-at-grand-valley-1366.htm> Consultado em 30/07/2019.

³³⁷ <https://www.wmich.edu/wmu/news/2009/02/027.html> Consultado em 30/07/2019.

³³⁸ <https://stage.mandy.com/uk/theatre-professional/profile/linda-manfredini> Consultado em 30/07/2019.

³³⁹ <https://www.didaskalia.net/issues/8/19/> Consultado em 30/07/2019.

³⁴⁰ Within a few weeks Hughes delivered a raw, visceral script, stripped of the original's lengthy rhetorical speeches, references to divinities, and elaborate metrical structures (elements that Hughes believed had not stood the test of time), but brilliantly capturing the essence of Seneca's play. Hughes's *Oedipus*, like Seneca's, spotlights the verbal, poetic arts at the expense of more dramatic qualities. Director Matthew Moore's *Oedipus* manages to redress the balance through the carefully planned use of space, music, dance, and acting that complements the power of Hughes's poetry.

³⁴¹ <https://thetheatretimes.com/theatre-du-pifs-oedipus-project-experimentally-explores-senecas-oedipus-ted-hughess-words-cattle-depot-hong-kong/> Consultado em 30/07/2019.

profecias e destino. Claramente, a peça fica em torno apenas desse tópico, enquanto a encenação não tem limites. O que presenciei foi o teste de diferentes elementos teatrais para encenar a sina e o destino, e como esse material pode ser apresentado. É um prazer ouvir as palavras de Hughes ganhando vida na impressionante atuação do trio de atores, mas também é um prazer testemunhar esse processo mental tão sem limites e suas inovações teatrais realizadas num espaço tão limitado.³⁴²

A esta altura deve estar evidente como se pode afirmar a autonomia conquistada pela versão feita por Hughes do poema dramático de Sêneca. Não apenas tem vida própria enquanto dramaturgia encenável e encenada, como se tornou canônica a ponto de ser “desconstruída em excertos”, isto é, no seu meio de circulação, o palco de língua inglesa, tal texto já está estabilizado e é reconhecível em seus elementos mínimos constituintes, os quais podem, então, ser replicados com mutações, numa relação de altruísmo recíproco. O poema de Sêneca emprestou prestígio à versão de Hughes, também dele se beneficiando. Agora, o texto de Hughes está numa relação similar com os que vêm depois.

³⁴² I say that it is an experiment because the usage of Hughes's version of Seneca's *Oedipus* is highly deconstructed into only excerpts that deals with prophecies and fate. It is clear that the piece goes around with this sole topic, but the presentation is beyond limits. What I saw was a trial of different theatrical elements to show fate and destiny, and how these materials can be delivered. It is a joy to hear Hughes's words become alive through the trio's astounding performances, but it is also a joy to see such unlimited thought process and theatrical inventions done in such a limited space.

6 ÉDIPO DE SÊNECA, DE TED HUGHES

mostre
 mostre um enigma simples descortine tudo
 mostre um enigma infantil
 o que é que tem quatro pernas na aurora
 duas pernas no zênite três pernas no poente 5
 que pode menos
 quando soma mais?

 “vou achar a resposta”
 isso é uma resposta?
 mostre 10

ATO 1

CORO

a noite acabou mas o dia reluta o sol
 se arrasta pra fora daquela nuvem sórdida ele
 mira nossa terra doente e traz trevas
 luz não

 embaixo nossas ruas lares templos devastados pela 15
 peste é um grande fosso de peste as novas pilhas
 de mortos cuspidos por toda parte enrijecendo sob a
 luz doentia do dia

ÉDIPO

e eu fiquei feliz fugindo do meu pai
 Pólibo liberdade exílio não perambulando destemido 20
 um príncipe escapando sim mas destemido até que eu topei
 Deus é testemunha eu topei com este reino
 medo que veio atrás de mim me seguiu o
 medo Delfos Pólibo palavras do oráculo

algum dia eu mataria meu pai eu o mataria 25
 e pior a outra coisa pior o que pode ser pior?
 o oráculo pronunciou isto
 as palavras grudam não é possível mas
 o deus previu o deus me ameaçou com a
 alcova do meu pai a cama da minha mãe maculada 30
 profanada o deus previu isto que eu casaria com
 minha mãe mataria meu pai primeiro então isto
 quem poderia ficar lá esperando por isto? eu deixei
 o reino rápido aterrorizado

não como um fora da lei era a lei suprema da natureza 35
 eu respeitava isso decidido a resguardar isso não
 confiando em mim me retirei
 tão aterrorizado eu estava o desastre mais impossível
 parecia já ter acontecido mas o medo
 veio comigo minha sombra pra este reino pra 40
 este trono e cresceu até que agora circunda-
 me medo eu no meio como um cego na
 escuridão

mesmo agora o que o destino me prepara? certamente
 eu vejo como eu poderia me enganar a respeito? 45
 esta peste abatendo tudo o que vive não
 importa o quê homens árvores moscas não importa ela poupa
 a mim por quê? que desastre final me aguarda?

a nação toda se esvai os últimos fiapos de
 sua vida não há ordem mais mortes feias horríveis 50
 em cada soleira cada caminho aonde quer que se olhe
 funeral após funeral terror sem fim e pranto
 e no meio disso tudo estou eu aqui intocado
 o homem marcado pelo deus pro pior destino
 de todos um homem odiado e acusado pelo deus ainda 55

sem sentença
 nossos pulmões queimam arfamos e nos falta
 o ar o calor nunca para o sol nos esmaga
 com toda sua força a estrela Canis o Leão uma
 em cima da outra uma dupla loucura cada dia mais próxima 60
 a água nos deixou o curso do velho rio é um leito árido
 o verde nos deixou a relva descolore e torra poeira
 sob os pés o milho era pra ser colhido a seara está de pé mas
 arruinada
 mirrou na espiga rebentada nas hastes secas 65
 o rio Dirce nosso intenso e célere Dirce ele
 está interditado suas fontes secaram é um leito
 de pedras quentes infernal uma série de poças fétidas
 toda luz se consome sob esta estranha bruma este
 estranho ranço demoníaco adensando e pressionando o dia todo 70
 e a noite toda as piras funerárias ardem fedor
 de carcaças queimando fedor pior de carcaças expostas
 apodrecendo as estrelas não nos alcançam a
 lua se arrasta através desta bruma próxima demais difícil de ver
 isolados do céu estamos aqui soterrados entre os nossos muros 75

nada pode escapar da peste ela se prende a todos
 jovem velho homens mulheres crianças sem distinção homens jovens
 no auge da sua força homens velhos doentes pais filhos recém-
 nascidos a peste empilha todos juntos amigo e inimigo
 marido e mulher queimam numa só chama ninguém chora 80
 já não há lágrimas os gemidos são pelos vivos
 não pelos mortos gritar não é prantear mas é tormento
 ou terror muitos morrem de terror pulam de janelas
 engolem veneno apunham-se por terror pais
 com olhos em brasa alimentam as chamas com os corpos dos filhos 85
 mães abalam-se de um lado pro outro como doidas entre as
 camas dos filhos e as chamas finalmente atiram-se
 nas chamas quem pranteia desaba ao lado das piras e

é lançado nas mesmas chamas quem ainda vive luta por
 lenha até roubando tições das piras até 90
 lançam as próprias famílias sobre as fogueiras
 dos outros basta que os ossos sejam queimados não
 há madeira bastante pra que tudo vire cinzas não
 há terra bastante pra enterrar o que resta e as preces são
 inúteis remédio é inútil doutor e enfermeira vão 95
 parar nas chamas cada mão que se estende pra
 ajudar a peste a agarra
 vocês deuses celestiais ajoelho-me aqui em seu altar implorando
 vocês deem-me a morte deixem-me ir vocês poderosos
 vocês 100
 decidem o que cabe aos homens ouçam-me não me obriguem a
 viver ainda em meio a isto não me deixem vivo aqui pra
 ver cada ser vivo no meu país morrer antes que eu morra
 vocês estão longe demais e ouvem de menos ouçam-me vocês puseram
 peso demais nos meus ombros sou o único que vocês não deixam 105
 morrer vocês lançam a morte a todos eu estou
 pedindo a morte vão recusá-la a mim? ou vocês
 reservaram pra mim algo mais?
 Édipo largue esta terra fuja desses lamentos
 este funeral sem fim este ar que você envenenou com a 110
 praga que arrasta pra toda parte fuja
 corra como você deveria ter feito há tempos corra sim até de volta
 pro seus pais

JOCASTA

Édipo
 É você o homem em que nós 115
 confiamos você é o Rei a força se é que temos força
 quanto maior a ameaça precisamos de você mais forte
 frente à ameaça pra cada desafio uma resposta
 um Rei não pode ficar sentado torcendo suas mãos
 recriminando os deuses chorando como um bebê desejando morrer 120

ÉDIPO

já dei prova suficiente da minha coragem

JOCASTA

isso foi ontem não nos serve de nada hoje ela é necessária

ÉDIPO

a peste é mais que o suficiente pra qualquer Rei mas
 algo subterrâneo algo mais profundo que suas
 raízes é pior e apenas pra mim

125

JOCASTA

os mortos queimam e apodrecem os vivos estão
 morrendo em dor e terror este é o seu
 povo o que poderia ser pior?

ÉDIPO

a causa é pior

JOCASTA

o medo de um Rei é o medo de uma nação como pode ser
 apenas pra você? este é um enigma novo Édipo

130

ÉDIPO

e se a resposta for o nosso desastre final?

JOCASTA

grávida dos meus filhos
 eu os carregava pra morte eu os carregava pro trono
 eu os carregava pro desastre final grávida do meu primogênito
 eu sabia o que esperar? eu sabia
 que laços de sangue se entrelaçavam? que sangrentas pe-
 gadas
 concorriam no meu corpo?

135

eu sabia quais contas passadas e pendentes 140
 se encarnavam de novo dentro de mim?
 pensei que as dívidas do passado
 estavam acertadas antes de eu conceber?
 eu sabia que a coisa no meu ventre pagaria por todo
 o passado 145
 eu sabia que o futuro o aguardava como um deus ganancioso um antropó-
 fago numa gruta
 que pediria tudo felicidade força e
 a vida por fim
 como se não houvesse outro homem eu o carreguei pra isto 150
 pra dor e pro medo
 pra lâmina afiada pra crueldade de outros homens e sua
 própria crueldade
 eu o carreguei pra doença
 pra podridão e o esfacelamento 155
 eu o carreguei pra morte ossos pó eu sabia
 mas o carreguei não só pra isto eu o carreguei pra ser o rei
 disto
 e o meu sangue não pausou
 não hesitou em meu ventre 160
 mesmo que em vão
 ele não falhou calculando as chances ele escoou
 pra dentro do meu filho sangue dos meus artelhos das pontas dos meus dedos
 sangue cego sangue das minhas gengivas e pálpebras
 sangue das raízes do meu cabelo sangue que antecede o tempo 165
 primevo
 fluiu pro nó de suas entranhas pro nó de seus músculos
 pro nó de seu cérebro
 meu ventre atou tudo junto cada esquina da terra
 e dos céus 170
 e cada fio que escorria do passado morto
 trançou tudo numa forma dentro de mim
 o que ele era? o que ele não era?

não se pôs a questão
e o que eu era? que cadinho eu era? 175
que portal eu era? que cavidade?
o que abriu minhas pernas e ergueu meus joelhos?
ele se encolhia pra se esconder?
eu corria pra escapar?
a força da terra inteira 180
o empurrou através do meu corpo pra fora
me rasgou e eu vi o sangue jorrar depois dele
eu era eu? mas ele era
uma bolsa de sangue? uma bolsa de cadáver?
uma boca gritando? 185
fazia uma pergunta?
ele era filho de um rei ele tinha a forma de um homem
ele era perfeito
não algo monstruoso um acidente repulsivo de membros
disformes e órgãos embaralhados 190
não um aberrante coágulo de sangue semivivo
seus olhos eram perfeitos pés perfeitos perfeitas falanges
ele estava lá na densa escuridão como uma nova arma reluzente
ele era o penhor dos deuses
ele era a última tentativa deles 195
de andar sobre a terra e de viver
ele só tinha que viver
mas e se naquela hora depois de tudo aquilo
uma dúvida o tivesse feito voltar atrás?

ÉDIPO

eu voltei atrás? qualquer coisa que assuste os homens 200

neste mundo qualquer forma que o terror a dor e a morte assumam

não me faz voltar atrás nem mesmo o Destino me assusta

nem mesmo a esfinge enredando-me na sua fala enredada

ela não me assustou ela montou na sua rocha seu ninho

de crânios esmagados e ossos sua cara era um abismo seu 205

olhar paralisava suas vítimas ela eriçava suas asas e
 aquele rabo estalando e se contorcendo ela se açoitava ela
 se aprumava convulsiva passava a tremer como num
 acesso mandíbulas estalando unidas mordendo o ar ainda assim
 fiquei lá e cobreí o enigma eu estava calmo suas 210
 garras escavavam lascas da rocha escorria saliva
 de suas presas ela gritava todo o seu corpo sacudindo
 as palavras saíram lentas o enigma a justiça do monstro
 que era uma sentença de morte armadilha de duplo sentido
 novelo de nodosas palavras ainda assim aceitei eu o desfiz eu 215
 o resolvi

aquela era a hora de morrer todo esse frenesi agora essa
 oração pela morte é tarde demais Édipo

JOCASTA

você usa a
 coroa que foi seu prêmio por matar a mulher-ave 220
 o cetro é seu prêmio

ÉDIPO

só que ela não está morta como se eu nunca tivesse resolvido seu enigma
 ela nunca morreu ela mudou eu a expulsei da rocha
 e as questões pararam mas a sua putrefação está voando
 seu fedor é uma fumaça que nos sufoca como se vivêssemos 225
 dentro de sua carcaça

só há uma esperança o oráculo o deus pode nos guiar?

ODE CORAL

Tebas ----- você está acabada!
 O campo ao seu redor está deserto --- os lavradores todos mortos. Os
 trabalhadores todos mortos. Seus filhos todos mortos. A peste domina 230
 tudo.

O que aconteceu com seus exércitos, Tebas? Todos aqueles bravos homens
seus --- eles foram submetidos pela peste --- estão acabados. Eles marchavam
com tanta bravura pra longe --- rumo ao leste --- ultrapassando as últimas fronteiras vitória
após vitória --- direto pro extremo do mundo --- apoiaram 235
seus estandartes contra a face mesma do sol --- os conquistadores --- onde
estão eles? Todos corriam deles --- as ricas nações dos rios
--- os atiradores das montanhas --- os cavaleiros --- todos corriam --- cidades
desertas --- dispersas --- mas não mais, Tebas. Onde estão seus
exércitos agora, Tebas? Eles estão acabados. A peste tocou neles 240
e eles se foram. Acabados. Detritos na terra.

Olhe pras ruas --- o que fazem as multidões? Procissões de luto:
vão às covas e às fogueiras. Tebas é um funeral.

Tebas está sufocando com corpos. Por que as multidões não se mudam? Há
corpos demais. Não se abrem covas rápido o bastante. O fogo não 245
queima corpos rápido o bastante. A terra está saturada. A morte está saturada. E
as pilhas de corpos apodrecem.

A peste começou nas ovelhas. Começou no pasto. O pasto
repentinamente envenenado. O ar repentinamente fétido.

Um touro no altar --- animal enorme. O sacerdote tinha içado seu machado, 250
firmado a pontaria --- naquele segundo, antes que o machado baixasse --- o touro estava
caído. Foi tocado pelo deus? Foi tocado pela peste.

Vi uma novilha no abate. Seu corpo era um saco de breu imundo ---
de borbulhante breu imundo.

Por todo lado está morto o gado nos campos, morto em suas baias. Em 255
fazendas silenciosas há ossos em latrinas, caveiras em travesseiros. Todo
fosso fede a morte. O calor fede. O silêncio fede.

Um cavaleiro desenfreado passa por nós --- mas a peste o pegou ---
pegou seu cavalo --- em pleno galope --- de cabeça pra baixo --- força total --- caído.
O ginete por baixo. 260

Tudo que é verde ressecou. Colinas arejadas pelas matas
--- são cumes poeirentos --- desertos feitos de gravetos. A gavinha da videira
está esbranquiçada --- se desfaz se for tocada.

Onde estão os deuses? Os deuses nos odeiam. Os deuses fugiram. Os
deuses se ocultaram em tumbas. Os deuses morreram de peste --- eles também 265

apodrecem e fedem.

Nunca houve deuses --- só existe a morte.

Algo está errado com o sol --- a luz parece inflar e

tremar como se uma pele pronta a se soltar e romper. A morte está doente

--- vomita seus mortos. Soluços em salas vazias. Sussurros intra- 270

muros. Dei comigo em meu próprio portal. Só existe a morte.

A noite passada a terra tremeu --- revirou-se como um homem acordando --- arquejou como as águas profundas de um porto --- os poços cheios de sangue. Nas montanhas, penhascos se soltaram. Eu vi meu cadáver na sarjeta.

Tebas é uma terra da morte. 275

Uma morte pior que a morte. Os membros de repente dormentes, a cabeça começa a latejar. Sua face inflama --- infla e incha. Você

entra num estado de estupor. Os olhos ficam saltados, os ouvidos ficam zunindo --- os cistos purulentos irrompem. Cada cisto aferroa e arde ---

É uma queimação no abdome, uma queimação no peito. Coágulos de sangue 280

invadem sua boca, fios de sangue escuro pendem de suas

narinas. Você se debate contra as paredes. A tosse destrói você. Ardendo.

Qualquer coisa que refresque --- abraçar pedras --- jogar-se nas piscinas dos rios.

As multidões estão em todos os altares --- multidões tremendo e gemendo ---

clamando pela morte. Implorando pela morte. Urrando pela morte. 285

ATO 2

ÉDIPO

quem é esse que vem correndo tanto em direção ao palácio?

é Creonte? não se deve crer em nada que se vê

CORO

é Creonte esse é o homem que estamos esperando

ele trouxe a resposta?

ÉDIPO

agora é a hora de saber meu destino tal qual ele é 290

Creonte irmão de sangue neste trono a

espera foi longa conte-nos o oráculo pode
nos ajudar? qual é a resposta dele?

CREONTE

o deus em Delfos não tem uma fala fácil como ele
desvela ele enterra

295

ÉDIPO

ajuda que se esconde não é ajuda qual é a resposta
do deus?

CREONTE

difícil decifrar um emaranhado um enigma

ÉDIPO

conte-nos qual é se é um enigma é pra
Édipo

300

CREONTE

é isto o que o deus diz o assassinato do Rei
Laio deve ser expiado o assassino deve ser
banido o Rei Laio deve ser vingado não antes
disso veremos o sol claro e o ar puro
e a peste extinta

305

ÉDIPO

quem foi o assassino do Rei seu trono é meu
trono e sua rainha é minha rainha cabe a mim
inquirir quem assassinou o Rei Laio que nome o deus
 menciona?
ele vai sofrer o castigo

310

CREONTE

se for seguro se o deus deixar eu contarei

o que ocorreu o que eu passei lá em Delfos
mexeu comigo eu não sabia o que era o terror
eu o sinto agora quando falo

você conhece o templo conhece os ritos fiz 315
tudo o que é prescrito eu me preparei purifiquei
e sujeitei meus pensamentos pisei no templo
com reverência minhas mãos erguidas em súplica ao deus
quando fiz isso o ar e a montanha sacudiram e os
dois cumes do parnaso ressoaram como a ira avalanches 320
de neve murmuraram a montanha tinha se mexido houve
um silêncio então o bosque de loureiros do deus
sacudiu de súbito deu uma tragada profunda um cicio de folhas
um alvoroço de uma ponta a outra a sagrada
fonte castália secou nas pedras úmidas a 325
pitonisa do deus ia à minha frente ela começou
a desatar os cabelos e a jogá-los soltos de repente ela estava
se contorcendo da cabeça aos pés açoitando os cabelos pra lá
e pra cá era o deus enredando-se nela antes que
ela ganhasse a gruta correram um fragor e um fulgor 330
pensei que fosse um trovão direto sobre nós mais alto
do que pode um homem imaginar mas era uma voz

*Bons astros retornarão à Tebas de Cadmo
só quando aquele regicida
conhecido pelo deus agora e desde a infância
não mais poluir Dirce o adorável rio
assassino
você se insinuou de volta no sombrio ventre materno*

ÉDIPPO

é um aviso do deus as honras fúnebres pros
 restos mortais do Rei foram esquecidas a 340
 sucessão foi deixada em aberto o cetro sem herdeiro o trono
 vazio pra um usurpador qualquer vou fazer agora o que vocês

deixaram de fazer então reis devem proteger a realeza esse
homem vocês todos o temiam ele morre e é esquecido

CREONTE

não o esquecemos o temor nos paralisou 345

ÉDIPO

que temor poderia impedi-los de prantear a morte de um Rei?

CREONTE

temor da esfinge e de suas ameaças de seu enigma
nos paralisou

ÉDIPO

os que movem e guiam o mundo os que fazem as leis estão acima de nós eles
estão cobrando a expiação desse crime a vingança por 350
Laio o Rei de Tebas onde está o homem?

vocês grandes deuses vocês que escolhem reis dentre os homens
e os elevam e os mantêm no poder desçam aqui e
ouçam estas palavras você que fez este Universo inteiro
e as leis que pautam nossa vida e nossa morte ouça-me 355
e você magistral guardião ardente que cuida das
estações nesta terra que dá à seiva e ao sangue sua força
que demarca os séculos e você que governa
a escuridão e você músculo da terra que se move
e fala nos ventos e na água e você que 360
gerencia os mortos apresentem-se ouçam estas palavras que eu
falo agora

que nenhum teto traga paz ao homem cujas mãos mataram
o Rei Laio onde quer que ele vá encontre infortúnio
desamparado perseguido por todos os males que seu gênio 365
o abandone que todas as terras o rejeitem que se case
na vergonha que seus filhos nasçam na vergonha que

seja seu leito uma tortura um vergonhoso instrumento de suplício e que
 seja tão sanguinário com seu pai como
 foi com Laio que ele sofra até a última 370
 torção tudo e nada poderia ser pior que
 isto sofra tudo de que escapei pra aquele
 homem não há mais perdão
 pelo poder do oceano você que guarda minha pátria
 de cada lado por você supremo deus dos raios de luz 375
 você voz do oráculo pelo reino que eu agora
 comando pelos deuses do lar que deixei faço
 um juramento que meu pai viva pra desfrutar da velhice
 e de seu trono em paz que minha mãe nunca tenha
 outro marido a não ser que eu fracasse em descobrir esse 380
 criminoso a não ser que eu fracasse em arrancar a pena capital
 do seu corpo com vida a não ser que eu fracasse em vingar Laio

conte de novo onde aconteceu o assassinato? como
 aconteceu? combate aberto? traição? conte

CREONTE

o Rei ia pra Delfos pro oráculo uma estrada 385
 difícil terras pobres
 a certa altura a estrada se divide três vias
 à frente de Laio
 ele esperava uma viagem agradável
 cruzando gente amigável mas lá na encruzi- 390
 lhada em meio aos densos arbustos bandidos
 o encontraram um lugar estranho emboscado entre as
 moitas densas ninguém viu a luta

justo quando ele é necessário surge Tirésias
 o oráculo o despertou 395

ÉDIPO

Tirésias voz eleita do deus esclareça as palavras
do oráculo parecem exigir a vida de um homem
diga o nome

TIRÉSIAS

se demoro a falar Édipo se peço tempo seja
paciente muito se omite de um homem cego servo do deus 400
servo de minha pátria estou aqui pra investigar isso
a fundo quando eu era
jovem quando meu sangue era quente o deus me tomava
tomava meu corpo ele falava diretamente pela minha boca com suas
próprias palavras devemos ver os presságios 405
tragam pros altares um touro branco puro também
uma novilha nunca dominada

MANTO

estão aqui

TIRÉSIAS

ainda preciso de mais ajuda você tem que me guiar minha filha
nisto também enquanto sacrificamos estes animais descreva os 410
sinais descreva cada indício pra mim

MANTO

as vítimas são perfeitas e estão preparadas

TIRÉSIAS

agora recite as preces invoque as presenças sagradas
queime o incenso

MANTO

coloquei muito incenso no fogo do altar 415

TIRÉSIAS

agora descreva as chamas você alimentou o fogo mas
como ele o consome?

MANTO

chamejou alto e intenso então de repente
amorteceu até um nada

TIRÉSIAS

a chama subiu firme? que cor ela tinha? 420
apontou direto pro alto como uma lâmina?
ou era partida de algum jeito torta? era desigual
ou de algum jeito esfumaçada? descreva como era

MANTO

ela mudava era de todas as cores juntas todas se retorcendo
juntas um arco-íris completo mas enevoadado não é fácil 425
dizer o que estava ausente escura e arroxeadada pra
começar pontilhada de amarelos subiu
e bruxuleou ficando vermelha a ponto de ficar toda vermelha sangue
de repente escureceu e ficou mortiça agora olhe

TIRÉSIAS

descreva tudo 430

MANTO

a chama está subindo de novo está se dividindo em
dois chifres dividindo-se pai o vinho
que vertemos pras libações é sangue tornou-se
sangue o fogo do altar está tossindo fumaça preta
fumaça densa oleosa o que significa? a fumaça 435
está se dirigindo ao Rei está rodeando e
cingindo a fronte do Rei camuflou a
face do Rei agora se espalha está se espalhando

sobre tudo que é coisa cobrindo tudo suspensa escurecida
 um dossel não se move criou uma penumbra o que
 quer dizer? 440

TIRÉSIAS

vozes vozes conflitantes voz contra voz
 vozes estão me rasgando vozes mas não palavras nada
 é estável rodopiando impossível apreender isto é
 algo terrível algo oculto quando os deuses 445
 estão irados eles falam alto e claro você os ouve
 com clareza mas agora não podem falar estão tentando
 trazer à luz algo horrível demais pra vir
 luz algo de que se envergonham o que
 é? 450
 faça logo a oferenda dos animais ponha a *salsa mola*
 nas cervizes estão calmos? como recebem
 seu toque? descreva tudo

MANTO

o touro agita a cabeça está assustado ele parece
 com medo do sol fica desviando a cabeça do 455
 sol ele cintila com o suor e estremece

TIRÉSIAS

caem ao primeiro golpe?

MANTO

a novilha jogou todo seu peso contra a
 lâmina um só talho e ela caiu não o touro
 o touro está cambaleando a espada entrou 460
 duas vezes até o fundo mas ele ainda
 oscila pra lá e pra cá tentando
 escapar caiu ele arqueja se agita um pouco
 agora está inerte

TIRÉSIAS

e o sangue? fale do sangue
o sangue jorra das feridas ou goteja
relutante em sair?

465

MANTO

o sangue da novilha tem a força de um rio	já o touro	
tem feridas grandes também mas sem sangue	são	
apenas buracos abertos na carne vermelha	no entanto sangue	470
brota dos seus olhos e pra fora da boca	preto	
torrentes de coágulos	o sangue dele é preto	

TIRÉSIAS

este sacrifício é um mal meu corpo todo regela
quando ouço você mas vá mais fundo retire as entranhas
descreva tudo o que você vê

475

MANTO

tem algo errado nenhuma membrana envolve as entranhas
e os intestinos tremulam pai o que pode ser isso?
em geral eles tremem um pouco mas estes se retorcem
se agitam olha como sacodem meu braço como se tivessem
vida própria parece que falta parte importante parte grande 480
dos intestinos o coração está faltando não está aqui
o coração murchado mirrado adoentado preto soterrado
aqui embaixo longe da sua posição natural o que isso
quer dizer pai? está tudo invertido os pulmões estão
espremidos aqui muito à direita impregnados de sangue 485
como respiraram? o fígado está podre se desfaz em minha
mão escoando acre bile preta olha este fígado tem
duas pontas o lobo esquerdo inchado o dobro de seu
tamanho envolto em veias espessas o lobo direito tem
a podridão letal de um fungo branco mas sua vesícula 490
é enorme dura preta de sangue esse é um presságio

fatal

tudo está fora da ordem como a natureza sobreviveu

nisto? o que é esse nódulo aqui? bem no fundo aqui

pai – horrível um feto um bezerro que não veio à luz esta 495

novilha nunca acasalou mas tem um bezerro aqui e como

o útero chegou aqui? o novilho chuta dentro do ventre

lutando pela vida está gemendo no ventre o sangue está

por toda parte

o touro se levanta e a novilha uma carcaça 500

esvaziada se levanta sozinha ele avança contra

os sacerdotes chifra-os com seus cornos arrastando as entranhas

atrás esse som é o fogo esse berro é

o fogo no altar o próprio altar está berrando

JOCASTA

esse sacrifício, o que quer dizer? o que se esconde por trás 505

disso tudo?

ÉDIPO

fale às claras Tirésias meus ouvidos não temem

a verdade qualquer que seja quando se espera o pior

os homens se acalmam

TIRÉSIAS

você ainda vai ter inveja deste tormento Édipo 510

ÉDIPO

os deuses tentam me fazer entender uma coisa conte-me

essa única coisa quem assassinou o Rei Laio

TIRÉSIAS

pássaros nas altas profundezas do céu órgãos arrancados

ainda vivos e sangrando das profundezas de corpos de animais como

tais coisas podem entregar um nome? pro nome Édipo 515

precisamos de outros meios pro nome precisamos do próprio
 Rei morto do próprio Laio morto debaixo da terra ele
 tem que ser trazido de volta fora daquela escuridão Laio tem que
 ele mesmo dar o nome do assassino
 temos que abrir a terra falar com a morte abrir os ouvidos 520
 dos mortos abrir suas bocas
 Édipo não pode ser você a fazer isso os olhos de um Rei
 são pra este mundo têm que ficar bem longe das
 pestilentas sombras daquele outro mundo

ÉDIPO

Creonte sucessor no trono essa é sua missão 525

TIRÉSIAS

enquanto visitamos a morte e despertamos os mortos deixe
 os homens cantar deixe-os cantar contra os mortos

ODE A BACO

ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka
 ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka
 ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka 530

ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka
 ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka
 ÔÔÔÔ --- Aiiii iii...Ka

DANCE A MORTE ATÉ SUA TUMBA
 DANCE A MORTE ATÉ SUA TUMBA 535
 ATÉ SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 SUA TUMBA
 TUMBA 540

DEIXE QUE SUBA
 DEIXE QUE SURJA
 DEIXE QUE SURJA
 DEIXE QUE SUBA
 DEIXE QUE VIVA 545
 ABRA PASSAGEM
 ABRA PASSAGEM
 DEIXE QUE VIVA
 RASGUE O SANGUE
 ABRA-LHE A BOCA 550
 DEIXE QUE BERRE

ENQUANTO O VENTO
 CRUZAR OS VALES
 ENQUANTO OS ASTROS VOLTAREM
 ENQUANTO VOLTAR A LUA 555
 ENQUANTO VOLTAR O MAR
 ENQUANTO O SOL SE LEVANTAR NO HORIZONTE

TU TU TU
 TU DEBAIXO TU DEBAIXO
 TU DEBAIXO DA FOLHA 560
 TU DEBAIXO DA PEDRA
 TU SOB O SANGUE SOB O MAR
 TU DEBAIXO DA TERRA

TU DEBAIXO DA FOLHA
 TU DEBAIXO DA PEDRA 565
 TU SOB O SANGUE SOB O MAR
 TU DEBAIXO DA TERRA

DEBAIXO DA FOLHA
 DEBAIXO DA PEDRA
 SOB O SANGUE 570

SOB O MAR
DEBAIXO DA TERRA

DEBAIXO DA FOLHA
DEBAIXO DA PEDRA
SOB O SANGUE
SOB O MAR
DEBAIXO DA TERRA

575

TU TU TU TU
TU TU TU TU

SOB O SANGUE
DEBAIXO DA TERRA

580

TU

ATO 3

ÉDIPO

no seu rosto Creonte só vejo horror de quem é a vida que
os deuses demandam de nós? esta cidade inteira moribunda
espera pra ouvir você

585

CREONTE

você quer que eu fale o medo me proíbe de falar

ÉDIPO

com a queda de Tebas esta casa real sua própria casa
cai ordeno que fale

CREONTE

você ordena que eu fale vai pedir que estivesse surdo

ÉDIPO

a ignorância não cura nada esta nação inteira está doente
fale você pode curá-la

590

CREONTE

a cura pode ser tão drástica que os homens preferem a doença

ÉDIPO

quando você tiver sido esmagado pela tortura aí vai temer a ira
deste cetro quando você vai falar?

CREONTE

cetros já foram esmagados pelas palavras dos torturados

595

ÉDIPO

você voltará pro mundo inferior no seu próprio
sangue como o gado um sacrifício barato a não ser que
nos diga o que esses rituais revelaram

CREONTE

o mínimo que um Rei pode garantir é o direito ao silêncio

ÉDIPO

o silêncio num reino pode ser mais fatal que
o discurso

600

CREONTE

se o silêncio é proibido acabou-se a liberdade

ÉDIPO

o poder de comandar se acabou o trono se acabou
o reino se acabou

CREONTE

prepare-se Édipo 605

na nascente do rio Dirce num vale estreito
há uma touceira de azevinhos pretos onde ela fica espessa
um cipreste gigantesco sobressai sobre toda a mata
imensa sombra que aprisiona tudo um carvalho
árvore antiga e enorme morreu ali loureiros 610

murtas e amieiros todos disputando a luz
mas o lugar pertence ao cipreste bem ali
entre suas raízes jorra uma fonte de um frio
congelante é quase escuro ali dentro um lamaçal
um lodo que cheira mal 615

assim que o velho sacerdote chegou ele começou ele
nem precisou esperar pela noite naquela penumbra eles
cavaram uma vala dentro dela atiraram lenha acesa
tirada das piras funerárias o sacerdote passa
a fazer movimentos com ramos arrancados do cipreste 620

pra lá e pra cá arrastando o manto negro retorcidos
gravetos de teixo cingem sua cabeça e cabelos brancos preta
uma ovelha e touros pretos são arrastados por trás e empilhados
vivos na vala em chamas o berreiro
não dura muito as labaredas saltam fumaça e fedor 625

da carne em chamas enchem a mata
agora o sacerdote passa a invocar os elementos do
mundo inferior ele chama a morte mesma de novo e de novo
entrando num estado de êxtase a face contorcida espuma
engrossando em torno da sua boca ele argumenta com os mortos 630

persuade e ameaça grita murmura canta
sussurra e agora mais sangue sobre os altares
mais animais vivos nas chamas a vala
encharcada de sangue novo leite também e vinho
derramado com a mão esquerda e os encantamentos 635
de novo e de novo batendo os pés curvado pro chão a voz

convulsionada já não era humana levantando os mortos
 então sentimos o chão tremer sentimos a terra
 erguer-se sob nós e a mata tremeu de repente cães estavam
 uivando um infernal ressoar de cães fazia tremer a 640
 terra subindo e Tirésias gritava “eles
 ouviram eu soltei a morte eles estão vindo”
 choveu graveto e poeira grandes árvores racharam de
 cima abaixo e expuseram suas raízes quando a terra começou
 a se abrir 645
 Eu vi coisas na escuridão movendo-se muitas
 máscaras pálidas que surgiam e afundavam Eu vi rios escuros e
 pântanos Eu vi coisas se contorcendo
 Eu pude ouvir vozes humanas e o guincho e
 o riso de bocas que nunca estiveram sobre a terra Eu ouvi 650
 soluços mais profundos do que qualquer coisa sobre a terra
 Eu vi cada doença Eu conheci suas faces Eu as ouvi
 e conheci suas vozes Eu vi cada tormento cada ferida
 cada horror espiralando como chamas e sombras repugnantes
 formas faces bocas nos alcançando pra se apegarem a nós 655
 e gritavam
 Eu vi a peste desta cidade saturada sangrando
 de cada orifício rindo sobre uma escorregadia montanha
 de corpos
 ganidos caninos gritos alarido 660
 gemidos gargalhada indescritível tudo irrompendo como se a
 terra estivesse estufada até rachar Manto está
 acostumada a ver os milagres do pai mas ela também
 congelou nenhum de nós podia se mover só Tirésias
 parecia ter o controle de si mas ele não via nada 665
 daquilo ele persistiu começou a chamar
 os espectros
 e eles vieram um ruído crescente um burburinho que
 parecia silenciar tudo como uma nuvem viva
 de estorninhos no outono uma revoada sombria de 670

trinados batendo contra a luz rodopiando
 de volta num giro e noutro giro no fosso agarrando-se à
 terra raízes das árvores às nossas roupas todos gritando
 com suas finas vozes incorpóreas até que por fim um
 deles segurou as raízes e grudou lá seu 675
 rosto pressionado contra a terra Tirésias chamou
 essa criatura ordenando que subisse uma vez e
 outra vez ele chamou e por fim *isso* olhou pra cima ergueu
 seu rosto e eu reconheci Laio nosso Rei
 Laio ele se pôs de pé era ele seu 680
 corpo todo recoberto de sangue seu cabelo
 barba rosto tudo uma ferida terrível um misto de
 lama sangue miolo sua boca aberta e a
 língua lá dentro começou a se mexer e tremer ele
 começou a falar 685
 “vocês família insana de Cadmo
 vocês nunca vão parar de trucidar um ao outro
 concluem isso agora dilacerem seus filhos com suas próprias
 mãos ponham um fim ao seu sangue agora
 porque o pior está por vir 690
 um mal detestável demais pra ser nomeado está usurpando o trono de
 Tebas
 meu país apodrece mas não são os deuses
 é isto um filho e uma mãe
 enlaçados juntos e misturados um filho e uma mãe 695
 uma cópula de víboras corpos juntos e misturados
 sangue que flui junto de volta pro mesmo esgoto
 não é o vento febres do sul ou sua
 terra ressequida a seca e a poeira escaldante
 essas coisas são inocentes 700
 é o seu Rei
 cegado no crime que o levou ao trono
 cegado sobre suas próprias origens cego para os deuses fixos
 o abominado filho daquela mesma rainha que agora engravida

dele 705
 a Rainha sim pior que ele a Rainha e
 seu ventre aquela câmara do inferno que deu início a tudo
 ele forçou seu caminho de volta pra lá onde foi seu início pior
 que um animal ele se refugiou lá lá
 de onde ele veio ao mundo berrando e gerou inéditos 710
 irmãos para si mesmo no corpo da sua própria mãe
 tentáculos horríveis do mal uma mixórdia mais cruel
 que a sua própria esfinge
 você agarrando o cetro que não pertence
 a você eu sou o homem que você matou por ele seu 715
 pai ainda não vingado mas vou trazer uma madrinha
 pro seu casamento uma fúria pra unir você à sua mãe
 juntinhos com um açoite vou estripar sua
 cidade vou começar pelos seus filhos massacrando um ao outro
 vou arrancar toda a sua linhagem infernal pelas raízes 720
 homens de Tebas livrem-se desse monstro levem-no
 pra longe não importa aonde apenas deixem-no partir rápido
 deixem-no levar a sua sombra letal pra outro lugar então
 seus riachos vão retornar e as raízes vão reviver
 e de novo brotar e frutificar um ar puro 725
 vai varrer a terra e o pesar a
 pestilência o sofrimento o horror a morte eles
 vão todos seguir seus passos
 ele vai querer partir célere
 mas eu vou impedi-lo eu vou bloquear seu caminho 730
 e agrilhoar seus pés eu vou partir seu coração ele
 vai se afastar de vocês tateando por estradas turvadas repentinamente
 um velho
 que Tebas tire dele o chão seu pai vai tirar dele a
 luz” 735

ÉDIPO

a coisa que eu mais temia neste mundo sou
 acusado de ter feito essa coisa de que tenho fugido e
 me escondido e me protegido contra ela a preocupação
 com isso o horror disso comigo cada segundo temendo dormir
 com medo de sonhar com isso acordando aos gritos do 740
 pesadelo finalmente sou acusado de ter feito isso
 Mérope minha mãe ainda é a esposa de Pólibo meu pai
 qual é o meu crime nisso?
 Pólibo está vivo e forte como posso tê-lo matado?
 meus pais estão lá ambos felizes juntos o que 745
 eu fiz de errado?
 e Laio ele estava morto muito antes que eu chegasse aqui
 eu só vim pra cá porque ele estava morto porque eu tinha matado
 aquele monstro dos enigmas foi isso que me garantiu o reino
 este trono vazio a rainha viúva eles estavam à espera 750
 de serem conquistados eu os conquistei
 esse velho sacerdote está mentindo pra mim? ou existe algo
 sobrenatural ensandecendo todo o país? isso é um golpe
 com certeza é um golpe esse sacerdote
 e os deuses e os mortos e o resto são 755
 todos parte da armação e o final disso vai ser
 entregar o cetro a você Creonte

CREONTE

eu tiraria minha irmã do trono? estou feliz
 com o que tenho e se meu vínculo de sangue não fosse bastante
 para me manter como estou vou dizer a posição de rei 760
 me assusta aquela solitária eminência me aterroriza
 Édipo você ainda tem tempo de depor o cetro
 discretamente agora enquanto é seguro não espere pra ser
 esmagado por ele vai agora enquanto ainda está livre
 encontrar um lugar menos altivo mais seguro 765

ÉDIPO

você me instiga a abandonar o trono

CREONTE

qualquer homem com liberdade de escolha eu instigaria a isso mas
você Édipo você não tem
mais liberdade de escolha não há outra coisa a fazer

ÉDIPO

essa é a máscara adequada da ambição a máscara adequada de quem 770
deixou o trono escapar

CREONTE

que saiam em minha defesa os longos anos de lealdade

ÉDIPPO

a lealdade de um traidor tem um propósito

CREONTE

o que é que posso querer? tenho todas as vantagens de um rei
de um rei nenhum 775

fardo pesado os mais ilustres da cidade se aglomeram em minha
casa e nenhum dia
passa sem que traga alguma benesse régia um exército de
dependentes agradece

a mim pela segurança de que desfruta pela comida até pelas roupas 780
que veste

sou bastante admirado o que mais posso querer?

ÉDIPO

o que você ainda não tem

CREONTE

condenado sem direito a defesa

ÉDIPO

que governará quando eu me for

785

CREONTE

e se eu for inocente?

ÉDIPO

este homem é culpado levem-no pra prisão na gruta

montem guarda

CORO

os deuses odeiam Tebas os deuses estão punindo esta cidade

eles sempre nos detestaram eles não vão poupar Tebas

790

Cadmo começou tudo

Cadmo

matou a serpente de um deus³⁴³

ele semeou as presas num campo arado

o que saltou dos sulcos da terra?

795

uma legião de alucinados lunática legião

eles começaram a massacrar um ao outro

e foi esse o começo desta nobre cidade que os

deuses odeiam

os deuses enviaram Édipo a Tebas

800

Édipo foi a resposta deles

arrastando a peste enquanto arrastava seu pé

agora ele cai sob a maldição de Tebas

como Acteão antes dele³⁴⁴ o caçador que olhou muito

de perto a mulher errada

805

³⁴³ Cadmo quer oferecer em sacrifício a vaca que ele seguira até o local de fundação de Tebas. Para obter água de uma fonte vizinha, tem que matar um dragão ligado ao deus Ares (Marte para os romanos). Orientado por Atena (Minerva para os romanos), semeia os dentes do dragão, de onde brotam guerreiros armados. Cadmo lança pedras entre eles e, do decorrente conflito, sobrevivem apenas cinco guerreiros, que o ajudam a fundar Tebas. Como penitência pela morte do dragão, Cadmo serve a Marte por oito anos. GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana* (2005, p.69).

³⁴⁴ Neto de Cadmo, fundador de Tebas, Acteão (ou Actéon), treinado na caça pelo centauro Quíron, foi transformado em gamo após ter visto a deusa Ártemis (Diana para os romanos) banhando-se numa nascente. Os cães de caça de Acteão o perseguiram e estraçalharam. (Ibid., p.5).

espreitou pelas folhas o corpo proibido da
 mulher na água os próprios cães de caça de Acteão voltados contra
 ele como os deuses se voltaram contra nós
 eles se voltaram contra ele não ouviam sua voz
 tinham outros olhos e ele correu dos latidos dos seus 810
 próprios cães
 correu como um gamo mudo acossado como um gamo num cerco
 sofrendo os terrores de um gamo sendo estripado e de coração
 partido
 pulmões rasgados e sangue na boca até que viu naquela mesma 815
 água
 que ele era um gamo e foi arrastado como um gamo feito
 em pedaços como um gamo
 num cerco dos seus próprios cães cobertos de sangue
 a água onde a mulher tinha mostrado a coxa era uma pocilga 820
 de sangue
 um buraco escuro feito pelos cães com os destroços

Édipo caiu sob a maldição de Tebas

ATO 4

ÉDIPO

antes era o medo mas agora é a certeza como
 fui pego numa armadilha? 825
 eu matei Laio
 a fala do oráculo me acusa
 o fantasma dele aponta pra mim e me acusa
 mas minha consciência me absolve
 eu me conheço 830
 melhor do que qualquer fantasma melhor do que o deus em Delfos me conhece
 Laio eu não carrego na minha consciência
 Laio assassinado se eu pudesse me lembrar de algo
 se eu pudesse retroceder

dois homens apenas dois estranhos ambos juntos 835
há tempos
eu vejo eu me vejo jogado pra beira da estrada
jogado nos espinhos
os cavalos lançados direto contra mim pra me pisotear
pra passar com as rodas por cima de mim 840
os cavalos suados aquele velho arrogante berrando
e o condutor gritando
tentando me atropelar com a carruagem
em parte foi legítima defesa o que fiz
enfiei minha lança no condutor e ele caiu pra trás 845
quando a carruagem passava o velho me cortou com a sua espada
eu o atravessei com a lança e ele caiu entre os cavalos
eles correram e o arrastaram enroscado nas rédeas debaixo da
carruagem
tudo aconteceu num instante enquanto eles passavam por mim 850
muito tempo atrás muito longe daqui numa encruzilhada da vida

JOCASTA

Édipo deixe os mortos em paz pare de ficar escavando
o passado trazendo meu falecido marido
de volta para expor suas feridas e
se expor ainda agonizando deixe-o em paz 855
não se pode abrir as portas do inferno em segurança o que pode sair
dali? só mais dor e mais infortúnio mais confusão
e mais morte

ÉDIPO

Jocasta me fala sobre isso quando Laio morreu era muito
velho? 860

JOCASTA

no final da meia-idade

ÉDIPO

naquela última viagem quantos viajaram com ele?

JOCASTA

muitos partiram mas as estradas pra Delfos são irregulares
o terreno é difícil e Laio era um viajante teimoso

ÉDIPO

quantos restaram com ele?

865

JOCASTA

ele deixou todos pra trás ele seguiu sozinho

ÉDIPO

o Rei estava sozinho

JOCASTA

quando chegou na encruzilhada estava sozinho com
o condutor da carruagem

ÉDIPO

o condutor também foi morto

870

JOCASTA

o condutor caiu lá na encruzilhada
os cavalos arrastaram o corpo de Laio até Delfos
ninguém viu a luta assim foram encontrados

ÉDIPO

não há escapatória quando foi que aconteceu?

JOCASTA

deixa estar Édipo aconteceu nenhum homem pode alterar o que
aconteceu

875

não vou esconder isso de você aquela morte estava reservada pra
Laio o destino apenas
acertou as contas quando ele foi por terra ele me devia
uma vida 880
eu dei um filho a ele e antes que ele pudesse provar do meu
leite ele o tirou de mim
coisas de que nunca falei
um crime coisas que não vou desencavar estavam enroscadas naquelas
rédeas que arrastaram o corpo dele daquela encruzilhada 885
um homem de pedra vencido pelas pedras
esqueça ele Édipo chega de enigmas esqueça
o oráculo escavar aquela escuridão não pode nos salvar
apenas a força pode nos salvar

ÉDIPPO

quando Laio foi morto? quanto tempo atrás? 890

JOCASTA

este é o décimo verão

MENSAGEIRO

os homens de Corinto o convocam para o trono de seu pai
Pólibo encontrou o descanso eterno

ÉDIPPO

como meu pai morreu?

MENSAGEIRO

dormindo sorrindo em paz 895

ÉDIPPO

meu pai está morto sem ferimento feito por um homem não foi
assassinato

testemunhem minhas mãos eu posso erguê-las à luz inocentes
 minhas mãos não podem ser acusadas
 mas resta algo ainda a pior parte do meu destino a
 parte que eu mais temo essa ainda se mantém

900

MENSAGEIRO

no reino do seu pai não precisa temer nada

ÉDIPO

só uma coisa me detém de sair correndo pra lá com todas as minhas
 forças

MENSAGEIRO

que coisa Édipo?

905

ÉDIPO

minha mãe

MENSAGEIRO

sua mãe por que ter medo dela? ela está ansiando que você
 venha
 impaciente que você venha

ÉDIPO

é o amor dela que eu temo

910

MENSAGEIRO

e como pode deixá-la? uma viúva

ÉDIPO

suas palavras vão direto ao ponto

MENSAGEIRO

o que atormenta você? qual é o seu segredo? me conte

Reis já me confidenciaram até seus maiores segredos

ÉDIPO

muito tempo atrás o oráculo me disse que eu me casaria com a minha mãe 915

MENSAGEIRO

então pode esquecer esse oráculo esse é um medo irreal suas
especulações não têm fundamento Mérope não é sua mãe natural

ÉDIPO

por que o Rei de Corinto adotaria um estranho?

MENSAGEIRO

um herdeiro pro trono previne muitos problemas

ÉDIPO

quem compartilhou um segredo desses com você? 920

MENSAGEIRO

foram estas mãos estas mãos aqui quando você era um
bebê chorão estas mãos entregaram você a Mérope

ÉDIPO

você me deu a minha mãe e de onde eu vim? quem
me deu a você?

MENSAGEIRO

um pastor no monte Citerão 925

ÉDIPO

como você foi parar naquela montanha?

MENSAGEIRO

com meu rebanho eu também era um pastor

ÉDIPO

tenho um sinal particular no corpo o que você sabe
sobre isso?

MENSAGEIRO

um ferro afiado transpassou seus calcanhares pra aleijar e mutilar 930
você era pra você ter morrido os ferimentos infeccionaram
e
incharam e por isso você se chama Édipo aquela cicatriz deve
ainda estar nos seus pés

ÉDIPO

quem me deu pra você? me conte 935

JOCASTA

ouça o meu alerta Édipo o morto nunca vai se
satisfazer não até que você esteja morto e debaixo da terra
com ele os mortos odeiam os vivos eles só querem
matar os vivos volte seu olhar pros vivos dedique
suas forças a nós a escuridão é profunda demais você nunca 940
vai chegar ao fundo os mortos vão te privar de tudo

CORO

ouça a Rainha Édipo

ÉDIPO

quem me deu pra você?

MENSAGEIRO

o mestre dos rebanhos do Rei

ÉDIPO

qual era o nome dele? 945

MENSAGEIRO

estou velho isso foi há muito tempo está soterrado há tempos

ÉDIPO

o rosto dele você poderia reconhecer?

MENSAGEIRO

talvez

ÉDIPO

chamem os pastores que eles guiem todos os animais
pros altares tragam o líder dos pastores tragam
todos até mim aqui

950

JOCASTA

Édipo ouça sua esposa

CORO

ouça sua mulher Édipo

JOCASTA

a verdade não tem humanidade não tem piedade por que correr direto
pras suas garras você tem um reino pra proteger

955

ÉDIPO

estou enredado num mistério que é pior que a morte

CORO

você quer satisfazer seu desejo – mas o seu povo é que vai
pagar sua Rainha vai pagar por isso não é o acaso que
esconde essas coisas e as mantém escondidas deixe as coisas
como estão o destino que se descortine à vontade não o
force

960

ÉDIPO

se isso fosse suportável eu suportaria por que é que vocês
 todos me dissuadem? qual é a verdade?

CORO

você nasceu pro trono isso não basta? não
 vá mais fundo Édipo 965

ÉDIPO

que sangue corre em minhas veias? eu vou descobrir não importa o resultado
 aqui está Forbas este ancião já foi o mestre dos
 rebanhos do Rei se lembra desse nome? Forbas
 se lembra do rosto?

MENSAGEIRO

esse homem me é familiar já vi esse rosto antes 970

no tempo do Rei Laio seus rebanhos pastavam no Monte
 Citerão?

FORBAS

a relva gorda do adorável Citerão era nossa pastagem
 de verão todo verão íamos lá

MENSAGEIRO

você me reconhece? 975

ÉDIPO

você se lembra de um menininho que você entregou a este homem
 um dia há muito tempo na encosta do Monte Citerão? um ferro
 perfurava seus tornozelos você deveria
 expor o bebê na montanha às feras selvagens
 vejo que muda sua feição você está procurando palavras 980
 muito cuidadosamente

FORBAS

você está indo fundo demais

ÉDIPO

a verdade é o que é que ela venha à tona

FORBAS

tudo isso foi há muito tempo

ÉDIPO

fale ou vou torturá-lo até que fale 985

FORBAS

um dia há muito tempo sim entreguei a este homem um bebê aleijado
um menino um caso perdido chegamos tarde demais ele nunca teria
sobrevivido

ÉDIPO

por que ele nunca teria vivido?

FORBAS

aquele ferro atravessado nos pés aqueles arames cruéis aquele nó de 990
ferro enferrujado era uma ferida com pus fedia o corpo inteiro
putrificando ardendo

ÉDIPO

já basta finalmente meu destino me encontrou quem era essa
criança? quem era ela?

FORBAS

eu jurei nunca dizer 995

ÉDIPO

eu vou arrancar com fogo esse juramento

FORBAS

vai destruir um homem por uma coisa assim?

ÉDIPO

não sou um louco você só tem que falar quem era aquela
criança? você é o único homem que sabe isso quem era
o pai dela?

quem era a mãe dela 1000

FORBAS

a mãe

ÉDIPO

quem era a mãe?

FORBAS

a mãe dela era a sua mulher

ÉDIPO

sangue do meu sangue face a isso abra-se a terra soterre
isso no seio da escuridão debaixo de tudo eu não fui 1005
feito pra luz tebanos suas pedras agora amontoem
sobre mim me façam em pedaços

me acusem lancem tições das piras funerárias sobre mim façam
de mim cinzas deem um fim em mim me mandem a terra estranha eu
sou a 1010

peste eu sou o monstro que Creonte viu no inferno eu sou o
câncer

na raiz desta cidade e no seu sangue e no ar
eu deveria ter morrido no ventre sufocado lá dentro
afogado no sangue da minha mãe natimorto naquele primeiro 1015
dia

antes de tudo Édipo
calma calma agora eu preciso daquela força algo adequado

a este mal arrancá-lo pela raiz pra fora algo
só pra mim

1020

primeiro vou até o palácio procurar logo minha mãe
e dar a ela um presente seu filho minha mãe

ODE CORAL

se ao menos nosso destino fosse escolha nossa você me veria em
águas calmas onde sopram aragens a toda vela mas com
vento leve não mais que uma brisa viagem fácil e o 1025
melhor nem rajadas nem mastros esmagados nem açoites do vento contra
rochedos sob um vagalhão não se recupera nada sem sumiço em
pleno oceano

me dê uma viagem tranquila nem à sombra dos penhascos nem longe demais
nas águas escuras onde o abismo se abre o caminho do meio 1030
é o seguro a única vida que leva facilmente até um final calmo
envolto em recompensas

tofo Ícaro pensou que pudesse voar
era um sonho

tentou atravessar as estrelas 1035
munido do seu louco sonho sua louca parafernália
as asas a cera e as penas

pra cima e acima e acima
abaixo dele viu águias viu sua sombra enorme nas
nuvens abaixo

ficou cara a cara com o sol
caiu

seu pai Dédalo foi mais sábio voou mais baixo
ficou abaixo das nuvens à sombra das nuvens
o mesmo equipamento louco mas diferente o sonho 1045
até que Ícaro passou em queda por ele passou por ele pra fora de uma nuvem
em queda

através do vazio
um grito sumindo
um tibum minúsculo no meio do vasto mar

ATO 5

CORO

quem é aquele? é um dos escravos do rei batendo
na cabeça com os pulsos aconteceu algo o que
aconteceu? nos conte

ES CRAVO

quando Édipo compreendeu seu destino e viu a gravidade do
mal onde foi que ele tinha se perdido ele entendeu o oráculo 1055
agora ele se condena
ele correu direto de volta ao palácio
sua passada era agressiva e pesada como uma fera determinada
nunca descansa
entrou naquele teto aterrorizante 1060
a cara da morte ele gemia murmurava
era uma fera enlouquecida ele era como um leão ferido
que vai morrer matando
seus olhos esbugalhados ensandecidos flamejando com todo aquele tormento
dentro dele 1065
esgares loucos conturbavam seu rosto
suor vertia de suas têmporas e nuca
sua boca espumava
suas mãos agarravam o estômago
ele tentava se esgarçar 1070
pra arrancar suas tripas e fígado e coração toda a agonia
entranhada
ele ruminava alguma coisa
alguma ação algo impensável
alguma resposta a tudo o que aconteceu 1075
ele começou a gritar “por que adiar?
eu deveria ser esfaqueado esmagado por uma rocha
eu deveria ser queimado vivo deveria haver animais
me fazendo em pedaços

tigres águias me rasgando com suas garras 1080
 Citerão você montanha
 você começou tudo isso suas encostas deveriam receber minha carcaça
 seus cães selvagens deveriam ter solucionado meus enigmas pra mim
 onde estão seus lobos
 e aquela mulher que arrancou a cabeça do marido³⁴⁵ na sua 1085
 adorável relva?
 arrancou e correu com ela mande-a Agave
 por que ter medo da morte? não é nada tenho medo?
 morte apenas a morte
 pode manter a inocência de um homem” 1090
 então ele empunhou a espada e ia se matar
 mas parou começou a argumentar
 “uma pontadinha de dor só uns segundos de morte em meus olhos e
 na minha boca
 isso pode pagar uma vida inteira como a minha? 1095
 um só golpe pode saldar todas as minhas dívidas?
 uma morte isso pelo seu pai tá bom
 mas e quanto à sua mãe?
 e quanto ao duplo sangue nos seus filhos?
 quanto à vergonha que carregam? 1100
 e quanto a Tebas? todos os mortos todos aqueles convivendo com
 a própria morte
 eles estão fazendo a penitência por você Édipo
 e você não tem como pagar você não tem como pensar em pagar
 não nesta vida 1105
 você tem que nascer de novo sofrer tudo de novo
 e morrer de novo e de novo e de novo existência após existência
 a cada existência uma nova sentença

³⁴⁵ Filha de Cadmo, fundador de Tebas, Agave arrancou a cabeça do filho Penteu durante celebração báquica a Dioniso (Baco para os romanos). Assim, o deus do vinho e do teatro se vinga de Penteu, que governava a cidade e era contrário ao culto, e se vinga da tia Agave, que caluniara a irmã Sêmele ao negar que ela tivesse concebido Dioniso de Zeus, o pai dos deuses, mas apenas de um mero mortal. GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana* (2005, p.14). Parece haver um erro quando Hughes refere-se ao marido de Agave ou talvez ele sugerisse uma relação incestuosa entre Agave e Penteu, espelhando a relação entre Jocasta e Édipo.

e uma infinidade de castigos
 pense a morte só acontece uma vez 1110
 pense essa morte tem que durar tem que ser lenta
 escolha uma morte
 alguma morte escolha uma morte que se pode sentir
 e continuar sentindo uma morte em vida uma morte entre vivos
 por que você hesita Édipo?" 1115
 de repente ele começou a chorar tudo que tinha sido um tormento
 de repente ele estava soluçando agitava seu corpo todo e ele
 gritou "chorar é tudo o que eu posso dar? não podem meus olhos
 dar nada mais? deixe eles irem com suas lágrimas que eles se vão
 os olhos inteiros tudo fora é o bastante pra vocês? 1120
 vocês frios deuses do matrimônio é o suficiente? são meus
 olhos o bastante?"
 ele falava cada vez com mais raiva seu rosto latejava vermelho fogo
 seus olhos pareciam saltar das órbitas forçados
 pra fora do crânio seu rosto não era mais o rosto de 1125
 Édipo contorcido como um cão raivoso tinha passado a
 berrar urrando como um animal aversão agonia
 rasgando sua garganta
 seus dedos tinham cravado fundo nas órbitas suas mãos
 em garra agarraram os globos oculares e ele os puxou retorcendo 1130
 arrastando com toda a força até que cederam e ele
 os jogou pra longe os dedos escavaram de novo as órbitas
 ele não conseguia parar resmungando e reclamando insano com
 sua fúria contra si mesmo escarafunchando Tateando com as unhas
 naqueles vastos vãos do seu rosto 1135
 os terrores da luz se acabaram pra Édipo
 ele ergueu o rosto com aqueles brutos vãos horrendos
 ele provou da escuridão
 havia resíduos de carne músculos e terminações nervosas
 fazendo uma trilha na sua face ele os apalpou 1140
 e os arrancou cada último resquício
 então soltou um rugido meio gritado

“vocês deuses
 agora vão parar de torturar meu país?
 eu identifiquei o assassino e olhem eu o castiguei 1145
 eu o obriguei a sanar sua dívida
 e seu casamento – a solução foi a escuridão
 a noite é o seu merecimento”
 enquanto ele gritava seu rosto pareceu escurecer de repente
 os vasos sanguíneos tinham rompido nas fossas disformes dos olhos 1150
 o sangue veio em golfadas sobre o rosto e a barba
 num instante ele ficou encharcado

ODE CORAL

o destino é o senhor de tudo em vão se luta
 contra o destino do início ao fim a rota está
 traçada o planejamento humano é inútil inúteis as preocupações 1155
 preces são inúteis
 por vezes um homem vence por vezes ele perde
 quem decide se ele perde ou vence?
 tudo foi decidido em outro tempo em outro lugar
 está predestinado 1160
 não há um homem que possa alterar isso
 tudo o que se pode fazer é deixar acontecer
 a boa sorte a má sorte tudo que acontece
 tudo que parece fazer do nosso dia a dia um jogo
 está tudo lá desde o primeiro instante 1165
 está tudo lá enredado no firme nexo causal
 incapaz de mudanças
 até o grande deus fica lá emaranhado
 incapaz diante do nexo causal
 e o último dia fica enredado no primeiro 1170
 a vida de um homem é um chão traçado como um labirinto
 tudo determinado ele percorre o traçado
 não há prece que o altere

você é meu filho eu perdi você
 você está vivo eu o recuperei
 fale comigo
 mostre seu rosto pra mim
 vire-se pra mim mostre o seu rosto pra mim

ÉDIPO

você está invalidando todo o meu sofrimento
você está estragando o conforto da escuridão me forçando a ver
de novo
vai embora não devemos nos encontrar 1210
os maiores e mais profundos oceanos deveriam avançar entre nossos
corpos
não para limpá-los nada pode limpá-los penhascos abismos
desertos deveriam
ficar entre nós se há outro mundo pendurado muito abaixo 1215
deste nosso
debaixo de outro sol e perdido em meio a outras estrelas um de nós
deveria estar
lá

JOCASTA

você era meu marido você é meu filho você matou meu 1220
marido eu carreguei seus
filhos nada disso é pra se culpar tudo o que
aconteceu está aqui
não há como fugir disso

ÉDIPO

mais nenhuma palavra mãe estou pedindo 1225
por tudo que há de certo e de errado em nossos nomes
nenhuma palavra mais entre nós

JOCASTA

meu corpo entorpece não sinto nada? dividi o erro
 agora posso dividir
 o castigo? sou eu eu estou na raiz disso tudo eu sou a 1230
 raiz meu
 sangue ímpio a raiz torta e sombria seu ventre delirante
 a escuridão
 devorando toda ordem e distinção divinas então morra livre-se deste
 inferno que 1235
 habita em você nada seria suficiente como castigo se deus
 esmagasse seu
 universo inteiro sobre mim não seria suficiente uma mãe
 um atoleiro
 tudo o que eu quero é a morte encontre-a 1240
 você matou seu pai termine isso a mesma mão sua mãe
 termine isso
 é essa a espada que o matou? é isso o que matou o meu
 marido
 e o pai do meu marido com um só golpe? onde eu vou 1245
 receber o segundo
 golpe? neste ponto sob o meu peito ou este longo gume através da
 minha garganta
 você não sabe o lugar? é aqui este o lugar que
 os deuses odeiam 1250
 onde tudo começou o filho o marido bem aqui

CORO

olhem a mão dela se solta da espada o jato de
 sangue
 expulsa a espada

ÉDIPO

você deus do oráculo você me enganou mentiu pra mim não 1255
 aconteceu

como você disse só a morte do meu pai era exigida era o
 bastante foi
 em dobro e o cobro agora vem em dobro minha mãe
 está morta e sua 1260
 morte é por minha causa ambos meu pai e minha mãe foram
 mortos pelo meu destino
 é mais do que me foi prometido estou satisfeito
 agora vai a turva estrada rápido rápido começa não
 tropeça no 1265
 corpo da sua mãe
 vocês povo de Tebas abatido pela doença seus espíritos
 abalados
 olhem estou indo embora estou livrando vocês da minha maldição
 olhem pra cima você podem 1270
 ter esperança de novo agora agora vão ver mudar o céu o sol
 mudar sua relva
 e seu ar tudo será diferente agora
 todos vocês estirados à espera da morte suas caras voltadas
 a suas tumbas 1275
 olhem pra cima se conseguem se mexer podem respirar
 inspirar o novo
 ar vai curar todo mal estar vão e enterrem seus mortos
 agora sem
 medo porque o contágio está deixando sua terra eu o levo 1280
 comigo
 levo embora
 destino sem remorsos meu inimigo você é o amigo que eu
 escolho venha comigo
 pestilência agonia ulcerosa maldição consumpção peste 1285
 terror
 peste sombria desespero são bem vindos venham comigo
 vocês são os meus guias
 me guiem
 (O CORO celebra a partida de ÉDIPO com uma dança) 1290

6.1 Comentários ao Texto Traduzido

São abordados neste levantamento tanto os expedientes de composição identificados no texto de Hughes, muitos deles pautados pela modulação que o autor latino Sêneca deu ao texto de partida, como são tratadas estratégias adotadas na tradução para o português. A divisão em trechos procurou seguir a unidade temática. Uma abordagem crítica do poema dramático de Hughes encontra-se na proposta de uma poética do autor, que integra esta tese.

1-10

Os dez versos iniciais do poema de Hughes, que não têm paralelo no texto de Sêneca, estão dispostos em página isolada do restante da peça, mas serviram de prólogo na montagem de 1968, entoados pelo coro, segundo relato de Scott-Kilvert.³⁴⁶ A dimensão alcançada por esse diminuto poema se revela também no fato de ter sido musicado pelo compositor clássico Stephen Albert, parte do seu ciclo de canções intitulado “*Into Eclipse*”.³⁴⁷ De fato, esses versos são indispensáveis à obra: a alusão ao espetáculo teatral é evidente no uso do verbo “show”. Essa imbricação entre prólogo e encenação, o caráter metateatral do trecho, motivou minha tradução de “*lift everything aside*” por “descortine tudo”, numa esperada associação com o pano de boca de cena. A mesma ideia do descortinar-se é utilizada na tradução para o português do verso inglês 960: *let fate unfold at its leisure* [o destino que se descortine à vontade]. É preciso fazer o registro de que a expressão “*show us*”, usada repetidas vezes por Hughes no prólogo, aparece uma vez logo nas primeiras linhas da tradução de Turner: *Day coming will show us how many died last night*. É pertinente fazer também a associação com o *Macbeth*, de Shakespeare, peça em que três bruxas realizam rituais mágicos, fazem vaticínios e invocam espectros, numa ambientação sombria como a do *Édipo*. No ato IV, cena I, a expressão “*Show!*” é usada três vezes pelas bruxas, antes do surgimento do fantasma de Banquo e das aparições de seus descendentes que assumirão o trono da Escócia com a queda de Macbeth. Que Shakespeare faz parte da “arqueologia” poética de Hughes foi abordado no capítulo anterior.

Desde esse “prólogo” Hughes revela elementos de composição que ficam na fronteira entre expedientes poéticos e dispositivos dramáticos, como a ausência de pontuação com espaçamento diferenciado, a disposição gráfica das linhas recortadas em versos, a frequência da anáfora e a aliteração. De pronto, ele introduz o enigma da Esfinge, ao qual

³⁴⁶ Crítica à montagem da peça: *Seneca or Scenario?* (1968, p. 501).

³⁴⁷ A composição integral de “*Into Eclipse*” pode ser ouvida online. Consultado em 17 de maio de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=LN3rmoEzrV0>

Édipo só faz alusão na peça de Sêneca, sem nunca o formular. O prólogo, como na tradição teatral da Grécia clássica, situa o espectador no repertório mitológico que lhe é familiar.

11-18

A palavra continua com o Coro, que tinha 35 componentes distribuídos no espaço da plateia na estreia, segundo relato sobre a montagem.³⁴⁸ Esses oito versos equivalem aos cinco versos iniciais do texto de Sêneca, fala atribuída a Édipo, que apresenta Tebas tomada pela peste. Também a peça de Sófocles se inicia com a fala de Édipo. A sequência dos versos 6-11 da peça latina, caracterizada por *sententia* e *símile*, é omitida por Hughes.

19-56

Édipo assume sua posição de protagonista da peça a que dá nome e se apresenta, tal como no texto latino, como um homem sobre o qual pesa o destino. Hughes prende-se fortemente ao repertório temático senequiano, carregando na força dramática dessa fala. Se, por um lado, ignora um equivalente em inglês para “*infanda timeo*” (15: Temo o que é pra calar), formulação tão expressiva em latim, por outro, referindo-se abertamente ao oráculo, introduz a oração “*the words stick*” (28: as palavras grudam).

O tom contemporâneo também fica claro em algumas expressões que soam anacrônicas, como “*many die of terror leap from windows*” (83). Ora, saltar de janelas como forma de suicídio é inverossímil na trama mitológica, mas alude a imagens contemporâneas de altos edifícios e, por exemplo, o *crash* da Bolsa de 1929. Outro anacronismo é a adoção, em quatro oportunidades (103, 693, 753 e 1144), do termo “*country*”, um conceito geopolítico inexistente na Antiguidade. A tradução optou sempre por não promover o apagamento dessas ocorrências. Embora o texto em inglês não seja propriamente uma atualização da peça senequiana, pois não há um deslocamento espaço-temporal explicitado na dramaturgia, fica clara a opção de Hughes por apagar certos indícios do classicismo. Ele evita nomear os deuses e elimina várias referências geográficas. A toponímia é expediente frequente em Sêneca.

Mais uma vez Hughes parece ter se apropriado poeticamente de palavras do tradutor que o precedeu na tarefa, usando agora “*the fear*” como um gatilho para a construção dos fortes versos 23 e 24, marcados pela aliteração em [f] que vem desde as linhas anteriores e chega até a 25: *father – freedom – unafraid – fleeing – unafraid – fear – after – followed – fear – Delphi – father*. Na tradução em português, obviamente o [f] perde proeminência porque o termo adotado é “medo”. Procurei manter algumas aliterações: em [f], fiquei – feliz

³⁴⁸ ROSENTHAL, Daniel. *The National Theatre Story* (2014). Capítulo: “1968: This is not going to be fun”. Excerto disponível em: <http://www.americantheatre.org/2014/01/07/new-book-on-the-national-theatre-features-the-feud-between-laurence-oliver-and-peter-brook/>. Consultado em 09/08/2019.

– fugindo; em [l], Pólibo – liberdade – exílio – perambulando; em [t], destemido – destemido – até – topei – testemunha – topei – este; em [m], medo – mim – me – medo, que acaba se estendendo para o verso seguinte: mataria – meu – mataria. Note-se que o [p], relevante por causa do termo “pai”, também é recorrente nesse trecho da tradução, embora talvez não tão marcante porque mais espaçado: pai – Pólibo – perambulando – príncipe – escapando – topei – topei – Pólibo – palavras – pai. Contudo, o [p] fica ecoando nas linhas seguintes.

A aliteração exemplificada acima, tanto no texto em inglês como no texto em português, é um dos expedientes poéticos de Hughes mais evidentes na leitura em voz alta e, certamente, impactante na vocalização durante o espetáculo teatral. A ausência de pontuação, balanceada com espacejamento maior ou menor entre grupos de palavras, constituindo quase sempre uma unidade clara de sentido, porém nem sempre, sugere o andamento da oralização, entremeando pausas. Mas muito fica ainda por preencher pelos artistas na sala de ensaio ou pelo leitor criativo. Esse expediente foi mantido no texto de chegada em português, exceto no que diz respeito aos pontos de interrogação, tema abordado mais abaixo.

Neste trecho da peça, uma divergência na transmissão do *Édipo* de Sêneca tem reflexo na versão de Hughes, que parte do texto latino da edição Loeb de 1917 (Miller). No verso 23, onde consta “*non*”, a nova edição da mesma coleção, de 2004 (Fitch), traz “*hoc*”. A frase “*not as an outlaw*”, publicada na *Arion*, foi suprimida em edições posteriores, apesar do feliz jogo de palavras com a segunda parte do verso – “*it was the high law of nature*”.

Uma estratégia de composição do poeta inglês é o desdobramento de uma ideia ou imagem apresentada sinteticamente por Sêneca. No verso 34 do texto latino, surge a frase “*Phoebe reus*”. Hughes a desenvolve entre os versos 54 e 56: *the man marked down by the god for the worst fate / of all a man hated and accused by the god still / unsentenced*. Essa expansão da ideia leva inevitavelmente à extensão maior do texto em inglês. Até este ponto, enquanto Hughes distribuiu seu texto em 56 linhas, Sêneca o fez em 36 versos. Na linha 42, Hughes prenuncia a cegueira de Édipo [*like a blind man*], o que não acontece até esta altura no poema de Sêneca. No cômputo geral, a dimensão do poema inglês não extrapola em muito a do latino: 1290 linhas frente a 1061 versos.

57-97

Até a linha 75 a descrição da peste passa pelas mesmas imagens senequianas dos astros, das águas, da lavoura seca, da natureza sem cor, do ambiente opressivo de ar sufocante tanto de dia como de noite, a monocromia apontada antes. A descrição segue, então, com o impacto indiscriminado da peste sobre os seres humanos, as lágrimas que se esgotam de tanto

as pessoas chorarem, a falta de lenha para o fogo que leva a roubar a chama alheia e até a menção aos médicos que morrem ao ajudar na cura, tudo o que consta do poema latino.

98-113

Este trecho equivale aos versos 71 a 81 do texto de Sêneca, em que Édipo faz a primeira invocação aos deuses, pedindo que seja condenado de pronto com a morte antes que se acabe todo o reino. A didascália interna, ou seja, rubrica embutida na fala, orienta como deve ser encenada a ação: com o ator prostrado, em súplica. Nem Sêneca, nem Hughes explicita a entrada de Jocasta, mas sua primeira fala, imediatamente após esta de Édipo, pressupõe que ela tenha ouvido as últimas palavras do marido, quando ele as endereça a si.

No verso 109 de Hughes, para evidenciar a mudança no direcionamento da fala, o poeta inglês introduz o nome do personagem numa autoinvocação, ao passo que o autor latino migra da segunda pessoa do plural para a segunda do singular. É a primeira de várias ocorrências do nome “Édipo” no texto inglês, que será também a primeira palavra de Jocasta em cena. No texto latino, Édipo não se autoneia: ele refere a si mesmo como um terceiro hipotético – “um Édipo” – nos versos 216, 943 e 1003, enquanto o Mensageiro cita o nome uma só vez, no verso 917.

114-132

A fala inicial de Jocasta vem inserida num diálogo de trocas rápidas com Édipo, característico do poema dramático de Sêneca, mas não neste trecho equivalente em latim. A mensagem, no entanto, é a mesma: um rei deve demonstrar força em situação de crise. A Jocasta de Hughes é tão admoestadora quanto a de Sêneca. O pesar neste trecho é a perda da ironia trágica da primeira palavra de Jocasta em cena. Hughes troca “esposo” por “Édipo” logo depois que o protagonista considera voltar à casa dos pais.

Interessante notar como o poeta inglês usa o expediente da didascália interna, característica do teatro antigo, e indica que o rei retorce as mãos e choraminga. No diálogo esticomítico criado por Hughes, modelo da dramaturgia antiga que se enraizou também na dramaturgia elisabetana, verifica-se a retomada de palavra-chave entre as falas de Jocasta e Édipo: “*worse*”, nos versos 128 e 129. Há também o uso de *sententia*: “*a King’s fear is a nation’s fear*” no verso 130. Ao longo do poema inglês, várias das *sententiae* de Sêneca são recriadas por Hughes, mas não a totalidade delas. Os símiles são, no entanto, mais escassos.

O que vem a seguir no texto latino é uma fala na qual Édipo descarta a acusação de corvadia e descreve a Esfinge como uma fera alada quando a enfrentou e decifrou o famoso enigma. No poema inglês, esse trecho todo foi postergado para depois da longa fala de Jocasta, que vem a seguir ao diálogo e que não tem paralelo no texto senequiano.

133-199

A *rhesis* (“bife”, no jargão teatral) exemplifica o comentário de Hughes sobre ter acrescentado “uma ou duas passagens ao papel de Jocasta”, o que se deve, conforme relatos acerca da montagem de 1968, à dimensão da atriz Irene Worth.³⁴⁹ Jocasta se apresenta aqui como mãe aflita que transita entre desconhecer e reconhecer o destino trágico de seu primogênito e dos demais filhos. Embora Etéocles e Polinices não sejam nomeados, há sempre a sombra – no texto de Sêneca e até certo ponto também no de Hughes – da morte dos filhos de Jocasta e Édipo na disputa pelo trono de Tebas, conforme a tradição do mito retratada nas peças *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *Antígona*, de Sófocles.

Para o tradutor de Hughes, este trecho traz um desafio adicional decorrente da ausência de pontuação. Se na língua inglesa a anteposição de um verbo auxiliar (*do, can, may, have*) ao sujeito é o bastante para marcar a interrogação, o mesmo não acontece com o português e o tradutor, abstendo-se da pontuação tal qual o texto de partida, precisa de soluções outras para o texto de chegada. Esse expediente foi testado, com a utilização de expletivos como “é que” ou “será que”, também recorri ao advérbio “acaso”, mas o resultado foi certa artificialidade no português. Assim, optou-se pela notação gráfica da interrogação, que se faz indispensável muitas vezes. Mesmo nas ocorrências de pronomes e advérbios que pudessem prescindir do ponto de interrogação, diante de tê-lo utilizado em outras situações, resolvi padronizar e mantê-lo sempre que a formulação fosse uma pergunta.

A aliteração como expediente saliente na prosódia de Hughes é evidenciada pelas oclusivas sonoras dos versos 164 a 166: *blind blood blood (...) blood from before any time began*. Como qualquer tradução para o português teria que partir da palavra “sangue”, a perda da oclusiva é inescapável, existindo a possibilidade de compensação com sibilantes: sangue cego sangue. Na parte final, a fraca aliteração foi combinada com a assonância possível, numa tentativa de compensação: sangue que antecede o tempo primevo. No verso 192, outra aliteração expressiva: *his eyes were perfect feet perfect fingers perfect*, vertida como “seus olhos eram perfeitos pés perfeitos perfeitas falanges”, explorando a metonímia.

Nos versos 175 e 176, identifiquei também o que poderia ser classificado como *tricolon* figurativamente descendente, e assim procurei traduzi-lo. De “*cauldron... doorway... cavemouth*” para “cadinho... portal... cavidade”, numa clara alusão à mulher como parturiente. A imagem do “portão uterino” ecoa no poema de Hughes “*Examination at the Womb-door*”,

³⁴⁹ Brook comenta (apud STEAD, 2013, p.18): We all felt that this was a weakness of Seneca's play, that we had Irene Worth playing a part that wasn't really a good enough part. (Todos sentimos que essa era uma fragilidade da peça de Sêneca, que tínhamos Irene Worth fazendo um papel que não era, na verdade, bom o suficiente).

publicado em *Crow*. Nesse trecho, criação de Hughes sem paralelo em Sêneca, Jocasta parece tratar do fadado nascimento de seu primogênito como um fato já conhecido por Édipo, não propriamente uma revelação algo inesperada. Tanto é assim que, na fala de Édipo que vem a seguir, não há um pedido de esclarecimentos sobre o que acaba de ser relatado.

200-216

A fala de Édipo tem início com retomada de palavra-chave do discurso de Jocasta: “*turn back*”. O rei e esposo acata a fala anterior, na qual a rainha se referia ao seu primogênito, como se fosse dirigida a ele mesmo e insinuasse a possibilidade de seu regresso a Corinto. Aqui a ironia trágica é grande ferramenta nas mãos de Hughes.

Nessa fala, o que Édipo faz é refutar a acusação de covardia e descrever seu encontro com a Esfinge e a decifração do enigma, o que equivale aos versos 87 a 102 do texto senequiano. Dois exemplos de que a realização em paralelo das traduções teve resultados positivos são as ocorrências das linhas 210 e 215 do texto de Hughes, equivalentes aos versos 98 e 101 de Sêneca. No primeiro caso, tanto a formulação latina “*carmen poposci*” (98) como a inglesa “*I asked for the riddle*” (210) foram traduzidas por “cobrei o enigma”. No segundo caso, as relações são mais intrincadas e por isso mesmo mais curiosas. A formulação latina “*nodosa sortis uerba*” (101), embora não tenha aliteração, ajudou a solucionar a aliteração em [n] da bela frase em inglês “*a noose of knotted words*” (215), resultando em português em “novelo de nodosas palavras”. A versão a partir do latim, mais básica, foi apenas “o nó das previsões”. Apenas para registro, a versão de Turner para o texto latino é “*words in knots*”.

Mas a proveitosa contaminação na tradução vai além. O poema inglês afirma duplamente a solução do enigma por Édipo: *I undid it I / solved it* (215-216). Não é o que ocorre no texto latino, que traz apenas uma vez “*solui*” (102). A minha solução poética na tradução dos versos 101 e 102 de Sêneca foi a anáfora, sob forte sugestão do texto de Hughes: Desfiz o nó das previsões, dolos trançados. / Desfiz o triste enigma dessa fera alada.

217-227

Tal como no texto latino, Édipo volta a dirigir a palavra a si, reforçando a imagem do personagem vitimado pelo destino. Em inglês, uma vez mais ele se autoneomeia, no verso 218, como havia feito no verso 109. Diferente do que acontece em Sêneca, que mantém a palavra com o protagonista entre os versos 103 e 109, Hughes a divide com Jocasta, embora preserve o conteúdo. Interessa salientar o termo “*birdwoman*”, que o poeta inglês emprega no verso 220. Ainda que eu o tenha traduzido por “mulher-ave” para expor a sexualidade do monstro, não me incomodaria, por outro lado, ter mantido o termo inglês, evocando a língua do texto de partida. Deve-se dar crédito a Turner pela conversão de “*alitis ferae*” no verso 434 de

Sêneca em “*Bird-Woman*”. No verso 225, a tradução resultou numa forte aliteração em [f] inexistente no inglês “*her stench is a fog smothering us*”, mas que condiz com os traços do poema de Hughes: seu fedor é uma fumaça que nos sufoca.

228-285

Esta canção do coro é equiparável à Ode Coral I de Sêneca. Aqui se observa uma prática diferente do poeta inglês ao fazer uma pontuação quase que regular e utilização de maiúsculas para iniciar frases, numa distribuição espacial mais associada à prosa, ainda que não totalmente, seguindo a edição da revista *Arion*. A pontuação, questão sensível na tradução deste poema de Hughes, tem certa irregularidade na edição adotada nesta pesquisa. Há ocorrência de vírgulas em raras ocasiões, localizadas mais para o final do poema (662, 703, 1046, 1058, 1134, 1139). Minha escolha foi ignorar esses registros, visto que parecem desviar da concepção geral e, talvez, ser decorrentes de uma edição menos cuidada.

São muitas as imagens que retratam Tebas devastada pela peste, cidade e campo. O nome “Tebas” é utilizado impressionantes sete vezes, ao passo que Hughes se furta a nomear os deuses e a mitologia do Érebo. Por outro lado, é bastante gráfico na descrição de cenas humanas, como o verso 256: *bones in cloaks, skulls in pillows* [ossos em latrinas, caveiras em travesseiros]. Também retoma, no verso 235, uma estrutura simples e eficaz que havia usado no verso 52 e que muito provavelmente é fruto do verso 132 de Sêneca. Este justapõe *funere funus*, a mesma palavra declinada em diferentes casos, um poliptoto. Hughes, que já havia elaborado *funeral after funeral* no Ato 1, agora, na ode coral, propõe a formulação “*victory after victory*”. Outro expediente a que volta é o *tricolon*, agora ascendente, não na forma, mas no conteúdo. No verso 285, ele seleciona os seguintes verbos: “*crying... praying... shouting...*”. Minha tradução: “clamando... implorando... urrando...”. Fica muito claro como o poeta inglês assimilou e aproveitou os expedientes de construção discursiva da retórica antiga sem cair em amarras inibidoras da fruição.

Na linha 271, a formulação “*I met myself in my own doorway. There’s only death*” leva a pensar em “*Examination at the Womb-door*” e no portal em que a parturiente se torna, alusão feita por Jocasta uma centena de linhas antes. Como a datação do poema que integra *Crow* (1970) não é precisa, difícil dizer a origem dessa imagem tão impactante do portal que é tanto da vida quanto da morte.

No verso 249, a tradução de Hughes se desvia do latim, seguindo, provavelmente, a interpretação de Miller (SÊNECA, 1968, p.439): *to their bane did the woolly flock crop the rich herbage*, ou seja, o rebanho de ovelhas adoeceu porque comeu a grama, ao passo que a construção em latim “*laniger pingues male carpsit herbas*” (134) quer dizer que as ovelhas

mal tocaram na grama ainda verde porque foram as primeiras a adoecer. Este é o entendimento de Fitch (SÊNECA, 2004, p.29): *which could scarcely graze the lush grass*. Também é o de Boyle (SÊNECA, 2011, p.13): *They hardly grazed the rich grassland*. No verso 253, Hughes segue mais uma vez a interpretação de Miller, que vê a necessidade de observar, em nota de rodapé, a existência de uma segunda vítima do sacrifício, além do touro, antecipando o ritual do Ato 2. Mas a edição em latim, idêntica em Miller e Boyle, não corrobora essa interpretação.

286-310

Porque Hughes se baseia na edição Loeb de Miller, o trecho reflete o manuscrito E, no qual a distribuição de fala diverge ligeiramente do manuscrito A, que Boyle segue. No texto de Hughes, os versos iniciais são atribuídos a Édipo. No de Boyle, o Coro detém os cinco primeiros versos. Na sequência, o texto em inglês segue de perto o diálogo entre Édipo e Creonte criado por Sêneca, recorrendo até mesmo a *sententia*, como no verso 213 latino: *dubiam salutem qui dat adflctis negat* [Aos aflitos não vale salvação incerta]. No verso 296 do poema em inglês, Hughes traduz: *help hidden from us is no help* [ajuda que se esconde não é ajuda]. Hughes introduz ainda uma formulação que reforça o compromisso de Édipo com a vingança do assassinato de Laio nos versos 306-307: *his throne is my / throne and his queen is my queen* [seu trono é meu / trono e sua rainha é minha rainha].

311-338

Neste trecho, mais uma vez, Hughes segue de perto o poema em latim. Ele recorre novamente à aliteração, nos versos 323 e 330: *drew a deep sudden breath* [de súbito deu uma tragada profunda]; *she could reach the cave there came a glare and a crack* [ela ganhou a gruta correram um fragor e um fulgor]. Outra estratégia de composição é retomar termos-chave que evoquem uma imagem já conhecida, como acontece com a descrição da Esfinge nos versos 206-208 e com a descrição da pitonisa nos versos 327-329: *she jerked her wings up and / that tail whipping and writhing she lashed herself she / bunched herself up* [ela eriçava suas asas e / aquele rabo estalando e se contorcendo ela se açoitava ela / se aprumava]; *suddenly she was / writhing from head to foot lashing her hair this way / and that* [de repente ela estava / se contorcendo da cabeça aos pés açoitando os cabelos pra lá / e pra cá]. O oráculo da pitonisa na fala de Creonte é preservado por Hughes, mas numa versão simplificada, em que a alusão aos filhos de Édipo do texto senequiano é omitida. No verso 323 do texto em inglês, a formulação “*a hiss of leaves*” se aproxima da tradução de Miller “*shook its foliage*” para a lição de Leo “*et mouit comam*” do verso 228 de Sêneca, ao invés de “*et mouit domum*”, que consta dos manuscritos E e A, lição seguida por Boyle.

339-348

Breve diálogo entre Édipo e Creonte equivalente aos versos 239-246 de Sêneca, com o dispositivo da retomada de palavras-chave tal como no texto latino. Também duas *sententiae* do texto latino são preservadas em inglês nas linhas 343 e 343-344: *kings must protect kingship*, para o verso 242, em latim, *regi tuenda maxime regum est salus* [Um rei é quem garante a salvação dos reis!]; e *this / man you all feared him he dies he's forgotten*, para o verso 243, *quaerit peremptum nemo quem incolumem timet* [Jaz esquecida a morte de quem é temido]. Aqui a contaminação tradutória agiu novamente.

No verso 347, a opção de Miller pelo manuscrito E, que tem o registro “*Sphinx et*”, discrepante de “*prohibent*” em A, gera diferença entre os textos de Hughes e Boyle.

349-384

Na segunda invocação que faz aos deuses, Édipo define a penalidade do exílio para o culpado pela morte de Laio, além de desejar a ele a maldição de assassinar o pai e desfrutar do leite da mãe, ou seja, o vaticínio que ele mesmo recebeu do oráculo de Apolo. A estrutura da invocação nesse trecho é comparável aos versos 247-275 de Sêneca: primeiro, é dirigida aos deuses favoráveis aos reinos, Júpiter, Febo, Febe, Netuno e Dite, embora nenhum deles seja nomeado; então, é anunciada a punição do exílio sem a chance de perdão; por fim, um juramento por Netuno e Apolo de que Laio será vingado a qualquer custo.

No verso 368, Hughes utiliza a expressão “*a pit and a rack*”, numa alusão ao leito como um instrumento de tortura como o “*rack*” ou “cavelete” utilizado na Idade Média, inclusive na Inglaterra, mas cuja existência já era registrada na Antiguidade.

385-395

Breve fala de Creonte que reproduz o texto de Sêneca na essência, evitando apenas a descrição – que, afinal, é controversa – do direcionamento das três vias. A tradução adota sempre o termo “encruzilhada” para “*crossroads*” e não “trifurcação”, por exemplo, em razão da útil ambiguidade do termo em português, espelhando a riqueza semântica também do inglês. Ver comentário ao verso 851. Hughes mantém a didascália, anunciando a entrada de Tirésias em cena.

396-407

Tirésias se apresenta como um vate inseguro de sua capacidade de se comunicar com os deuses, tal como o personagem de Sêneca, diametralmente oposto à figura sofocliana. Formulações tão próximas em latim e em inglês permitem aproximá-las também na tradução para o português. Tirésias é o vate que se demora a falar. Em latim (293-294): *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras / haut te quidem, magnanime, mirari addecet* [Que custe a

mim soltar a língua, que demore / a falar, conviria ao senhor entender.] Em inglês (399-400): *if I am slow to speak Oedipus if I ask for time be / patient* [se demoro a falar Édipo se peço tempo seja / paciente]. No texto em português, foi preservada a aliteração em [m] da linha 400 do poema de Hughes: *a blind man misses much* [muito se omite a um homem cego]. Interessante retomar as versões de Miller e de Turner para o mesmo verso e notar que a formulação de Hughes sugere alguma contaminação entre ambas: *from the blind much of the truth is hidden* (SÊNECA, 1968, p.453); *a blind man misses a great deal* (SÊNECA, 1990, p.455). Ao contrário de condenar, digamos, “a falta de criatividade”, penso que Hughes, sendo poeta, alcançou o ponto ótimo, que seu predecessor na tarefa, tradutor em prosa, apenas roçou quando negligenciou o potencial da aliteração da frase. A formulação em latim é *uisu carenti magna pars ueri latet* (295), de onde fica fácil entender a decorrente expressão “*a great deal*” [*magna pars*] que impede a harmonia na formulação de Turner. Minha tradução em latim procurou, dentro da limitação das doze sílabas poéticas, evocar o ritmo do verso, ecoar uma discreta aliteração e ainda fazer um jogo de palavras na *sententia*, tudo ao sabor de Sêneca: A verdade é faltosa a quem falta a visão.

408-527

Tem início o diálogo entre o vate cego Tirésias e Manto, sua filha e sua guia, na cena ritual inexistente na peça grega clássica. O objetivo da cerimônia, frustrado como se sabe, é o de obter o nome do assassino de Laio. Será preciso realizar outro ritual, a necromancia, para alcançar o resultado almejado.

A cerimônia retratada a partir dos olhos de Manto é complexa, como se fosse um repertório das práticas proféticas romanas, algumas mais evidentes na cena, outras apenas sugeridas, nesta sequência: piromancia, leitura do fogo; enomancia, leitura do vinho; libanomancia, leitura da fumaça dos incensos; zoomancia, interpretação do comportamento dos animais sacrificiais; hematomanica, leitura do sangue que flui das vítimas; aruspício ou hieromancia, leitura das entranhas de animais; hepatomanica, leitura do fígado das vítimas; teratoscopia, a interpretação de fenômenos prodigiosos, incluindo deformidades físicas. A cena equivalente em Sêneca toma os versos 303-402. No Ato 3, haverá ainda a invocação dos mortos para obtenção da revelação.

Hughes mantém a estrutura da cena do ritual paralela à de Sêneca. Dois animais são levados ao altar para a oferenda: um touro branco e uma novilha que não acasalou; são invocados os deuses e queimam-se incensos; há a descrição da chama; a transformação do vinho das libações em sangue; o movimento da fumaça do altar em torno do rosto de Édipo; salpica-se *salsa mola* nas cervizes do gado; avalia-se a disposição das vítimas para o sacrifício;

é feita a imolação; a descrição de como reagem as vítimas e o fluxo sanguíneo; a leitura das vísceras; encontra-se um feto na novilha casta, evento prodigioso; a carcaça do touro se levanta contra os sacerdotes; ouve-se o ruído lamentoso do fogo no altar.

Peculiar no texto de Hughes é descobrir, no final da cena, que Jocasta esteve lá o tempo todo assistindo ao ritual – o que não acontece em Sêneca – e que ela assume as palavras iniciais atribuídas a Édipo na peça latina. Vale lembrar a relevância da atriz Irene Worth no elenco da montagem de Brook. Portanto, estão em cena Édipo, Coro, Creonte, Tirésias, Manto, Jocasta e os sacerdotes, sendo que estes últimos não têm fala. No desfecho do ato, Tirésias alega que nem o augúrio ou heteromancia, leitura do voo dos pássaros, a mais tradicional prática profética entre os romanos, nem o aruspício ou hieromancia, que acabara de ser realizado, é capaz de revelar o nome do assassino e se decide, então, pela necromancia. Por fim, chama o Coro para entoar o Hino a Baco.

A aliteração em [b] nos versos ingleses 433-434 pôde ser recuperada em parte com sons sibilantes, que se estendem até a linha seguinte na tradução: *for the libations it is blood it's become / blood the altar fire is belching black smoke* [pras libações é sangue tornou-se / sangue o fogo do altar está tossindo fumaça preta / fumaça densa oleosa o que significa? a fumaça]. Essa estratégia de tradução de preservar a aliteração por compensação já foi observada nos versos 164-166, em que também a palavra inescapável era “*blood*”. No verso 456, a dupla aliteração alternada em [s] e [ʃ] de *the sun he's shining with sweat and shivering*, buscou-se reproduzir com sibilantes: o sol ele cintila com suor e se estremece.

No arrastado verso 482, Hughes usou quatro verbos no particípio para qualificar o coração da novilha, o que mimetizei para dar a dimensão do horror: *heart shrivelled withered up diseased black buried* [o coração murchado mirrado adoentado preto soterrado].

A anáfora é utilizada por Hughes com grande força na fala de Tirésias das linhas 442 e 443: *voices fighting voices voice against voice / voices are tearing me voices*, aparentemente partindo da imagem criada por Miller (SÊNECA, 1968, p.455) na sua tradução dos versos 328-329 do texto latino, sugerindo as vozes na mente: *What can I tell, halting mid conflicting voices of a soul amazed* a partir do latim *Quid fari queam / inter tumultus mentis attonitae uagus?*, que Turner (SÊNECA, 1990, p.456) traduz *Tell what? How can I? My mind lurches and reels* e Boyle (SÊNECA, 2011, p.340), *What can I speak? My mind is lost in a maze of turmoil*. E a minha: O que posso dizer / se tenho a mente atônita e tumultuada?

A partir deste exemplo pode-se até conjecturar o processo de tradução criativa de Hughes, que, num aparente paradoxo, desenvolve a formulação de Miller buscando a concisão: com metade dos lexemas, o poeta não reporta o estado mental, mas o reproduz efetivamente.

528-582

Coro ou Hino a Baco. Esta ode coral é uma criação de Hughes, independente de Sêneca, exceto pelas linhas que ecoam os versos hexamétricos finais 503-508 do coro latino, em que os cidadãos de Tebas prometem cultuar Baco enquanto a natureza mantiver seus ciclos regulares. A ode coral de Hughes é uma prece contra a morte e pela abertura do Érebo para dar passagem aos mortos no ritual de necromancia em que Tirésias pretende se comunicar com o rei Laio. A canção popular, pautada pela repetição como se um feitiço, antecipa o relato de Creonte, quando ele descreve no Ato 3 a terra se abrindo para a chegada dos mortos. A tradução reproduz a formatação do texto da *Arion*. Optei pelo “tu” na tradução de “you”, desviando do restante do poema, em que utilizo “você”, pela aproximação sonora entre os dois termos e o registro em apenas uma sílaba.

Talbot (2009, p.76) classifica o canto como apotropaico, já que é “against the dead” [contra os mortos]. Ele aponta o débito de Hughes ao Eliot de *Sweeney Agonistes* nesta ode.

583-605

O Ato 3 tem início com um diálogo esticomítico, com retomada de palavras-chave e *sententiae*, entre Édipo e Creonte depois que este voltou do ritual de necromancia, que será contado por ele, na sequência, nos moldes de um relato de Mensageiro da tragédia clássica.

606-635

O relato de Creonte sobre a aparição de Laio, a que o irmão de Jocasta tanto se furtou, tem início com a descrição de um *locus horridus*, no extremo oposto do *locus amoenus*, um *tópos* da literatura clássica. O relato ganha ainda mais força dramática quando Hughes adota extensivamente a anáfora, repetindo “*I saw*” seis vezes no trecho de doze linhas a partir do verso 646, entremeado ainda com “*I heard*” e “*I knew*”. Por causa dessa ênfase, optei por iniciar todas essas ocorrências com letra maiúscula, grafando “Eu”, o que também condiz com o “*I*” em inglês, sempre registrado em maiúscula quando pronome pessoal. Este trecho do poema, com modificações, também foi musicado por Stephen Albert. Além disso, numa expressão vocal impressionante, é documento sonoro da montagem feita por Schechner.³⁵⁰

No verso 614, a palavra “*quagmire*” encerra a frase com eco, sem configurar rima, na linha seguinte em “*a stinking slime*”, o que sugeriu uma rima imperfeita em português entre “lamaçal” e “lodo que cheira mal”. No verso 623, a adoção do texto latino de Miller leva a divergência com Boyle: Hughes traduz o primeiro hemistíquio do verso 557 *retro trahuntur*, conforme o manuscrito A; o segundo, *antro trahuntur*, de acordo com o E.

³⁵⁰ Arquivo de áudio disponível em: <http://archive.org/details/prai-Z1144B> Consultado em 30/07/2019.

Hughes utiliza em dois momentos desse relato, versos 628 e 636, a expressão “*over and over*”, associando-a à repetição do feitiço de conjuração dos mortos por Tirésias. A expressão, claramente, foi tomada da tradução de Miller (SÊNECA, 1968, p.475), que deriva “*o’er and o’er*” do termo latino “*uoluit*” do verso 561 latino: *carmenque magicum uoluit*.

O poeta inglês substituiu os símiles criados por Sêneca para tratar da horda de fantasmas que vêm à luz depois do encantamento de Tirésias por uma só comparação com uma nuvem de estorninhos barulhentos nas linhas 669-671. A língua inglesa, com o gênero neutro, permite a Hughes construir diferentes tratamentos para o fantasma de Laio antes e depois de conhecida sua identidade. Antes, entre as linhas 677-679, a criatura é tratada como “*it*”, depois, quando o fantasma ganha o nome de Laio, torna-se “*he*”. O *tricolon* assindético *mud brains blood* do verso 683, de forte impacto sonoro, pois o termo “*blood*” ecoa “*mud*”, foi traduzido tentando-se obter um efeito aproximado com assonância em [ã]: lama miolo sangue. Tentou-se também a aliteração em [l] e [m].

686-735

Neste trecho do poema, Creonte reproduz a fala do fantasma de Laio, que é impressa entre aspas. Há indícios da leitura que Hughes fez da tradução de Turner, por exemplo, a invocação inicial dos descendentes de Cadmo. Turner (SÊNECA, 1990, p.462): *Mad family of Cadmus*. Hughes, na linha 686: *you insane family of Cadmus*. Miller (SÊNECA, 1968, p.481): *O savage house of Cadmus* com base no latim *O Cadmi effera... / domus* (626-627). Talvez venha de Turner o Austro ser identificado como “vento do sul” e não pelo nome no verso 698 de Hughes. Na linha 731, Hughes traz uma formulação sem dúvida de Turner porque não tem paralelo no texto latino: *I will [Hughes: shall] break his heart*.

Entre os versos 714-720, Hughes dirige a fala de Laio a Édipo, embora o rei não estivesse presente ao ritual. Nisso segue Sêneca, que faz o mesmo entre os versos 642-645.

No verso 722 do poema inglês, pode-se verificar novamente como a edição latina de Miller interferiu na tradução de Hughes, pois duas palavras levam a interpretações do texto ligeiramente diferentes: “*no matter where*” resulta de “*quocumque*” (em Boyle, “*quodcumque*” no verso 648) e “*only let him go quickly*” pressupõe o modo subjuntivo “*relinquat*” (em Boyle, o futuro “*relinquet*” no verso 649).

Vale salientar que, na linha final da fala de Laio, Hughes foi o único dos tradutores de referência desta tese a substituir “céu” (*caelum*) por “luz” (*light*) no contraste formulado por Sêneca com “*terras*”: *Thebes take the earth from him his father will take the / light*.

736-788

Édipo retoma o protagonismo num novo diálogo com Creonte, após a fatídica revelação. Essa é a última participação de Creonte tanto na peça de Hughes como na de Sêneca. O diálogo, tenso por causa da denúncia de traição de Édipo contra Creonte, é composto, em parte, por trocas de fala de um verso apenas, a esticomitia, e a inserção de uma *sententia* no verso 773, ainda que o texto de Sêneca as tenha em maior número.

789-823

Nesta ode coral que encerra o terceiro ato, Édipo é nomeado três vezes, o que não ocorre no texto equivalente de Sêneca. A ode é uma resposta às acusações de Laio transmitidas por Creonte. O Coro refuta a culpa de Édipo, alegando que a cidade de Tebas é amaldiçoada desde Cadmo, o primeiro da estirpe.

Hughes introduz uma frase que não tem par nem em Sêneca, nem nos tradutores que o poeta inglês usa como baliza para o seu trabalho, ou seja, Miller e Turner. No verso 803, a respeito de Édipo: *now he comes under the curse of Thebes*. No verso 823: *Oedipus has come under the curse of Thebes*. Entre um verso e o outro, Hughes relata o mito de Acteão, entre os malditos da estirpe de Cadmo, transformado em gamo e perseguido pelos próprios cães de caça depois de ter visto a deusa das matas, Diana, se banhando. Optei na tradução de “*stag*” por “gamo” e não por “cervo” pela preservação do fonema [g].

No verso 796, Hughes esbanja a aliteração em [m]: *an army of madmen a maniac army*, que traduzi com a compensação aliterativa em [l]: uma legião de alucinados lunática legião, recordando que “legião” é termo que evoca as tropas romanas, o que é uma felicidade para o tradutor em língua portuguesa.

824-891

No quarto ato, Édipo interroga Jocasta para apurar detalhes da morte de Laio, já muito inclinado a pensar que tenha sido ele o assassino. Nesse trecho, as linhas 848-849 merecem ser comparadas a 884-885, pois usam a mesma imagem das rédeas enroscadas na carruagem tanto para retratar a morte de Laio como para aludir aos oráculos enredados no destino do rei. Em ambos os trechos, pude fazer uma expressiva aliteração em [R]: eles correram e o arrastaram enroscado nas rédeas debaixo da / carruagem [*they ran on and dragged him tangled in the reins under the / chariot*]; estavam enroscadas naquelas / rédeas que arrastaram o corpo dele daquela encruzilhada [*were tangled in those reins that dragged his dead body away from the crossroads*]. A opção por “encruzilhada da vida” na linha 851 alude a um momento decisivo como a expressão “*at the crossroads*”.

892-1022

Entra em cena o Mensageiro, que é identificado como Velho de Corinto por Sêneca. O diálogo vai desaguar na revelação sobre a origem de Édipo depois que entrar em cena também Forbas, o antigo mestre dos pastores de Tebas. Neste trecho há um interessante movimento de ocupação do palco. É possível depreender do texto de Hughes, mesmo sem rubricas, que estão inicialmente em cena Édipo e Jocasta, com falas, além de servos e do Coro. Depois, adentra o Mensageiro. O diálogo entre Édipo e o Mensageiro passa a contar com intervenções de Jocasta e do Coro. Chegam, então, Forbas e, pela didascália interna, outros pastores. O palco vai sofrendo uma ocupação, num crescendo dramático até a anagnórise (ἀναγνώρισις) do verso 1003.

A alocação de falas promovida por Hughes está mais distante de Miller do que de Boyle. Enquanto Miller restringe o diálogo senequiano dos versos 825-836 a Édipo e ao Velho de Corinto, em consonância com os manuscritos EA, Boyle, adotando a lição de Weil (1897), atribui as falas a Édipo e a Jocasta. Hughes vai ainda mais longe e coloca também o Coro como interlocutor de Édipo e Jocasta entre as linhas 936-965, trecho que dista razoavelmente do texto latino. No verso 949, uma discrepância entre os manuscritos E e A interfere no texto de Hughes, que, seguindo Miller, diz que os pastores devem guiar os rebanhos até os altares, enquanto Boyle traduz que os animais já estão lá.

Entre os versos 990-992, uma aliteração suave em [f] – *feet.../ filthy.../ festering...* – pôde ser traduzida com uma forte aliteração também em [f] em português, uma ocorrência singular: ferro.../ ferro enferrujado... ferida... fedia.../ putrificando...

Por outro lado, nova construção em *tricolon* assindético, no verso 1004 – *birth birthbed blood* – marcada por forte aliteração em [b] e [d], se revelou um desafio impossível. A aliteração no texto latino (868-870), que certamente pauta Hughes por sua expressividade, foi muito mais facilmente vertida para o português, mantendo-se a repetição de fonemas em [t] e [r]. Mas as palavras inglesas escolhidas por Hughes têm etimologia protogermânica, o que as afasta das raízes latinas dos termos equivalentes em português. Assim, numa estratégia de compensação, retomei o verso 966, com a formulação “*what blood am I*”, uma antecipação do verso 1004, e joguei com expressões populares brasileiras: “que sangue corre em minhas veias?” (966) e “sangue do meu sangue” (1004). O [s], inevitável por causa da palavra “sangue”, continua ecoando nessa linha e na seguinte: “face a isso abra-se a terra soterre / isso no seio da escuridão”.

É preciso apontar que a relação “*birth*” e “*bed*” foi provavelmente tomada da tradução de Turner (SÊNECA, 1990, p.472), que traz a formulação “*this monstrous soiler of birth and bed*”. Essa ocorrência motiva o seguinte comentário de Talbot (2009, p.63):³⁵¹ “A frase de Hughes ‘*birth birthbed blood*’ deve-se mais ao inglês do seu predecessor dispensado (‘*soiler of birth and bed*’) do que a Sêneca. Daí decorre um princípio: a crítica efetiva das traduções de clássicos por Hughes depende tanto da atenção às fontes inglesas mediadoras como às próprias fontes ostensivamente clássicas”.

Em linha com a proposta de Talbot, proponho pensar também no *tricolon* sindético “*birth, and copulation, and death*”, repetido cinco vezes nos fragmentos de *Sweeney Agonistes*, de Eliot (1963, p.119), que sugerem uma aproximação não apenas de forma, mas também de conteúdo. Outras reminiscências dessa peça fragmentária de Eliot no *Édipo de Sêneca* de Hughes já foram apontadas.

1023-1050

O coro recomenda uma vida equilibrada, sem ambições demasiadas. Hughes segue o tema e as imagens que Sêneca utiliza para abordar o mito de Dédalo e Ícaro, que usaram asas coladas com cera para fugir de Creta voando. Na linha 1050, o termo “*splash*”, onomatopaico, foi traduzido por “*tibum*”, que tem a mesma característica.

1051-1152

O quinto ato é o último da peça de Hughes, quando o Escravo, como o Mensageiro em Sêneca, relata a autopunição de Édipo. Assim como o poema latino, o texto inglês reproduz o discurso direto de Édipo. Hughes coloca entre aspas três trechos do relato, espelhando de perto as imagens de Sêneca, por exemplo, a personificação do monte Citerão, cenário assíduo na mitologia de Tebas.

Duas discrepâncias na edição do texto latino de Miller em relação aos manuscritos EA têm reflexo no verso 1121 do poema de Hughes, introduzindo os deuses do matrimônio e a ideia de ser o cegamento um suplício suficiente para apaziguá-los: *di maritales, satin? / fodiantur oculi* (956-957). Boyle, que segue os manuscritos, propõe: *hi maritales statim / fodiantur oculi* (Sejam extirpados / estes olhos casados).

Há outra discrepância, no verso 1126 de Hughes. O texto latino de Miller (SÊNECA, 1968, p.514), que, por sua vez, segue a lição de Richter, opta pelo termo “*furentis*” no verso

³⁵¹ Hughes’s phrase ‘*birth birthbed blood*’ owes more to the English of his sacked predecessor (‘*soiler of birth and bed*’) than to Seneca. Therein lies a point of principle: effective criticism of Hughes’s classical translations depends as much on attention to his use of mediating English sources as of the ostensible classical sources themselves.

961 de Sêneca, enquanto Boyle segue o manuscrito E, que traz “*eruentis*”. Assim, o poeta inglês elabora a imagem do “*rabid dog*” (cão raivoso). Deve-se destacar que o tema do “escavar” pontua o texto de Sêneca (297, 827 e 961), numa vinculação entre “escavar a verdade” e “escavar os olhos”, ato que resulta na cegueira que, sendo associada ao vate cego, configura Édipo, por fim, como conhecedor da verdade.

1153-1177

O Coro admite afinal que é impossível escapar do destino. Essa ode coral não encerra um ato, como de costume, mas se insere no quinto ato. Diferentemente, Boyle opta por definir um sexto ato após esta ode. Hughes segue de perto o texto de Sêneca, mas omite Láquesis e o fuso usado para tecer o destino.

1178-1290

Este trecho equivale ao sexto ato da edição do *Édipo* feita por Boyle.

Na linha 1259, a aliteração em [b] de *been doubled and the blame has been doubled* pôde ser reproduzida: em dobro e o cobro agora vem em dobro. Na linha 1264, Hughes qualifica a estrada que Édipo seguirá como escura: *now go the dark road*, certamente seguindo Miller: *pursue thy darkling ways*, que adota no verso 1047 do texto latino a leitura do manuscrito E (“*pallentes*”) enquanto Boyle prefere os manuscritos com “*fallentes*”, traduzindo: *Follow the treacherous road*.

A peça de Hughes se encerra com a única rubrica de todo o texto, informando que vem a seguir uma dança do Coro. Esse foi o desfecho que causou polêmica porque um grande falo era exibido em meio à plateia ao som de uma *jazz-band*. Muito foi tratado sobre o tema no capítulo anterior.

7 RESGATE DA MEMÓRIA & ESTABILIZAÇÃO TEXTUAL: *ÉDIPO DE TABAS*

Um desdobramento desta pesquisa de doutoramento foi o resgate e proposta de estabilização do texto da peça *Édipo de Tabas*, encenada em 1996 em São Paulo. A montagem do grupo Teatro Promíscuo tomou como base para o trabalho na sala de ensaio a tradução do *Édipo de Sêneca* de Hughes executada pela atriz Cristiane Zuan Esteves. A opção pela “tropicalização” da montagem fica evidente no título da peça, um trocadilho com o termo indígena para habitação e o nome da cidade grega de Tebas, onde se passa a trama clássica.

A primeira etapa da pesquisa teve como foco o resgate de documentos sobre a encenação e o estudo das condições de produção e recepção da peça, dirigida pelo ator e encenador Renato Borghi, um dos maiores nomes do teatro brasileiro. O texto do *Édipo de Tabas* não só jamais foi publicado como sequer existe uma versão final do que foi levado ao palco. A partir de material datilografado e extensivamente rasurado fornecido pela tradutora e atriz, a segunda etapa da pesquisa teve como objetivo uma leitura crítica do material e a proposta de um texto já estabilizado da peça, que se apresenta nesta tese.

Não há teoria acadêmica que lastreie a investigação sobre a transferência da criação numa sala de ensaio teatral para a sua forma – digamos – livresca, no entanto, a partir da experiência com o *Édipo de Tabas*, tornou-se possível identificar alguns procedimentos de construção do texto, os quais vêm corroborar os relatos documentados sobre a formulação do *Édipo de Sêneca* de Hughes, um trabalho que decorreu da interlocução entre o poeta tradutor e o elenco em fase de ensaio. Também serviram de apoio para os comentários que se seguem as experiências de dois coletivos teatrais, o grupo Galpão e a companhia brasileira de teatro (nome grafado em minúsculas).

A relevância desta abordagem, se ainda for necessário justificar, é a de descortinar o processo de manutenção e descarte de imagens e ideias do texto teatral de partida, que ocorre na sala de ensaio das trupes, e a sua reorganização para ser condizente com o projeto cênico. Ficou evidente que a vocalização do texto sobrepõe-se à sintaxe das falas estabilizadas num suporte material como o livro. Ainda mais: a emissão sonora provoca ecos que instigam novas associações no imaginário do elenco, sendo, não poucas vezes, essas ideias e imagens incluídas no texto da encenação. Também o teatro clássico passa pela criação coletiva da sala de ensaio, não está imune a ela.

Por exemplo, o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) foi parar num dos coros do *Édipo de Tabas*, intitulado “A Glauberiana”, que exhibe um mote, registrado na vertical ao longo do texto horizontalizado: “Onde vaga o canto do guerreiro”. Essa construção

verbovisual, desenvolvida na sala de ensaio como se pode comprovar por uma série de escritos existentes, é indissociável da formulação e formatação da peça *Édipo* na sua versão brasileira do grupo Teatro Promíscuo, e assim foi documentada pela pesquisadora. Nesse e noutros momentos ocorre uma “tropicalização” do entrecho.

A análise do processo de produção textual desse coro específico foi publicada em artigo da revista *Itinerários*, da Unesp de Araraquara, em 2017,³⁵² com a devida reprodução de imagens das diferentes versões. Aqui apresento apenas um resumo desse estudo e avanço numa abordagem mais ampla, referindo-me ao texto integral da peça, tratado no material de divulgação do espetáculo como “livre adaptação que passa por Sêneca, Sófocles, Ted Hughes, Jean Annouil e Darcy Ribeiro”.

Ainda que tenha sido o texto fulcral da montagem feita pelo Teatro Promíscuo, a autoria de Hughes ficou virtualmente apagada frente à menção recorrente a Sêneca e Sófocles em reportagens e críticas da época. A encenação no porão do Centro Cultural São Paulo entre 31 de janeiro e 14 de abril de 1996 não foi suficiente para estabelecer o texto de Hughes no repertório local. Como já foi amplamente comprovado, é outra a dinâmica nos países de língua inglesa, em que a peça ganhou vida própria e tem importante histórico de encenações.

A memória da montagem do *Édipo de Tabas* começa com a localização do poema inglês na Biblioteca do Museu Lasar Segall, importante arquivo de textos dramáticos na capital paulista. Numa primeira entrevista, em 11 de março de 2014, Cristiane Esteves relatou à pesquisadora que a tradução foi realizada em menos de uma semana, em janeiro de 1994. Justificou a celeridade dizendo que entrou numa “relação visceral” com o texto de Hughes, num momento frágil de sua vida pessoal. Importa observar que, no princípio, ela pensou tratar-se de uma tradução da peça latina de Sêneca, da qual faria, então, uma versão indireta do inglês para o português.

Essa tradução tem 44 páginas datilografadas, com aproveitamento integral da produção de Hughes, procurando até mesmo uma aproximação visual com a publicação inglesa de partida, em que o poema é impresso com espaçamento irregular e praticamente nenhuma pontuação. A tradutora manteve a divisão em cinco atos da peça de Hughes, conforme se constata na cópia que chamou de “um esboço de tradução”.

Além desse material, a atriz forneceu à pesquisadora cópia de um texto de 88 páginas tratado como “livre adaptação”, feito em parceria com o ator Élcio Nogueira, que interpretou Édipo na montagem. Esse material, repleto de numerações que reorganizam trechos,

³⁵² Ver <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9020/7258> Consultado em 28/05/2019.

anotações manuscritas com indicações cênicas e elucubrações, rasuras suprimindo linhas, não está dividido em atos e apresenta múltiplos coros com diferentes identificações. Há palavras ou frases inteiras que não se sabe se eram faladas ou apenas uma ideia associada à cena. Portanto, um material bruto.

Trata-se, essencialmente, da tradução de Hughes feita por Cristiane Esteves entremeada de muitos excertos atribuíveis ao *Édipo Rei*, de Sófocles, na “versão e adaptação teatral moderna” de Geir Campos (1924-1999), conforme se lê na reedição da obra em 1976. Baseada na tradução inglesa de Sir Richard Jebb e não no original grego, esta versão em português, publicada primeiro pela Editora Vozes em 1967, foi disseminada pela sua reedição na coleção Teatro Vivo, da antiga Abril Cultural.

Enquanto texto dramaturgico, *Édipo de Tabas* se mantém na esfera do mito da Antiguidade, com o protagonista sendo o rei de Tebas, ao passo que a encenação incluía elementos brasileiros na cenografia e no figurino: Borghi se caracterizava como um índio. O termo “tabas”, no entanto, não aparece nenhuma vez na peça escrita, exceto no título. Por outro lado, há alusões a personalidades e situações do Brasil contemporâneo.

A peça foi encenada na década de 1990, período ainda marcado pelo vírus HIV e pela síndrome dele decorrente, a Aids, que, desde a década de 1980, vinha causando perdas no meio artístico e à qual se faz alusão no texto. Também fica patente a alusão ao Chacrinha (1917-1988), personalidade da TV brasileira que tinha como codinome “o velho guerreiro” e distribuía o “prêmio abacaxi” para as piores apresentações de calouros no seu programa de auditório. Glauber, como mencionado, ganhou destaque nessa produção. Expoente do Cinema Novo brasileiro, movimento que surgiu na esteira da *Nouvelle Vague* francesa e do *Neorealismo* italiano, três longas-metragens do diretor são *Deus e o diabo na Terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Em reportagem da *Folha de S. Paulo* (MAIA, 1996, s.p.) sobre o espetáculo, Borghi faz uma afirmação não totalmente verídica, visto que há várias inserções contemporâneas, mas ilustrativa da estratégia de criação: “A única liberdade que tomei foi acrescentar uma referência a *Deus e o diabo na terra do sol* como homenagem à geração profética de Glauber, hoje soterrada e minimizada”.

Em reportagem de *O Estado de S. Paulo* à época (CARNEIRO NETO, 1996, p.d1), Borghi afirma que era preciso “manter uma certa dose de indignação”, traço que caracteriza a carreira do artista egresso do Teatro Oficina, do qual fora sócio e um de seus mais importantes protagonistas, como em, por exemplo, *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) encenada pela primeira vez em 1967. Borghi foi novamente o protagonista 40 anos depois.

Essa “indignação” funciona como um dos motores para novas montagens de peças clássicas. A esse respeito escreve Graham Ley, da Universidade de Exeter, que distingue as adaptações teatrais de primeiro grau (*primary*), a partir de material não dramático, das de segundo grau (*secondary*), de material já dramático. Esta última, o pesquisador afirma (LEY, 2009, p.207),³⁵³ “é uma ferramenta estética sofisticada, registrando o que tendemos a chamar de um questionamento de um texto, encontrando um meio para uma intervenção ou propondo termos para um ajuste à dramaturgia contemporânea”. Ele observa que cada caso particular merece uma análise detalhada, argumentando que o que está por trás dessas iniciativas não é tanto reciclagem de repertório, mas aspirações estéticas.

É consenso que a peça teatral se realiza plenamente no palco, quando a encenação põe em funcionamento concertado os vários aspectos da produção: iluminação, figurino, cenografia, som, direção, elenco. São inescapáveis dois pressupostos que Roberto Ferreira da Rocha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), formula (MALUF; AQUINO, 2007, p.367): “Cada encenação de um texto dramático é uma forma de produção específica desse texto e não simplesmente sua mera reprodução cênica” e “encenações são formas complexas de enunciação que só podem ser plenamente entendidas se o contexto em que ocorreram for levado em consideração”.

Quando se tem a oportunidade de assistir ao espetáculo ou a uma gravação de uma apresentação, essas informações complementam de maneira determinante a análise do texto dramático. Quando essa oportunidade é perdida, encerrada a temporada cênica, resta o texto da peça. O resgate documental e a análise do que foi emitido em cena, mesmo respeitado o pressuposto das limitações impostas pela singularidade de cada *performance*, possibilita (re)construir a memória da tradução e/ou adaptação teatral. Nesse arcabouço memorialístico, não apenas o resultado final levado ao palco, mas também o processo criativo deve ser tomado como patrimônio histórico-cultural.

O chamado “diário de montagem” que algumas trupes organizam para publicação, como o mineiro Grupo Galpão, é um instrumento de trabalho valioso para o pesquisador. Traz indícios de uma prática que não fica transparente para a plateia, como bem diz Cacá Brandão, dramaturgista e autor do diário da montagem de “Romeu e Julieta”, sob a direção de Gabriel

³⁵³ In the contemporary period of theatre, secondary adaptation is a sophisticated aesthetic weapon, registering what we tend to call an interrogation of a text, finding a vehicle for an intervention, or setting out terms for an adjustment to contemporary dramaturgy. It is recurrent and omnipresent, but each particular case would repay close analysis, since what is at work is more than repertoire recycling, and regularly betrays – largely because a commissioned theatrical adaptation is institutionally embedded – an interesting nexus of aesthetic attitudes and aspirations.

Villela, em 1992 (BRANDÃO, 2003, p.9): “Estes escritos exibem aquilo que não se evidencia nas apresentações das peças: seus alicerces, sua estrutura oculta, os fundamentos do edifício que lentamente se levanta durante um ano ou mais até aflorar no palco e vir a público no dia da estreia”. Ele fala como, a par da descrição dos ensaios, o diário de montagem traz reflexões em anotações manuscritas às vezes ilegíveis ou ininteligíveis (BRANDÃO, 2003, p.11): “Frequentemente, as anotações tinham de ser rápidas para acompanhar o dinamismo dos ensaios e as invenções e transformações súbitas que vinham do elenco, do diretor e das cenas”.

Esse registro da efervescência criativa – detalhes de como a peça de Shakespeare, na tradução escolhida de Onestaldo de Pennaforte, foi sendo manipulada pelo diretor, que elimina a divisão em atos e nomeia e numera as cenas, e pelo dramaturgista, consolidando o texto, que ganha nova organização realizada na encenação – se aproxima muito dos relatos feitos por Borghi, Élcio e Cristiane sobre o processo de montagem do *Édipo de Tabas*.

Enquanto Villela promove “o encontro de Shakespeare com Minas”, como diz Brandão (2003, p.26), nos ensaios do *Édipo de Tabas* aproxima-se Tebas e o Brasil. São discutidos temas antropológicos a partir da obra de Darcy Ribeiro, que se insinuam nos coros da peça e em elementos cênicos. Num teatro de arena, o cenário é uma favela estilizada, feita de descartes de construção. O figurino de atores e atrizes do Coro evoca os nativos brasileiros, embora Édipo use terno. Cida Moreno, atriz negra, desempenha o papel de Jocasta, numa referência à presença da matriz africana no Brasil.

Numa entrevista à pesquisadora em 17 de março de 2016, Élcio Nogueira comentou que, apesar da associação frequente do mito de Édipo a Freud, a abordagem do Teatro Promíscuo foi de caráter mais sociológico do que psicanalítico. O trabalho preparatório incluiu sessões de um julgamento simulado de Édipo em espaços públicos de São Paulo, parcialmente documentado em vídeo por Cristiane: caracterizado, o elenco narra nas ruas a história de parricídio e incesto, instigando a plateia surgida ali mesmo a dar o seu veredito. Num determinado momento do texto do *Édipo de Tabas*, o Coro diz que considera o acusado inocente, ecoando o veredito colhido nas ruas. No desfecho da peça, Édipo se torna o bode expiatório para a salvação da cidade assolada pela peste.

A associação entre o mito antigo e a realidade brasileira é explicada assim por Élcio: “O momento da peça é de paralisia geral, mal estar social que a gente chamou de peste”. Em 1996, o Brasil tinha como presidente o socialdemocrata Fernando Henrique Cardoso, que implantou um extensivo programa de privatizações ao lado de um plano de combate à inflação que se mostrou eficaz. Nessa época, Borghi criticava o ambiente de patrocínio privado à cultura, conforme a citada reportagem de *O Estado de S. Paulo*:

Sobre o *Édipo*, eu ficava contando coisas do arco-da-velha aos patrocinadores, mas o mérito da questão eu escondia. A peste do começo da peça, eu dizia que era uma peste de doença ruim, tipo cólera, quando, na verdade, a leitura correta é a peste dessa coisa burocratizada, paralisada, consumista e materialista que virou o mundo atual. (OESP, 1996, p.d1)

No desfecho de *Édipo de Tabas*, os ruídos feitos com apitos e panelas distribuídos diariamente à plateia, em meio à qual se dispersavam os membros do Coro, ganharam a companhia, no último dia de encenação, da bateria da escola de samba paulista Vai-Vai. Segundo relato de Élcio Nogueira, “acabava com irracionalidade completa, não tinha redenção”. Inevitável pensar no desfecho carnavalesco do *Édipo de Sêneca* de Hughes encenado por Brook, ao qual Borghi assistiu, testemunhando o desfile do falo dourado gigante levado pelo Coro, que cantava “*Yes, we have no bananas*” ao ritmo de uma *jazz-band*.

Para a montagem do *Édipo de Tabas*, foi elaborado o projeto de pesquisa de linguagem “O arcaico aqui e agora”, submetido em março de 1994 à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, tendo recebido o prêmio “Estímulo de Pesquisa de Linguagem Teatral”. Ainda assim, a montagem foi financiada, em parte, com recursos próprios do grupo. Nesse projeto, o coletivo diz estar à procura de um “verbo vivo” e declara ser inevitável a “ruptura com a linguagem estabelecida como convencionalmente clássica”, conforme cópia cedida por Esteves. A “linguagem apolínea” de Sófocles, o documento prossegue, encobre dimensões do mito, já a “selvageria primitiva” de Sêneca leva a obscuras regiões da alma. Optaram por uma síntese entre a estrutura de Sófocles e o verbo de Sêneca, partindo da avaliação de que a tragédia latina estava adequadamente representada na versão do poeta inglês, com sua escrita de “ritmo alucinado”, que parece reproduzir o fluxo de pensamento, e que é musical e percussiva ao mesmo tempo, segundo Esteves. Essas características do texto de Hughes foram interpretadas como uma oportunidade de valorização dos cantos da tragédia clássica.

O texto teatral apresentado nas próximas páginas deve ser usado como referência para as anotações sobre a estruturação da peça. O que se entendeu que fossem rubricas está entre parênteses. O fundo cinza demarca trechos que são associáveis à tragédia de Sófocles. A forma dada ao texto estabilizado segue o princípio de abrir possibilidades de leitura, não de fechá-las, por isso, foram mantidas entre colchetes falas possíveis, mas incertas, que constam do material bruto e rasurado.

Como observou o encenador e dramaturgo Márcio Abreu, da companhia brasileira de teatro, numa conversa com o público durante o lançamento da peça “Preto” em formato livro

em 27 de março de 2019, no Festival de Teatro de Curitiba, “a dramaturgia é o que se diz e o que não se diz”. Há uma experiência sensorial quando o teatro se realiza diante da plateia que não pode ser transcrita. O livro deve reverberar a experiência teatral e não ser uma transcrição da encenação. Numa bela síntese, disse: “É uma experiência que a gente tentou traduzir numa certa poética, e tem nossa memória nesse processo, nosso corpo, sobretudo, nossa escuta”.

Face a esse comentário, é preciso fazer, então, algumas ponderações sobre este trabalho que apresento: 1. Nunca pude ver uma encenação do *Édipo de Tabas*; 2. Não há gravação da peça em vídeo; 3. Não participei do processo de concepção e montagem do espetáculo; 4. A colaboração dos atores com a pesquisadora restringiu-se às conversas mencionadas. Portanto, fica muito limitada a reconstrução da experiência poética, o que não invalida o resgate da memória de sua realização teatral.

7.1 Anotações sobre o *Édipo de Tabas*

A peça tem início, antes mesmo do terceiro sinal que chama a plateia para a sala de espetáculos, com um cortejo em que há um prólogo no formato de um monólogo de Édipo, o “Monólogo do Andar”. O Coro se distribui na plateia, como na montagem inglesa de Brook, e antes que tenha curso a ação trágica, celebra um ritual preparatório dos sentidos do público para a cena trágica.

A presença do Coro é muito relevante no *Édipo de Tabas* como se pode atestar da sequência de falas/cantos atribuídos a prováveis formações variadas do Coro, algumas das quais recebem nomes específicos. A ode coral que retrata Tebas vitimada pela peste em Hughes (228-285) é a base para o Coro Tropicália, chamado “A Glauberiana”, assim como para os que se seguem, antes que Édipo reassuma a fala.

Detenho-me n’ “A Glauberiana” para expor rapidamente o processo de tratamento do texto de partida até o que considero sua formulação definitiva. Tomando cinco diferentes registros dessa ode coral, entre manuscritos e datiloscritos, pode-se constatar que a produção coletiva do texto dramaturgico decorre da associação de ideias com base em imagens e sons a partir de palavras-chave desde o texto em inglês, passando pela tradução até a versão adaptada: *all those brave men of yours* > todos os teus homens corajosos > santos guerreiros / velhos guerreiros; *past the last frontiers* > cruzando as últimas fronteiras > eles que cruzaram a terra em transe; *leaned their banners against the sun’s very face* > encostaram suas bandeiras na face do próprio sol > eles que enfiaram suas bandeiras na cara de deus e o diabo

na terra do sal (não há erro, substituíram “sol” por “sal”).³⁵⁴ Veja-se como as imagens – homens corajosos, cruzar fronteiras, face do sol – derivam em evocações da cinematografia de Glauber: “santos guerreiros” (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), “cruzaram a terra” (*Terra em transe*), “cara de deus e o diabo” (*Deus e o diabo na Terra do sol*).

Após o “Monólogo do Andar”, a intervenção seguinte do protagonista é uma *contaminatio* com o início do *Édipo Tirano*, de Sófocles (por isso, o fundo cinza), momento em que o ator se dirige aos suplicantes em frente ao palácio. No *Édipo de Tabas*, a fala é dirigida ao Coro, que logo se dispersa para que o rei fique só e faça a invocação aos deuses, seguindo agora o entrecho da peça de Hughes e, por consequência, de Sêneca. A entrada de Jocasta em cena, recriminando o lamentoso Édipo, continua seguindo o texto de Hughes e inclui um longo monólogo a ela atribuído, inexistente tanto em Sêneca quanto em Sófocles.

Entra em cena Creonte: as primeiras falas são colhidas em Hughes, depois há interpolação de trechos de Sófocles. Do texto inglês são mantidas a descrição do templo e a reprodução do oráculo, criações que vêm de Sêneca, não da peça grega. Na sequência, é retomado o interrogatório de Creonte conduzido por Édipo nos moldes sofoclianos. Entra em cena Tirésias, o vate, intimado por Édipo a revelar a verdade.

Toda a cena do sacrifício e do aruspício, presente em Hughes a partir de Sêneca, foi cortada da montagem brasileira. Por outro lado, não foi dispensado o vaticínio contra Édipo feito durante o ritual da necromancia e transmitido por Creonte na peça de Hughes como, anteriormente, na de Sêneca. Só que agora a fala cabe a Tirésias, que deve estar tomado pelo fantasma do rei assassinado para que as palavras sejam congruentes. Pode-se supor que a cena da possessão aconteça durante o Coro a Baco, que é um canto contra a morte e antecede o vaticínio sombrio. O Coro a Baco foi preservado no *Édipo de Tabas*, numa tradução integral da peculiar criação de Hughes.

A tradicional cena da acusação de Édipo contra Creonte e Tirésias de serem traidores bebe na fonte de Sófocles. Jocasta volta à cena desacreditando os oráculos e os adivinhos, também em conformidade com o texto grego. O coro que vem a seguir é construído habilmente, alternando um trecho de Sófocles e outro de Hughes, distribuídos entre dois grupos de vozes nomeados Coro 1 e Coro 2.

Na sequência, acontecem os longos interrogatórios de Édipo ao Mensageiro de Corinto e ao Pastor de Tebas, fundamentais para a configuração do procedimento investigativo da peça de Sófocles. São várias páginas que reproduzem a técnica inquisitiva do

³⁵⁴ Como já foi referido, imagens em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9020/7258>

dramaturgo grego, incluída no *Édipo de Tabas* expressamente a pedido de Borghi por causa da “estrutura de investigação”, segundo Esteves. Em Hughes e Sêneca, essa parte dialogada é menos trabalhada. O mito de Ícaro e Dédalo é preservado no Coro Fazer o Mar.

Segue-se o relato do Arauto sobre o autoflagelo de Édipo, uma descrição bastante gráfica do cegamento, com os globos oculares sendo arrancados, como em Sêneca, e não apenas perfurados. Também se preservou o diálogo entre Jocasta e Édipo já cego. O suicídio da mãe-esposa nos textos latino e inglês resulta dessa conversa em que o filho repudia a mãe. Na peça de Sófocles, Édipo perfura os olhos após a morte de Jocasta. O desfecho do *Édipo de Tabas* segue o poema de Hughes, mas tem um toque final brasileiro com a música “O seu amor”, dos Doces Bárbaros.

Agora destaco inserções que aproximam o texto da realidade do país, todas concentradas na *performance* do Coro: “a feia fumaça que sobe apagando Cacildas”, recriação da letra da música “Sampa”, de Caetano Veloso; “yuppie mendigo bofe traveca”, termos que levam o contexto para a década de 1990; “você é um abacaxi / abacaxi abacaxi abacaxi”, alusão ao Velho Guerreiro, o Chacrinha; “rompendo couraças, fronteiras, cabaços”, construção em *tricolon* aludindo à expressão brasileira “tirar o cabaço”; “US Top das colunas”, referência a famosa marca de jeans numa crítica ao consumismo; “a peste os ruandou”, referência ao massacre em Ruanda, ocorrido em 1994, de extremistas da etnia hutu contra a minoria tutsi; “CORO DO BETINHO”, referência a Herbert José de Sousa, sociólogo, vitimado pela Aids em 1997, irmão de Henfil, cartunista, também vitimado pela Aids em 1988; “somos um imenso grupo de risco / total”, mais uma alusão à Aids.

7.2 Ficha Técnica do *Édipo de Tabas*

Livre adaptação de Cristiane Esteves e Élcio Nogueira
a partir do *Édipo de Sêneca* de Ted Hughes e do *Édipo Tirano* de Sófocles

Texto estabilizado por Renata Cazarini de Freitas

ÉDIPO DE TABAS estreou em 31 de janeiro de 1996 no Porão do Centro Cultural São Paulo (CCSP), parte do repertório do grupo Teatro Promíscuo, com duração de 1h50.

Direção geral

Renato Borghi

Concepção

Renato Borghi, Élcio Nogueira e Cristiane Esteves

Elenco

Élcio Nogueira (Édipo)

Cyda Moreno (Jocasta)

Ary França (Creonte)

Renato Borghi (Tirésias/Pastor)

Cristiane Esteves (Arauto/Corifeu)

Milhem Cortaz (Mensageiro/Corifeu)

Ana Kutner, Nelson Fuccia, Flavio Sassioto, Mariana Senne, Karine Carvalho, Rossini Castro (Coro)

Codireção e Iluminação

Cibele Forjaz

Direção de movimento

Ricardo Rizzo

Direção musical

Théo Werneck

Cenários e Figurinos

Marcos Pedroso

Críticas

Duas versões de “Édipo Rei”

Por Maria Lúcia Candeias

Gazeta Mercantil (10-11/02/1996)

Um Édipo irregular, mas a ser visto

Por Alberto Guzik

Jornal da Tarde (07/02/1996)

“Édipo de Tabas” é antropofagia indigesta

Por Nelson de Sá

Folha de S. Paulo (03/02/1996)

A favor de mais Édipos

Por Marcos A. da Silva

Revista Adusp (ago.1996)

Renato Borghi, no *Édipo de Tabas*, em 1996. (divulgação)

7.3 Texto Estabilizado: *ÉDIPO DE TABAS*

(O caminho da iluminação – do escuro para a luz)

(O CORO É O ESPELHO)

(*Black-out* – vamos nos cegar!!!)

MONÓLOGO DO ANDAR

ÉDIPO

e eu era feliz

liberdade não exílio

andando sem rumo sem medo um príncipe

fugindo sim mas sem medo

até que eu tropecei

quando o deus no céu me viu eu tropecei aqui

(1º SINAL)

medo isso veio atrás de mim

ele me seguiu o medo minha sombra

até este reino neste trono e cresceu

agora ele me cerca

medo eu permaneço dentro dele como um homem cego

na escuridão

mesmo aqui agora o que o destino está preparando pra mim

(2º SINAL)

com certeza eu vejo

(um touro)

esta peste

massacrando tudo que vive

homens árvores moscas não importa ela me poupa

por que? que desastre final está reservado pra mim?

(um cavalo)
 está tudo fora da ordem
 qualquer caminho onde quer que se olhe
 funeral depois de funeral terror sem fim nenhuma ordem restou
 e no meio de tudo eu permaneço
 aqui intocado o homem marcado pelo deus
 ainda sem sentença

(3º SINAL)

BLACK CORO

(cara a cara com o CORO DA ASFIXIA CRIATIVA)

(a sorte está lançada!)
 (começa o sonho / o pesadelo!)

 uma morte pior do que a morte os membros adormecem
 a cabeça lateja
 o rosto enrubesce entumesce e incha
 você entra num estupor
 os olhos saltam das órbitas os ouvidos zunem

(Bolero de Ravel / a noite / angústia / paralisia)

é uma fogueira acesa no ventre
 um fogo debaixo do diafragma
 ontem à noite a terra tremeu
 ela se virou como um homem que acorda
 ela se ergueu como as águas profundas

 de um
 porto
 os poços se encheram de sangue
 nas montanhas os penhascos

 despencaram

eu vi meu próprio corpo morto
 na sarjeta
flores para los muertos
 Tebas é a terra da morte
 você se joga de parede em parede
 queima vale tudo pra se refrescar
 abraçar pedras se jogar no poço
 multidões em cada altar
 multidões tremendo e urrando
 chorando pela morte
 gritando pela morte

COLETIVO

cada um é uma multidão

CORO DA ASFIXIA CRIATIVA

nossos pulmões secam nós arfamos mas não há ar
 o calor chapante
 o sol nos oprime com toda sua força
 no topo de tudo / uma loucura
 dupla cada dia mais próxima [a água secou o verde amarelou]
 o velho rio rachou
 o gramado branco queima o pó em nossa morte

CORO

o dia inteiro e a noite inteira as piras funerárias consomem
 em silêncio
 os ais ais ais dos corpos ais de mim
 carnes dos corpos ais ais ais de mim
 a feia fumaça que sobe apagando Cacildas
 esconde a lua que reina
 a maré do desejo
 a lua se arrasta através deste nevoeiro
 próxima demais quase invisível

CORO

ela se banqueteia de todos a peste é promíscua
 empilha
 amigo inimigo marido mulher queimam juntos na mesma chama
yuppie mendigo bofe traveca
 ninguém chora não restam mais lágrimas
 os rangidos são pelos vivos não pelos mortos
 os gritos não são lamento são tormenta

CORO AQUI AGORA

os projetos são inúteis
 os remédios são inúteis
 as orações são inúteis
 toda mão estendida pra ajudar
 a peste agarra

CORO TROPICÁLIA (“A GLAUBERIANA”)

Tebas	O
você está acabada	N
teus exércitos cadê?	D
teus santos guerreiros	E
teus velhos guerreiros	
acabaram	V
TEBAS	A
você é um abacaxi	G
abacaxi abacaxi abacaxi	A
cadê cadê cadê	
eles que cruzaram	O
a terra em transe	
em direção ao leste	C
rompendo couraças, fronteiras, cabaços	A
vitória após vitória	N
GOOOOOOOOZOOO (COLETIVO)	T
eles que enfiaram sua bandeiras	O

na cara de deus e o diabo	
na terra do sal	D
os desbravadores cadê	O
todos os temiam	
a rica rede do rio	G
os mídia lança-dores	U
US Top das colunas	E
todos fugiam	R
idades nuas possuídas	R
nunca mais <i>never more</i>	E
TEBAS	I
teus guerreiros incharam	R
a peste os ruandou	R
e eles foram consumidos	O
lixo dentro da terra	

[CORO BETINHO]

[por que a multidão]

[não se mexe?]

CORO

a peste começou com as ovelhas		
um touro no altar	animal altivo	o sacerdote
tinha erguido seu machado	fixado o alvo	naquele segundo
antes do machado cair	o touro caiu	foi tocado pelo
deus?	foi tocado pela peste	
um cavaleiro correndo passou por nós		mas a peste o alcançou
alcançou seu cavalo	no meio do trote	se retorceu
empinou	caiu	
o cavaleiro debaixo do cavalo		

CORO ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE

onde estão os deuses?
 os deuses nos odeiam
 os deuses fugiram
 se esconderam em buracos
 morreram de peste
 eles apodrecem
 fedem fodem nus fodem
 nunca existiram deuses
 só existe a morte
 onde estão os deuses?

CORO-ESPELHO DO TAMOIO URBANO

eu vi
 meu próprio corpo morto na sarjeta
 Tebas é a terra da morte

CORO FINAL

o céu nos foi tirado
 a gaivota foi empalhada
 estamos aqui
 enterrados entre nossas paredes
 somos um imenso grupo de risco
 total

ÉDIPO

meus filhos eu sei bem demais o que os traz aqui
 e o que esperam
 todos sofrem e eu também sofro
 a cada um uma única dor
 a mim o sofrimento de todas as dores
 vocês não vieram me acordar de um sonho
 choro e muito já tenho chorado procurando a
 saída

já mandei meu cunhado Creonte a Delfos
 perguntar ao deus Sol qual a palavra qual a ação
 capaz de salvar esta terra
 conto os dias a cada dia desde que ele partiu
 é estranha tanta demora
 quando ele chegar farei cumprir por minha honra
 as ordens do deus

(DISPERSA O CORO)

ÉDIPO

vocês grandes deuses eu ajoelho aqui no seu altar
 implorando
 me deem a morte me deixem ir
 vocês grandes poderes
 vocês decidem o que acontece aos homens
 me ouçam
 minha terra
 vocês estão distantes demais e surdos demais me ouçam
 vocês impuseram demais pra mim
 eu sou o único que vocês não vão deixar morrer?
 vocês estão espalhando a morte
 eu estou pedindo a morte vocês vão me recusar?
 vocês me reservaram pra alguma outra coisa?
 Édipo sai dessa larga disso
 esse funeral interminável
 vai embora corre
 como você deveria ter feito há muito tempo
 corre vai mesmo que de volta
 pro colo dos teus pais

(ENTRA JOCASTA)

JOCASTA

Édipo

você é o homem de quem nós dependemos

você é o rei a força se nós temos força

quanto mais pesada a ameaça

pra suportar a ameaça

mais forte deveríamos te encontrar

pra cada desafio uma resposta

um rei não pode se sentar torcendo as mãos

culpando os deuses

chorando como um bebê querendo morrer

ÉDIPO

eu já provei minha coragem

JOCASTA

isso foi ontem não nos serve hoje é que

precisamos dela

ÉDIPO

[esse teatro é mais do que eu posso]

a peste é mais do que o bastante pra qualquer rei mas

algo debaixo dela algo sob as raízes dela é pior

[esse teatro, e eu?]

e é só para mim

JOCASTA

os mortos estão queimando e apodrecendo

os vivos estão morrendo em agonia em terror

este é o teu povo o que poderia ser pior?

ÉDIPO

a causa secreta é pior

JOCASTA

o medo de um rei é o medo de uma nação
 como poderia ser só pra você?
 este é um outro enigma Édipo

ÉDIPO

e se a resposta for o nosso desastre final? (SILÊNCIO)

JOCASTA

quando eu carreguei os meus filhos dentro de mim
 eu os carreguei pra morte
 eu os carreguei pro trono
 eu os carreguei pro desastre final [pro público]
 quando eu carreguei em mim
 o meu primeiro filho
 como eu sabia o que estava por vir ah! como eu sabia
 que cordões de sangue estavam se entrelaçando
 que pegadas de sangue
 corriam pelo meu corpo
 como eu sabia que ajustes de contas passadas e inacabadas
 estavam se tornando carne de novo dentro de mim
 como eu pensei nas dívidas do passado
 criadas antes que eu concebesse
 eu sabia que a coisa no meu ventre teria que pagar pelo
 passado inteiro
 eu sabia que o futuro esperava por ele como
 um deus voraz
 um comedor de homens numa caverna
 iria exigir tudo felicidade força e
 até a vida
 como se não existisse nenhum outro homem
 eu o carreguei em mim pra isso
 pra dor e pro medo
 pro metal duro e afiado pra crueldade dos outros homens

e pra sua própria crueldade
 eu o carreguei pra doença
 pra apodrecer e cair aos pedaços
 eu o carreguei pro pó dos ossos da morte eu sabia
 mas eu o carreguei não só pra isso eu o carreguei pra
 ser o rei disso
 e o meu sangue não cessou
 não hesitou no meu ventre
 considerando a futilidade
 não vacilou calculando as desvantagens
 ele continuou a se derramar pra dentro dele
 sangue dos meus pés das pontas dos dedos
 sangue cego sangue das minhas gengivas e das pálpebras
 sangue das raízes dos meus cabelos sangue de antes
 do começo de todos tempos
 ele fluía pelos nós de seus intestinos
 pelos nós de seus músculos
 os nós de seu cérebro
 meu ventre enlaçou tudo junto
 todos os cantos da terra e dos céus
 e cada gota do passado morto
 entrancei tudo numa forma dentro de mim
 o que ele era? o que ele não era?
 a questão não perguntada
 e o que era eu? que caldeirão era eu?
 que passagem era eu? que boca de caverna?
 o que abriu minhas pernas e ergueu os meus joelhos?
 ele estava se encolhendo pra se esconder?
 eu estava correndo pra escapar?
 a força da terra inteira
 o expulsou de meu corpo
 me rasgou e me abriu e eu vi o sangue jorrar até ele
 eu era eu mesma mas o que era ele?
 uma bolsa de sangue um saco de morte

uma boca gritando perguntava alguma coisa?
 ele era o filho de um rei
 ele tinha a forma de um homem
 ele era perfeito
 não algo monstruoso algum acidente repulsivo de membros errados
 e órgãos confusos
 não algum coágulo extravagante de sangue meio morto
 seus olhos eram perfeitos pés perfeitos dedos perfeitos
 ele estendido ali na escuridão imensa
 como uma arma nova brilhante
 ele era o decreto dos deuses
 ele era a última tentativa deles
 de andar a terra e viver
 ele só tinha que viver
 e que seria se naquele momento depois de tudo
 uma dúvida o tivesse feito recuar?

ÉDIPO

e eu recuei?
 o que quer que assuste os homens neste mundo
 qualquer que seja a forma de terror de dor e da morte
 não pode me fazer recuar
 nem mesmo o destino me assusta
 nem mesmo a esfinge
 me enroscando nas suas palavras tortas
 ela não me assustou
 ela montava sua pedra seu ninho de crânios esmagados e ossos
 seu rosto era um abismo
 seu olhar paralisava suas vítimas
 ela agitou suas asas
 a cauda açoitando e se torcendo ela se chicoteou
 ela se contraiu convulsionou começou a tremer
 as mandíbulas batendo mordendo o ar
 mesmo assim eu fiquei

ali de pé eu pedi o enigma estava calmo
 as garras dela arrancavam lascas da rocha saliva
 escorria de suas presas ela berrava
 seu corpo todo tremendo
 as palavras saíram devagar o enigma
 a justiça daquele monstro que era uma sentença de morte
 uma armadilha de significados desconstruídos
 um laço de palavras amarradas
 ainda assim eu as quis eu as desfiz eu decifrei
 aquela era a hora de morrer
 todo esse frenesi agora
 é tarde demais pra implorar pela morte Édipo

JOCASTA

você usa a coroa
 teu prêmio por ter matado
 aquela mulher-pássaro
 o cetro é teu prêmio

ÉDIPO

ainda assim ela não está morta como se eu nunca
 tivesse resolvido o enigma ela nunca morreu
 ela mudou
 eu a afastei da rocha e as perguntas pararam
 mas a sua podridão está voando
 seu fedor é um nevoeiro que nos sufoca
 com o se nós vivêssemos dentro de sua carcaça
 não tem mais jeito
 o oráculo o deus pode nos dirigir?

CORO

quem é esse que vem com tanta pressa em direção ao palácio?
 é Creonte? não se pode confiar em nada
 que se vê

CORO

é Creonte
ele traz a resposta

ÉDIPPO

agora vou saber meu destino

Creonte irmão da rainha meu irmão diz
o oráculo pode nos ajudar?
qual foi a resposta?

CREONTE

eu vou dizer o que aconteceu o que passei lá em Delfos
me transformou
eu não sabia o que era o terror o terror que eu sinto
quando falo agora
a sacerdotisa do deus estava indo na minha frente
ela começou a desfazer o seu cabelo e soltá-lo
de repente ela começou a se contorcer da cabeça aos pés
seu cabelo um chicote de um lado pro outro
o deus se entrançava dentro dela
antes que ela pudesse chegar até a caverna veio um brilho
e um estrondo eu pensei que fosse um raio vindo pra cima de nós
mais alto do que um homem pode imaginar
mas era uma voz

*as boas estrelas voltarão de novo à Tebas de Cadmo
somente quando o assassino do rei
conhecido do deus hoje e desde a infância
não poluir mais o Dirce o belo rio
um assassino se arrastou de volta pro útero
cheio de noite da sua mãe
o deus ordena destruí-lo*

ÉDIPO

em que buraco da terra se esconde esse assassino?

CREONTE

aqui nesta terra o deus disse
o homem encontra o que procura

ÉDIPO

onde estava Laios
quando foi assassinado?

CREONTE

ia a Delfos saber do seu destino
e nunca mais voltou

ÉDIPO

e a comitiva do rei? ninguém viu nada?
nenhuma pista?

CREONTE

todos mortos exceto um
que só diz uma coisa de tudo que viu

ÉDIPO

que coisa? uma pegada leva a outra se há esperança

CREONTE

Laios foi chacinado por ladrões
não um homem só muitas mãos se juntaram pro crime

ÉDIPO

ladrões? quem teria ido tão longe se não houvesse corrupção
e conspiração aqui em Tebas?

CREONTE

essa hipótese foi levantada
 mas dentre tantos males ninguém se ergueu pra vingar o rei morto

ÉDIPO

males? foi um aviso do deus
 as honras fúnebres dos restos do rei morto
 elas foram negligenciadas
 a sucessão foi deixada em aberto o cetro não reclamado
 o trono vazio pra qualquer usurpador
 eu vou fazer agora o que vocês deixaram de fazer então
 reis foram feitos para proteger a realeza
 esse rei vocês todos o temiam
 ele morre vocês esquecem

CREONTE

nós não esquecemos o terror nos paralisou

ÉDIPO

que terror pode impedir o luto por um rei?

CREONTE

o medo da esfinge e as ameaças dela
 o seu enigma nos deixou tontos

(MOMENTO DE FÉ)

ÉDIPO

os que movem
 os que ordenam
 os guias estão no alto
 eles exigem a expiação desse assassinato
 e eu farei também isso

mais uma vez vou iluminar o que está no escuro
 não só pela cidade não só por Laios
 mas também por mim
 quem já matou um rei pode querer matar a mim
 vamos! levantem meus filhos depressa!
 deixem os seus altares levem daqui suas oferendas
 esqueçam essas súplicas vamos! depressa!
 quero aqui todo o povo de Tebas
 vou interrogar um por um

porque a minha dor é infinita

Noite

o teu silêncio esconde

o deus da morte

desarmado

ele avança sobre mim

eu ouço os gritos da batalha

deus da morte

as tuas mãos já não estão cheias?

deus da morte

não quero ser tua morada

meu corpo é a casa do êxtase

e nele habita o deus

que os outros deuses desprezam

rezem

pra atender às suas rezas as minhas palavras

daí daí virá o socorro o alívio para tantas dores

eu isento desse passado

eu um tebano entre os tebanos

mas só muito depois do crime

eu proclamo

se alguém aqui sabe quem derrubou Laios

fale agora!

e se você culpado estiver aqui mesmo

não tenha medo se apresente já

e não sofrerá nada nem dor nem morte
só o exílio
e se o assassino for um estrangeiro
e alguém aqui souber quem é diga logo
receberá mais do que a minha gratidão
receberá uma recompensa
que ninguém ouse calar proteger o culpado

CORIFEU

mas olha
quem irá condenar o assassino
Tirésias
aquele que sabe

ÉDIPO

Tirésias a boca escolhida de deus
explica as palavras do oráculo
elas exigem a vida de um
homem
diga o nome dele

TIRÉSIAS

você quer que eu fale?
o medo me proíbe de falar

ÉDIPO

salva a ti mesmo
salva o Estado
salva a mim
salva tudo que está manchado pela
 morte

TIRÉSIAS

deliram todos
sei que falas contra ti mesmo
e tem o mesmo perigo pra mim

ÉDIPO

a nação inteira está doente
fala
você tem a cura

TIRÉSIAS

a cura pode ser tão drástica
que os homens preferem a
doença

ÉDIPO

o silêncio num reino pode ser
mais mortal do que a fala

TIRÉSIAS

se o silêncio é proibido
é o fim da liberdade

ÉDIPO

é o fim do poder
é o fim da ordem
é o fim do Estado
quando a tortura tiver
te esmagado
como você vai temer a
fúria da coroa

TIRÉSIAS

coroas foram esmagadas

pelos gritos dos torturados
 não direi mais nada
 que te arrastem
 a raiva a febre
 a violência

ÉDIPO

sim eu queimo
 e a minha febre não vai me deixar
 calar
 você tramou o assassinato
 cometeu o crime
 só não usando as próprias mãos
 se não fosses cego
 o crime seria somente teu
 e de ninguém mais

TIRÉSIAS

é assim então ouve

(ACENDE A VELA)

(TIRÉSIAS ABANDONA A IDENTIDADE)

(JOCATA SE ENROLA NA CORDA)

CORO A BACO

dance morte em seu buraco
 dance morte em seu buraco
 em seu buraco
 seu buraco
 seu buraco
 seu buraco
 buraco
 deixe ela subir
 deixe ela surgir

deixe ela surgir
 deixe ela subir
 deixe ela viver
 rasgue o sangue
 abra a boca
 deixe ela gritar

enquanto o vento
 atravessa as pedras
 enquanto as estrelas giram
 enquanto a lua gira
 enquanto o mar gira

enquanto o sol fica na passagem (SOLO)

você	você	você
você debaixo		você debaixo
você debaixo da folha		
você debaixo da pedra		
você debaixo do sangue		debaixo do mar
você debaixo da terra		
debaixo da folha		
debaixo da pedra		
debaixo do sangue		
debaixo do mar		
debaixo da terra		

você	você	você	você
você	você	você	você

debaixo do sangue
 debaixo da terra

você

TIRÉSIAS (como LAIOS)

vocês família insana de Cadmus
 vocês nunca vão deixar de massacrar uns aos outros
 acabem agora rasguem seus filhos com suas próprias mãos
 acabem com seu sangue já
 porque o pior está por vir
 um demônio detestável demais é um possessor do trono de Tebas
 meu país apodrece mas não são os deuses
 é isso um filho e uma mãe
 amarrados e entrançados juntos um filho e uma mãe
 um casal de víboras se enlaçando
 sangue correndo de volta pro único esgoto
 não é o vento
 é o seu rei
 cego no erro que o levou ao trono cego
 as suas próprias origens cego aos deuses estabelecidos
 o filho abominável da mesma mulher
 que agora ondeia debaixo dele a mulher sim
 pior que ele a mulher e o seu útero
 aquela câmara do inferno que começou tudo
 ele voltou lá onde ele começou
 pior que um animal ele enterrou a cabeça lá dentro
 lá de onde ele saiu gritando
 e tirou mais irmãos pra si próprio do corpo da própria mãe
 você segurando este cetro que não lhe pertence
 eu sou o homem que você matou
 ainda não vingado
 mas eu trarei uma dama de honra ao teu casamento
 uma fúria pra unir você e a tua mulher juntos com a ponta
 de um chicote
 eu vou desentranhar tua cidade
 eu vou fazer teus filhos estraçalharem uns aos outros
 eu vou arrancar toda tua linhagem infernal pelas raízes
 homens de Tebas

rasteja em segredo pra me derrubar Creonte
e esse bruxo esse artesão de fraudes
os olhos dele enxergam enxergam sim enxergam o lucro
mas são os olhos cegos pra sua arte
se eu soubesse que falarias como um louco
nunca entrarias em minha casa

TIRÉSIAS

louco
te pareço louco
mas quem te gerou os teus pais me acham sábio

ÉDIPO

pais? fica quem são meus pais?

TIRÉSIAS

o mesmo dia te fará nascer
o mesmo dia te fará morrer

ÉDIPO

enigmas
tuas palavras negras sempre escuras
vai
tua presença me perturba
longe daqui não perturbarás mais

TIRÉSIAS

vou
mas antes direi porque vim
sem medo
tuas mãos jamais poderão me atingir
o homem que procuras com as tuas ameaças tuas maldições
esse homem está aqui mesmo
é chamado de estrangeiro mas é natural de Tebas

hoje vidente será cego
 hoje rico será mendigo
 e partirá pra uma terra estrangeira
 tateando a terra com um cajado

CORO

nada se pode provar
 e antes que os fatos confirmem as palavras
 não serei eu
 capaz de culpar Édipo
 diante de todos os olhos
 a virgem de asas – a esfinge –
 o atacou
 ele suportou o teste
 se mostrou sábio
 e salvou a cidade
 meu coração um veredito
 Édipo inocente

CREONTE

cidadãos de Tebas!
 soube que Édipo nosso rei
 faz acusações terríveis contra mim
 ele pensa que por minhas palavras por meus atos
 eu lhe causei algum mal
 traição
 amigos parentes toda a cidade
 grita
 traidor!

CORIFEU

foi a raiva talvez a fúria
 que se insinuou no corpo de Édipo
 e o retesou

e o fez gritar traição

não seu espírito

sua consciência

CREONTE

e ele não disse

que o adivinho forjou mentiras

pra atender aos meus desejos?

CORIFEU

disseram tantas coisas

que eu não sei mais

o que queriam dizer

CREONTE

seus olhos estavam firmes

seu espírito firme

quando ele me acusou?

CORIFEU

não sei

não vejo

o que fazem meus senhores

aí vem ele

ÉDIPO

você aqui?

que ousadia!

na minha casa

você

que mata abertamente

o dono dela

você

o ladrão manifesto

da minha coroa

venha

e diga

foi covardia?

foi demência?

foi isso que você viu em mim pra planejar esse golpe?

pensou que eu não perceberia

você rastejando em segredo?

toló

sem seguidores

sem amigos

tentar tomar o poder
o poder
que só com multidão e muito ouro se conquista

CREONTE

o que posso fazer? só responder

ÉDIPO

você me aconselhou ou não a chamar o adivinho?

CREONTE

acho que fiz a coisa certa

ÉDIPO

então quanto tempo faz que Laios...

CREONTE

Laios? não estou entendendo

ÉDIPO

quanto tempo faz que Laios
foi arrancado de cena
quanto tempo faz?

CREONTE

faz anos tantos que eu já esqueci

ÉDIPO

esse vidente já exercia a sua ciência naquele tempo?

CREONTE

sim
já tinha a mesma sabedoria e a mesma honra

ÉDIPO

e ele mencionou meu nome naquela época?

CREONTE

nunca

não que eu tenha ouvido

ÉDIPO

mas não se fez uma investigação sobre o assassinato?

CREONTE

claro que fizemos mas não descobrimos nada

ÉDIPO

por que esse vidente tão talentoso não dizia então
o que ele diz agora?

CREONTE

não sei

quando me falta luz eu me calo

ÉDIPO

uma coisa pelo menos você sabe
e tem luz bastante pra dizer

CREONTE

que coisa?

ÉDIPO

que se não tivesse estado com você tudo ensaiado
o vidente nunca teria me acusado de matar Laios?

CREONTE

não é isso

pensa com o teu coração como eu com o meu
 medita primeiro sobre isto
 acredita que alguém pode desejar mais
 reinar afogado em terrores
 do que dormir tranqüilo em paz
 possuindo o mesmo poder?
 prefiro claro fazer o que fazem os reis
 do que ser rei
 como qualquer homem que saiba pensar
 porque agora obtenho de você todas as dádivas sem temor
 e se eu mesmo fosse rei
 teria que fazer tantas coisas contrárias ao meu prazer
 como então reinar poderia ser mais doce pra mim
 do que o poder sem as suas dores?
 não sou insensato
 não desejo honras maiores do que as que tenho
 agora todos me desejam alegria todos me abraçam
 quem deseja algo de você me adula
 porque a esperança de sucesso está em minhas mãos
 por que eu pergunto trocar a minha vida pela tua?
 nenhum corpo se torna perverso enquanto é sábio
 eu não tenho os desejos que você me atribui
 e jamais os satisfaria com a ajuda de outros
 quer uma prova?
 vai a Delfos
 pergunta se eu trouxe a verdadeira palavra do oráculo
 então se descobrir que tramamos eu e o adivinho
 me prende me mata
 com a sentença de duas bocas da sua e da minha
 mas não me condene sem provas
 porque não é certo
 julgar que os bons são maus e que os maus são bons
 quem rejeita um amigo fiel
 rejeita a sua própria vida o que ele mais ama

o tempo ensinará isso a você
 só o tempo mostrará um homem justo
 mas basta um dia pra se reconhecer um perverso

CORIFEU

ele falou bem meu rei
 como alguém atento pra não cair
 quem julga com rapidez não tem certeza de nada

ÉDIPO

rapidez quando o conspirador caminha com rapidez
 eu também tenho que responder com rapidez

CREONTE

que quer fazer então? me expulsar da cidade?

ÉDIPO

não não o exílio
 quero a tua morte

CREONTE

provas onde é que estão as provas da minha traição?

ÉDIPO

você não me deu provas do contrário

CREONTE

não porque você está louco

ÉDIPO

não não estou louco
 não você mente

CREONTE

você se engana

ÉDIPO

um rei é pra reinar

CREONTE

não pra reinar doente

ÉDIPO

ouça este homem Tebas

CREONTE

Tebas pra mim também não só pra você

JOCASTA

desgraçados [irresponsáveis]

por que essa luta de palavras?

a terra está doente e vocês cultivam seus próprios problemas

vem entra

e você Creonte pra casa

CREONTE

irmã o seu marido me oferece duas alternativas

me arrancar da terra de meus pais

ou me matar

ÉDIPO

é verdade mulher

eu

eu o flagrei conspirando contra mim

CREONTE

que eu morra de todas as pestes

se eu fiz o que você me acusa!

JOCASTA

Édipo pelos deuses acredita!
 pela palavra dele pelas pessoas que estão aqui
 por mim

(PLACAS ARCAICO /AQUI AGORA)

CORIFEU

sente escuta reflete
 nós te pedimos

ÉDIPO

o que vocês pedem então é a minha morte ou o meu exílio
 deixem-no ir
 são as suas palavras que movem a minha compaixão
 não as dele
 mas ele esteja onde estiver terá meu ódio por companhia

CREONTE

sombrio até quando cede
 violento

ÉDIPO

me deixa vai

CREONTE

eu vou mas ouve
 você não enxerga nada
 mas à vista de todos eu sou o homem justo (SAI)

CORIFEU

senhora
 por que demora a levar teu homem pra casa

JOCASTA

quero antes saber o que houve

CORIFEU

palavras palavras

palavras

JOCASTA

mas quais palavras?

CORIFEU

vamos colocar uma pedra sobre essa história

nós já ouvimos demais

prefiro calar agora que veio o silêncio

JOCASTA

então

ÉDIPO

eu *phalo*

porque você mulher está acima de todos os homens

é Creonte

JOCASTA

continua

ÉDIPO

ele diz que eu derramei o sangue de Laios

JOCASTA

fala por si mesmo? ou ouviu alguém dizer?

ÉDIPO

não

usa a boca de um adivinho covarde
enquanto ele mantém os lábios puros

JOCASTA

então se inocenta de tudo e me escuta
ninguém nascido mortal tem a arte da adivinhação
ninguém pode prever nada das coisas humanas
e eu provo
um oráculo uma vez revelou a Laios
que seu destino era ser morto pelas mãos do próprio filho
dele e meu
mas Laios todos os rumores dizem
foi morto por ladrões estrangeiros numa encruzilhada
de três caminhos
e o filho depois de três dias que eu havia dado à luz
o filho Laios perfurou os tornozelos dele com um gancho
e o entregou a mãos estranhas
pra ser abandonado numa parte deserta da montanha
assim o filho não pôde matar o pai
o pai não morreu pelas mãos do filho o que ele mais temia
vê? vê como se realizam as profecias?
deixe Édipo aconteceu
nenhum homem pode alterar o que aconteceu
não faço segredo disso a você aquela morte esperava Laios
o destino só ajustou a balança quando ele caiu
ele me devia uma vida
eu lhe dei um filho e antes que o meu leite entrasse na sua boca
ele o arrancou de mim coisas que eu nunca disse
um crime que eu não vou desenterrar estava embaraçado naquelas rédeas
que arrastaram seu corpo morto pra longe da encruzilhada
um homem de pedra quebrado por pedras
esqueça Édipo acabe com os enigmas
esqueça o adivinho cavar na escuridão não pode nos salvar
somente a força pode nos salvar

ÉDIPO

ah mulher minha mente se inquieta minha alma se agita
ao te escutar

JOCASTA

que angústia nova é essa?

ÉDIPO

eu ouvi você dizer que Laios foi morto numa encruzilhada
de três caminhos

JOCASTA

sim
era a história e ainda é

ÉDIPO

e onde foi essa cena?

JOCASTA

onde se juntam os caminhos que vem de Delfos e de Dáulia

ÉDIPO

quanto tempo faz isso?

JOCASTA

a notícia chegou à cidade um pouco antes de você
chegar ao poder

ÉDIPO

deuses que decretos têm para mim?

JOCASTA

Édipo isso também te perturba?

ÉDIPO

não me pergunte nada

mas diz diz como era Laios? quantos anos tinha?

JOCASTA

não muito diferente de ti

ÉDIPO

ai de mim! chamei a maldição contra mim mesmo
sem saber

JOCASTA

meu rei o que é isso?
o que você está dizendo? eu tremo só de te olhar

ÉDIPO

medo medo do que eu pressinto
aquele cego pode ver
me dá mais luz me diz só mais uma coisa

JOCASTA

estou tremendo [eu também tenho medo]
mas vou responder a qualquer coisa que você perguntar

ÉDIPO

ele foi com uma pequena comitiva ou com muitos homens armados
como um governante?

JOCASTA

eram cinco entre ele um arauto
um carro só um levava Laios

ÉDIPO

ai de mim tudo claro

mulher quem trouxe a notícia?

JOCASTA

um empregado o único que sobreviveu

ÉDIPO

ele ainda trabalha na casa?

JOCASTA

não depois de algum tempo
quando ele te viu no trono de Laios
ele implorou
que o mandasse pro campo pra cuidar dos rebanhos
que o mandasse pra longe bem longe da cidade
eu deixei era um escravo mas de muito valor
merecia bem mais do que pedia

ÉDIPO

é possível trazê-lo de volta depressa?

JOCASTA

é fácil mas por que você quer isso?

ÉDIPO

eu tenho medo da minha própria língua
eu quero ver esse homem!

JOCASTA

ele virá
mas eu também tenho que saber o que é que te atormenta

ÉDIPO

antes era o medo mas agora é a certeza

em que armadilha caí
 eu matei Laios?
 a voz do oráculo me acusa
 um fantasma me aponta e me acusa
 mas minha consciência me absolve
 eu me conheço
 melhor que qualquer fantasma melhor que qualquer deus
 Laios não está em nenhum lugar da minha consciência
 Laios assassinado se eu pudesse lembrar algo
 se eu pudesse voltar

nesse transe só posso confiar em você
 escuta
 meu pai é Políbio rei de Corinto
 minha mãe é Mérope da Dória
 e eu era o primeiro entre os homens de Corinto
 até que aconteceu algo estranho muito estranho
 [mas que me deixou mais inquieto do que deveria]
 num banquete
 um homem bêbado num brinde me insultou
 disse que eu não era filho dos meus pais
 eu me contive engoli em seco
 mas na manhã seguinte procurei meu pai e minha mãe
 e perguntei eles riram
 da calúnia daquele bêbado
 e isso me aliviou
 mas as palavras continuaram correndo dentro de mim
 e eu escondido do meu pai e da minha mãe fui a Delfos
 o deus não respondeu o que eu perguntei
 as palavras dele eram dor eram miséria
 tragédia
 as palavras do oráculo um dia eu iria matar meu pai
 eu iria matá-lo e pior pior
 o que pode ser pior o oráculo pronunciou
 o deus predisse o deus

me ameaçou com a cama de meu pai
 a cama de minha mãe [amaldiçoada] violada
 o deus predisse eu iria casar com minha mãe
 matar meu pai primeiro eu não poderia ter ficado
 lá esperando eu deixei o reino rápido
 eu estava aterrorizado
 a lei da natureza eu respeitei
 determinado a guardá-la
 não confiando em mim mesmo eu me afastei
 tão aterrorizado o desastre mais impossível
 parecia já ter acontecido
 o medo veio comigo seguindo as estrelas como eu
 pra algum lugar pra longe das profecias
 e o meu caminho me levou pra esse lugar onde Laios foi morto
 ah mulher a verdade
 perto da encruzilhada das três estradas
 encontrei um arauto e sobre o carro puxado por dois cavalos
 um homem
 os cabelos quase brancos
 eu vejo eu vejo me empurrarem da estrada
 me empurrarem nos espinhos
 os cavalos guiados na minha direção pra me esmagar
 passar por cima de mim com suas rodas
 os cavalos suados aquele velho arrogante gritando
 e o condutor gritando
 tentando me atropelar com a carruagem
 o que eu fiz foi em minha própria defesa
 eu atravessei o condutor com a minha lança
 e ele caiu pra trás
 enquanto a carruagem continuava o velho me ameaçou com sua espada
 eu o atravessei com a minha lança e ele caiu entre os cavalos
 eles continuaram a correr e o arrastaram preso às rédeas
 debaixo da carruagem
 tudo num só momento enquanto eles passavam

ÉDIPO

eu digo
se a história dele for igual à sua
estarei limpo

JOCASTA

que há de especial no que eu disse?

ÉDIPO

você disse que Laios foi morto por ladrões
se agora ele disser que foram vários mais que um
eu não matei Laios
um não pode ser tomado por vários
mas se ele disser que havia apenas um homem
a culpa é toda minha

JOCASTA

foi essa versão dele
não pode mudá-la agora
a cidade inteira ouviu não fui só eu
mas mesmo que a história seja diferente de alguma forma
nunca isso eu poderia provar
que o oráculo tinha razão
o deus disse que ele seria morto pelo filho
e o filho inocente morreu muito antes

Édipo deixe os mortos pare com isso
cavar o passado
trazer meu marido morto de volta pra mostrar suas feridas
deixe-o o inferno não pode ser aberto sem perigo
o que pode sair de lá somente
mais dor e mais desgraça mais confusão
e mais morte

ÉDIPO

tem razão
 mas manda alguém trazer o pastor
 não esquece disso

JOCASTA

sem demora!
 mas entra
 o que eu não faço pra te dar
 prazer

(AQUI AGORA)
 (PLAQUINHA DE APLAUSOS)

CORO 1

que o destino me conceda a pureza
 em tudo que digo
 em tudo que faço
 que eu siga sempre as leis sublimes
 nascidas dos céus
 leis que não são filhas de homens
 leis que não irão dormir no esquecimento
 porque nelas está o poder dos deuses
 e os deuses não envelhecem

CORO 2

deuses?
 os deuses odeiam Tebas os deuses punem a cidade
 eles sempre nos detestaram eles não vão poupar Tebas

CORO 1

Tebas
 a insolência gera o tirano
 a insolência

sacia sua loucura
 em ações sem sentido
 a insolência
 escala o precipício
 e quando alcança o topo
 cai no fundo do seu destino
 e não consegue mais sair
 deuses eu peço
 que a luta não cesse
 pela salvação do meu povo
 me protejam neste combate

CORO 2

Cadmus começou
 Cadmus
 matou a serpente de deus
 ele semeou suas presas num campo arado
 o que saltou dos sulcos?
 um exército de homens loucos um exército de maníacos
 eles se abatiam uns aos outros
 frescos saídos da terra
 começaram um massacre sobre o corpo da mãe
 e esse foi o começo dessa nobre cidade
 que os deuses odeiam

CORO 1

se um homem peca
 nos atos e nas palavras
 se não respeita a justiça
 se não venera aos deuses
 se tem ambição desmedida
 se vive no orgulho
 se na sua demência
 põe as mãos no que não se deve tocar

que o destino ponha fim a suas delícias
 que se atirem sobre ele as setas da ira
 porque
 se os crimes receberem a honra
 como eu poderei celebrar
 a dança do sagrado?

CORO 2

os deuses mandaram Édipo para Tebas
 Édipo foi a resposta deles
 arrastando a praga ao arrastar seus pés
 agora ele está sob a maldição de Tebas

CORO 1

não irei mais a Delfos
 o umbigo sagrado da terra
 nem venerar os santuários
 nem os templos
 se não houver repúdio
 a todas essas heresias

CORO 2

Édipo caiu sob a maldição de Tebas
 como Aecton antes dele o caçador
 que olhou perto demais a mulher errada proibida
 espiou entre as folhas o corpo proibido
 da mulher na água
 os cães de Aecton se voltaram contra ele
 ele correu como um veado tolo
 cercado como um veado num círculo
 as entranhas se esvaziando e o coração rompido
 pulmões rasgados e sangue na boca
 até que ele viu naquele lugar
 que ele era um veado

e ele foi arrastado como um veado
rasgado em pedaços como um veado
num círculo de seus próprios cães de caça ensanguentados
a água onde a mulher tinha erguido seus quadris tinta de
sangue
um buraco negro cavado por cães
Édipo caiu sob a maldição de Tebas

CORO 1

oh deuses
se os teus poderes comandam o mundo
se os teus mandamentos forem verdades
que o crime não se oculte
dos teus olhos

CORO 2

Édipo caiu sob a maldição de Tebas!

CORO 1

agora já se diz
que a profecia é caduca
nega-se o culto
não se rende mais devoção
é o fim da religião!

CORO 2

Édipo caiu sob a maldição de Tebas!

CORO 1

é o fim da religião!

CORO 2

Édipo caiu sob a maldição de Tebas!

CORO 1

é o fim da religião!

(CORIFEU TRAZ O ESPELHO)
(ESPELHO DE SI – “ELA SABE”)

JOCASTA

minha gente
me veio o pensamento
de visitar os templos dos deuses
com as minhas mãos cheias de flores e perfumes
porque Édipo está perturbado
são muitas as aflições
e ele não julga
como um homem prudente
os oráculos recentes
segundo os oráculos passados
só crê
no que anuncia horrores
eu não lhe trago tranquilidade
eu suplico então
a ti Apolo
que nos dê a purificação
nós todos temos medo
ele tem medo
o timoneiro está embriagado ao leme!

MENSAGEIRO

posso saber estrangeiros
onde é a casa do rei Édipo?
ou melhor
onde ele está agora?

CORIFEU

Estrangeiro

o rei está no palácio

mas esta é a mãe dos filhos dele

MENSAGEIRO

rainha abençoada de um grande rei!

que seja feliz

numa casa feliz

JOCASTA

felicidade pra você também estrangeiro

pelas suas boas palavras

mas diga por que veio?

que notícias traz?

MENSAGEIRO

trago boas novas

pra sua casa e pro seu marido

JOCASTA

quais são? quem mandou?

MENSAGEIRO

venho de Corinto

espero que o que eu vou dizer

te traga alegria por que não?

talvez um pouco de tristeza

JOCASTA

o que será?

MENSAGEIRO

o povo de Corinto fará de Édipo

seu rei

JOCASTA

mas como? e o velho Políbio?

não está mais no poder?

MENSAGEIRO

não

a morte o afastou

JOCASTA

que disse? homem?

Políbio está morto?

MENSAGEIRO

que morto esteja eu

se não digo a verdade

JOCASTA

oráculos? onde estão agora?

Édipo tinha medo de matar aquele homem

fugiu por tanto tempo

e agora aquele homem morreu

e Édipo nem o tocou

(MUDA CADEIRA)

ÉDIPO

quem é esse homem?

JOCASTA

veja só

o que se tornaram os oráculos dos deuses

ÉDIPO

por quê?

quem é ele?

que notícias ele traz?

JOCASTA

ele é de Corinto

diz que Políbio teu pai

não vive mais

está morto

ÉDIPO

como estrangeiro?

quero ouvir da sua boca

MENSAGEIRO

vou ser claro

o rei Políbio está morto

ÉDIPO

como meu pai morreu?

MENSAGEIRO

dormindo sorrindo em paz

ÉDIPO

foi a doença então que o matou?

MENSAGEIRO

sim

a velhice e o cansaço

basta uma brisa leve pra

trazer o repouso

ÉDIPO

ah mulher mulher
 por que temer o oráculo de Delfos?
 ou as aves que gritam
 sobre as nossas cabeças?
 e eu iria matar meu pai!

meu pai está morto sem ferimentos de qualquer homem
 sem assassinato
 olhem minhas mãos
 eu posso erguê-las até a luz inocentes
 minhas mãos
 não podem ser acusadas

todas as profecias como o meu pai
 estão mortas

JOCASTA

não é o que eu digo há muito tempo?

ÉDIPO

disse
 mas o medo me deixava surdo

JOCASTA

tira isso da cabeça

ÉDIPO

mas como não temer
 a cama de minha mãe?

MENSAGEIRO

por que temer uma mulher que te ama tanto?

ÉDIPO

do amor dela é que eu tenho medo

uma profecia terrível

MENSAGEIRO

um estranho pode conhecê-la?

ÉDIPO

sim

o deus profetizou

que eu desejaria a minha mãe

que eu iria me lavar no sangue do

meu pai

e que eu iria pra cama com

a minha mãe

por isso deixei minha casa

há tanto tempo

e eu sou feliz

mas seria mais ainda

se pudesse ver meus pais

MENSAGEIRO

e esse medo te fez fugir?

ÉDIPO

eu não queria matar

a quem me deu vida

MENSAGEIRO

vou te livrar dessa agonia

ÉDIPO

se você pudesse

seria bem recompensado

MENSAGEIRO

e eu vim por isso
pra receber a recompensa quando meu rei voltar
a sua pátria

ÉDIPO

não
pra lá não volto
nunca mais

MENSAGEIRO

filho
você não sabe o que faz
se foge
da tua casa por tão pouco
por causa disso

ÉDIPO

por medo
de que as palavras do deus
se tornem verdade

MENSAGEIRO

medo
de ferir teus pais?

ÉDIPO

é isso homem
isso que me assusta sempre

MENSAGEIRO

os teus medos são ilusão

ÉDIPO

como?

se eu nasci deles?

MENSAGEIRO

não há cordões de sangue entre você e Políbio

ÉDIPO

[que diz?]

Políbio não era meu pai?

MENSAGEIRO

não mais que eu

ÉDIPO

como? não mais

que alguém que eu não conheço?

MENSAGEIRO

não foi ele

nem fui eu

quem te gerou

ÉDIPO

então

por que

ele me chamava de filho?

MENSAGEIRO

ele te recebeu

das minhas mãos como um presente

ÉDIPO

e ele me amava tanto eu

o presente de um estranho

MENSAGEIRO

ele não tinha filhos

ÉDIPO

e você? você me comprou?

me achou? quem me deu pra você?

MENSAGEIRO

te achei

num vale cheio de vento

do Citerão

ÉDIPO

e você? por que estava lá?

MENSAGEIRO

cuidava de um rebanho

ÉDIPO

era um pastor qualquer!

um empregado!

MENSAGEIRO

mas naquela hora

fui eu quem te salvou

ÉDIPO

me salvou do que?

[qual era o meu mal?]

por que você me socorreu? por quê?

MENSAGEIRO

pergunta aos teus tornozelos

(BUMBO)

ÉDIPO

por que falar dessas feridas?

MENSAGEIRO

ferro afiado enganchou teus tornozelos pra te aleijar
 te deixar manco
 você estava destinado a morrer
 os ferimentos estavam inchados e infectados por isso
 te chamaram Édipo
 a cicatriz deve estar ainda nos teus pés

ÉDIPO

deuses por quê?
 quem fez isso?
 meu pai? minha mãe?

MENSAGEIRO

não sei
 quem te entregou a mim
 deve saber melhor

ÉDIPO

me recebeu de outro?
 não me achou sozinho?
 mas onde eu comecei?

MENSAGEIRO

um outro pastor
 te entregou a mim

ÉDIPO

quem era ele? você sabe?

MENSAGEIRO

dizia que era empregado de Laios

(BUMBO)

ÉDIPO

dele?

do antigo rei deste país?

MENSAGEIRO

esse mesmo

era pastor desse rei

ÉDIPO

ele ainda está vivo?

posso vê-lo?

MENSAGEIRO

vocês que moram neste país

devem saber melhor

ÉDIPO

alguém aqui

alguém de vocês

conhece esse pastor?

alguém o viu

no campo ou na cidade

respondam

chegou a hora das revelações

CORIFEU (NO TRONO)

acho que ele fala

do escravo que o senhor queria

ver

mas a rainha Jocasta

deve saber melhor

(BUMBO)

(JOCASTA DE PÉ)

ÉDIPO

mulher

o homem que chamamos

é o mesmo de quem ele fala?

JOCASTA

ouça os meus avisos Édipo

aquele morto jamais

ficará satisfeito

não até que você também esteja morto

e debaixo da terra com ele

os mortos odeiam os vivos

só querem matar os vivos

volta teus olhos pros vivos

a escuridão é profunda demais

você nunca chegará até o fundo

os mortos vão te roubar tudo

esquece isso

ÉDIPO

vou até o fim!

eu tenho que descobrir o meu nascimento

JOCASTA

se você ama a vida

deixa essa busca

a verdade não é humana

não tem piedade
pra correr pra sua boca?

ÉDIPO

a verdade é o que é
que ela venha como ela é

JOCASTA

eu não suporto mais

ÉDIPO

coragem

mesmo que eu seja escravo filho de escravo neto de escravo

isso não rebaixaria a tua linhagem

isso não mancharia o nome da tradicional família tebana

JOCASTA

mesmo assim escuta eu imploro

esquece isso!

ÉDIPO

eu vou descobrir a verdade

JOCASTA

pelo seu bem

ouve

o meu conselho

ÉDIPO

os seus conselhos me cansam

JOCASTA

desgraçado!

que não descubra jamais quem você é

ÉDIPO

alguém vá buscar o pastor
e fique essa senhora com a glória da sua estirpe
num altar

JOCASTA

filho da puta
é tudo que eu posso dizer

(BUMBO)

(CORIFEU DERRUBA A CADEIRA)

CORIFEU

tua rainha se foi estrangulada pelos nós da dor
temo que do silêncio se forme a tempestade

ÉDIPO

que venha a tempestade!
eu anseio por saber
por mais baixa que seja a minha raça
eu quero saber
ela mais cheia de orgulho
que o orgulho das mulheres
ela talvez
tenha vergonha do meu nascimento
mas eu eu
um filho do destino
eu não serei desonrado
um filho da sorte
irmão das luas amigos das estrelas
não quero ser outro que não eu
e vou saber quem sou

(BUMBO)
(PASTOR DE PÉ)

MENSAGEIRO

esse é o homem que esperamos

ÉDIPO

você velho
olhe nos meus olhos
e responda tudo o que eu perguntar
você já serviu a Laios?

PASTOR

eu era escravo dele
não me comprou nasci na casa

ÉDIPO

qual era o seu trabalho? o que fazia?

PASTOR

a maior parte da minha vida
eu fui pastor

ÉDIPO

em que pastagens trabalhava?

PASTOR

algumas vezes no Citerão
outras nos campos vizinhos

ÉDIPO

lembra de ter conhecido esse homem por lá?

PASTOR

que homem? o que ele fazia?

ÉDIPO

este já não o encontrou antes?

PASTOR

não posso dizer que eu lembre

MENSAGEIRO

não me admira!

mas eu vou lhe trazer à memória

o que se apagou dela

tenho certeza

que ele lembra do tempo

em nós dois andávamos pelo Citerão

eu com um rebanho

ele com dois

três temporadas

da primavera ao outono

e no inverno eu recolhia o meu rebanho pra minha casa

ele pra de Laios

não foi assim que aconteceu?

PASTOR

é verdade

mas faz muito tempo

MENSAGEIRO

vamos diz agora

você não me entregou um menino

para que eu criasse como filho?

PASTOR

que é isso?

por que essa pergunta?

MENSAGEIRO

aqui amigo
 esse era o menino

(BUMBO)

(MENSAGEIRO SAI / CADEIRA / ÉDIPO LEVANTA)

PASTOR

que a peste te pegue
 cala essa boca

ÉDIPO

quieto velho! não o censure!
 você merece mais castigo do que ele

PASTOR

qual foi a minha falta
 meu senhor?

ÉDIPO

você não respondeu o que ele perguntou
 sobre a criança

PASTOR

ele não sabe o que diz

ÉDIPO

se não falar por bem
 vai falar por mal

PASTOR

não maltratem um velho

ÉDIPO

alguém

amarre as mãos dele agora

PASTOR

por que?

o que mais querem saber?

ÉDIPO

você entregou a criança

a esse homem?

PASTOR

entreguei

quem dera tivesse morrido naquele dia

ÉDIPO

é o que vai acontecer agora

se não disser a verdade

PASTOR

não

estarei mais perdido se disser

ÉDIPO

parece que esse homem

quer ganhar tempo

PASTOR

não não

eu já disse que entreguei

o menino a ele

ÉDIPO

e por que estava com você?
era seu? ou de outro?

PASTOR

não era meu
recebi de outra pessoa

ÉDIPO

de quem das pessoas daqui? de que família?

PASTOR

por favor senhor
não me pergunte mais

ÉDIPO

se me fizer perguntar de novo
eu te mato

PASTOR

era uma criança
da casa de Laios

ÉDIPO

era escravo?
ou era da raça de Laios?

(BUMBO)

(CREONTE NO TRONO)

PASTOR

deuses! isso é a coisa mais terrível
que eu posso dizer

ÉDIPO

e eu ouvir
mas eu quero ouvir

PASTOR

você vai destruir um homem por um pequeno fato

ÉDIPO

eu não sou louco	você só precisa falar
quem era a criança	você é o único homem que sabe
quem era o pai	quem era a mãe

PASTOR

então você vai saber
diziam que era filho de Laios (BUMBO)
mas a tua mulher
que está na tua casa deve saber melhor que eu

ÉDIPO

como? foi ela?
ela entregou o menino?

PASTOR

foi sim meu rei (BUMBO)

ÉDIPO

e pra quê?

PASTOR

pra que eu o matasse (BUMBO)

ÉDIPO

ela ela o pariu?
e fez isso? Desgraçada

PASTOR

ela tinha medo
medo de uma profecia

ÉDIPO

que profecia?

PASTOR

ele iria matar o próprio pai

ÉDIPO

então por quê?
por que você não o matou?

PASTOR

pena eu tive pena
mas eu o salvei pra maiores desgraças
se és tu aquela criança
nasceste para a tragédia

(BUMBO)

(TODAS AS CADEIRAS CAEM)

ÉDIPO

nascimento	cama do nascimento	sangue
levem isto	aberto	pra terra enterrar
no fundo da escuridão	debaixo de tudo	
eu não sirvo pra luz		
tebanos	tuas pedras	agora atirem uma montanha sobre mim
me façam em pedaços	empilhem os fogos da peste sobre mim	
me façam em cinzas	me acabem	
me ponham onde eu não saiba nada		
eu sou a peste		
eu sou o câncer	nas raízes desta cidade e no sangue de vocês	

e no ar
 eu devia ter morrido no útero sufocado lá dentro
 me afogado no sangue da minha mãe
 nascido morto naquele dia antes de tudo
 Édipo espera agora eu preciso de força
 algo que caiba neste erro
 que arranque sua raiz pra fora algo pra mim
 só primeiro irei pra casa rápido
 procurar minha mãe e presenteá-la com seu filho
 minha mãe

CORO FAZER O MAR

se pelo menos nosso destino fosse nosso e pudéssemos escolher
 tu me verias em águas calmas onde o ar é suave
 uma vela cheia mas um vento brando não mais que uma
 respiração
 viagem fácil o que há de melhor
 nenhuma rajada de vento nenhuma armação esmagada
 não ser atirado contra os rochedos debaixo das ondas
 nada resta não desaparecer no meio do oceano

me dê uma viagem calma não debaixo das rochas
 nem longe demais na água escura onde a profundidade se abre
 o curso do meio o curso seguro a única vida
 calma em frente pra um fim tranquilo rodeado de ganhos
 tolo Ícaro pensou que podia voar
 era um sonho
 tentou engatinhar entre as estrelas
 tomado pelo sonho louco sua louca parafernália
 as asas a cera e as penas

pro alto pro alto pro alto
 viu as águias debaixo de si

viu sua sombra enorme nas nuvens debaixo de si

encontrou o sol face a face
caiu

seu pai Dedalus foi mais sábio ele voou mais baixo
ficou debaixo das nuvens sob a sombra das nuvens
o mesmo equipamento louco mas um sonho diferente
até que Ícaro caiu perto dele do ventre de uma nuvem
ao seu lado
pra baixo
através do vazio
um grito ecoando
uma poça

pequenina no meio do vasto oceano

(GRACIAS SEÑOR)

CORO

o que aconteceu?

(HEAVY METAL)

ARAUTO

quando Édipo agarrou o seu destino e viu o abismo
do dano em que se perdera ele entendeu o oráculo
ele próprio se condenou
ele correu de volta ao palácio
seu passo pesado e feroz como um animal
determinado
não hesitou
entrou debaixo daquele teto pavoroso
no rosto a morte ele gemia murmurava
era um animal ensandecido um leão ferido

que vai morrer matando
 seus olhos inchados dementes
 brilhando com todo aquele suplício dentro deles
 caretas loucas deformando seu rosto
 suor correndo do pescoço e das têmporas
 espuma em volta da boca
 suas mãos agarrando o estômago
 ele tentava se rasgar se abrir
 pra expulsar os intestinos e o fígado e o coração e toda
 a massa de agonia
 ele lutava por alguma coisa
 por alguma ação impensável
 algo que respondesse a tudo que tinha acontecido
 ele começou a gritar

por que adiar?
eu devia ser apunhalado esmagado por uma rocha
eu devia ser queimado vivo animais me partindo
 em pedaços
tigres águias me rasgando com suas garras

por que temer a morte de nada eu tenho medo
morte é somente a morte
que mantém um homem inocente

então ele tirou a espada e ia se matar
 mas parou começando a argumentar

um pequeno soco de dor uns poucos segundos de morte
 nos meus olhos e na minha boca
isso pode pagar por uma vida inteira como a minha?
um golpe pode me separar de todos os meus pecados?
uma morte essa pelo seu pai tudo bem

mas e a sua mãe?
e aquele sangue duplo nos teus filhos?
e a vergonha deles?
eles fazem tua penitência por você Édipo
e você não pode pagar você não pode pensar em pagar
não nesta vida inteira
você tem que nascer de novo sofrer por tudo
de novo
e morrer de novo e de novo vida depois de vida
a cada vida uma nova condenação
uma infinidade de castigos
pensa a morte só vem uma vez
pensa esta morte tem que durar
tem que ser lenta
ache uma morte
ache uma morte que consiga sentir
e continuar sentindo uma vida na morte uma morte
entre os vivos
por que hesita Édipo?

de repente ele começou a chorar
 de repente eram soluços
 e ele gritava

é só choro que eu posso oferecer?
os meus olhos não podem dar algo mais?
deixe eles irem com sua lágrimas
deixe-os ir os globos também tudo pra fora
isso é suficiente pra vocês
deuses congelados do casamento é suficiente?
os meus olhos são suficientes?

seus dedos tinham penetrado até o fundo das órbitas
 tinham virado ganchos agarrando os globos

ele puxou com violência
 torcendo e mexendo com toda sua força
 até que eles cederam e eles os arremessou pra longe de si
 seus dedos enterrados nas órbitas ele não conseguia parar
 ele falava e gemia insano na sua fúria contra si mesmo
 arranhando escavando com suas
 unhas
 os buracos no seu rosto
 os horrores da luz acabaram para Édipo
 ele ergueu seu rosto com seus vazios de carne viva
 ele testou a escuridão

havia trapos de carne e nervos
 ainda pendurados sobre as suas faces ele foi apalpando
 arrancando cada retalho
 então ele soltou um rugido meio gritado

*vocês deuses
 agora vocês vão parar de torturar o meu país
 eu achei o assassino e olhem eu o puni
 eu forcei ele a pagar o crime
 e o casamento
 eu achei a escuridão feita pra ele
 eu achei a noite que ele merece*

e enquanto ele gritava seu rosto pareceu escurecer de repente
 as veias tinham arreventado seu sangue dentro
 dos buracos rasgados dos olhos
 o sangue veio jorrando na sua face e na sua barba
 num segundo ele ficou encharcado

(SORTEIO – QUEM É ELE?)
 (FALA O TEXTO COM AS BOTAS)

CORO

o destino é o senhor de tudo	é vão lutar contra o destino	O
do começo ao fim	a estrada está traçada	L
dos homens		H
os planos são inúteis	as preocupações são inúteis	O
	as rezas são inúteis	
algumas vezes um homem ganha	algumas vezes ele perde	C
quem decide se ele ganha ou perde		E
já foi tudo decidido há muito tempo em outro lugar		G
é o destino		O
nenhum homem pode alterá-lo		
tudo que ele pode fazer é deixar acontecer		V
		A
a boa sorte	a má sorte	G
tudo o que acontece		U
tudo que parece sacudir os nossos dias pra cima e pra baixo		E
está tudo ali desde o primeiro momento		I
tudo ali	enredado nas malhas das causas	A
incapaz de mudar a si mesmo		
até mesmo os grandes deuses estão lá enredados		N
incapazes nas malhas das causas		A
e o último dia está lá enredado com o primeiro		
a vida de um homem é uma padronagem do chão	como um labirinto	E
tudo fixo	ele vagueia pelo desenho	S
		C
nenhuma súplica pode mudá-lo		U
ou ajudá-lo a escapar dele	nada	R
então o medo pode ser seu fim		I
o medo que um homem tem de seu destino é quase sempre o seu destino		D
saltando pra evitá-lo	ele o encontra	Ã
		O

ÉDIPO

tudo está bem eu corriji todos os erros
 e meu pai foi pago no que lhe devia eu gosto
 dessa escuridão eu queria saber que deus
 eu finalmente agradei
 qual deles me perdoou por tudo que eu fiz
 ele me deu este véu negro pra cabeça
 agradável
 a luz aquele olho terrível que nunca deixava
 descansar e me seguia por toda parte
 espiando através de cada fresta
 até que enfim você escapou dela
 você não a expulsou você não a matou
 você matou seu pai ela te abandonou
 deixou você pra você mesmo simplesmente
 deixou você pra tua nova face
 a verdadeira face de Édipo

CORO DO DESTINO

aqui está Creonte
 o novo chefe desse estado

(O SORTEADO DÁ AS BOTAS A CREONTE)

CREONTE

não vim zombar de você Édipo
 nem te censurar

ÉDIPO

estou pronto
 me levem

CREONTE

não dê mais ordens aqui
 o teu poder acabou

CORO

olha Jocasta saindo do palácio demente
 olhe pra Jocasta por que ela parou? olhe pra ela
 ela está olhando pro seu filho
 ela mal sabe o que está acontecendo
 a escuridão quase a inunda
 ele ali de pé arruinado
 sua máscara cega voltada pro céu
 ela quer falar ela está com medo dele
 ela chega mais perto a dor mais forte que tudo
 ela caminha em direção a ele

JOCASTA

do que eu posso te chamar agora do que devo te chamar
 você é meu filho devo te chamar meu filho
 está com vergonha
 você é meu filho eu te perdi
 você está vivo eu te encontrei
 fala comigo
 vira a tua cabeça e me mostra teu rosto

ÉDIPO

você está tornando as minhas dores inúteis
 você está estragando a minha escuridão confortável
 me forçando a ver de novo
 vá embora nós não podemos nos encontrar o oceano salgado
 sem fundo devia lavar entre os nossos corpos
 não para limpá-los nada pode limpá-los
 se um outro mundo está suspenso em algum lugar
 debaixo de algum outro sol e perdido entre as estrelas
 um de nós deveria estar lá

JOCASTA

você era meu marido você é meu filho você

matou meu marido eu te dei filhos nada
 pode ser culpado tudo o que aconteceu está aqui
 não há nenhum caminho pra longe disso

ÉDIPO

mais nenhuma palavra mãe eu te peço por tudo que em nossos
 nomes é certo e errado que não haja mais nenhuma palavra
 entre nós dois

JOCASTA

nada de mim se mexe será que não consigo sentir
 eu dividi o erro como dividir a punição? sou eu
 eu estou na raiz disto eu sou a raiz
 meu sangue é a torta e escura raiz
 este ventre escuridão
 engolindo toda ordem e toda honra
 então morra deixe sair este inferno que vive em você
 nada seria o bastante pra punir
 se deus esmagasse seu universo inteiro sobre mim
 não seria o bastante
 uma mãe um pântano
 tudo o que eu quero é a morte encontre-a
 você matou teu pai termine a mesma mão
 tua mãe termine é essa a espada que
 o matou é isso que matou o meu marido e o pai do meu marido com
 um golpe só onde eu vou receber o segundo golpe
 debaixo dos meus seios ou nessa linha debaixo da minha
 garganta você não conhece o lugar? é aqui
 este o lugar que os deuses odeiam
 onde tudo começou o filho o marido
 aqui

CORO EVERYBODY

olhem a mão dela afrouxa a empunhadura a inundação

de sangue espreme a lâmina pra fora

ÉDIPO

você deus do oráculo você me enganou
 mentiu pra mim nada saiu como você disse
 só a morte do meu pai era necessária era suficiente
 foi dobrada e a culpa foi dobrada
 minha mãe está morta e a morte dela vem de mim
 os dois meu pai e minha mãe mortos sob o meu destino
 é mais do que me prometeram agora vá a escura
 estrada rápido rápido começa não tropece
 no corpo da tua mãe vocês povo de Tebas
 triturados pela peste seus espíritos partidos
 olhem eu estou indo embora
 eu estou tirando a minha maldição de vocês
 agora vocês podem ter esperança de novo ergam suas faces
 agora vocês vão ver os céus mudarem e o sol e a grama
 tudo vai mudar agora todos vocês estirados
 desejando somente a morte suas faces espremidas nos seus túmulos
 olhem pra cima se vocês podem se mover agora
 se vocês podem respirar suguem esse novo ar
 ele vai curar toda a doença
 vão e enterrem seus mortos agora sem medo
 porque o contágio está deixando a sua terra
 eu o estou levando comigo
 eu o estou levando embora destino sem remorso
 meu inimigo você é o amigo que eu escolhi vem comigo
 pestilência agonia ulcerosa consumação
 terror da peste breu da peste desesperança
 bem-vindos venham comigo vocês são meus guias
 levem-me

(CORO CELEBRA A PARTIDA DE ÉDIPO)

(“O SEU AMOR”)

8 CONCLUSÕES: A TRANSMISSÃO ADAPTATIVA DO ÉDIPO, DE SÊNECA

O classicista Lowell Edmunds adota um pressuposto com o qual esta tese se alinha: a de que não há uma “versão autêntica”, mas sempre “uma versão” do mito. Recorrendo ao princípio da variação e à metodologia dos *Folklore Studies* (2006, p.5), que estabelece uma tipologia a partir dos *Leitmotivs* de cada mito, tomados como unidades mínimas da narrativa, Edmunds se propõe a formatar uma história da recepção do mito de Édipo. É relevante notar que ele afirma (2006, p.9) “aceitar a variação como uma força motriz”,³⁵⁵ mas não se dispõe a elencar exaustivamente adaptações, nem mesmo do *Édipo Tirano*.

É uma abordagem muito distinta da que se constata na prestigiada pesquisa de Vernant (1914-2007) sobre a consagrada peça de Sófocles. O historiador e antropólogo da Antiguidade trata a tragédia (1999, p.xxiii) como “um fato humano único”, que é, ao mesmo tempo, um “fenômeno indissolúvelmente social, estético e psicológico”. Assim, ele afirma (1999, p.xii) que o *Édipo Tirano* não é uma versão entre muitas outras, mas uma produção individualizada no tempo e no espaço, analisada, aliás, como obra literária no seu todo e não decupada nos elementos mínimos do mito.

Por sua vez, Girard (1923-2015) identifica no *Édipo Tirano* uma “estruturação persecutória” (2004, p.158), ou seja, uma estrutura de representação do mecanismo social do bode expiatório num cenário de violência coletiva derivada de uma grave crise que atinge a todos sem distinção, a “indiferenciação”. Embora também Vernant associe Édipo ao bode expiatório, Girard (2004, p.162) critica o seu “tematismo”.

De fato, Vernant vê na peça (1999, p.91) uma estrutura propriamente de “enigma”, não “persecutória” como Girard, e o “bode expiatório”, que ele aproxima do termo *pharmakós*, aparece apenas como tema: “Rei divino-*pharmakós*: tais são, portanto, as duas faces de Édipo, que lhe conferem seu aspecto de enigma, reunindo nele, como numa fórmula de duplo sentido, duas figuras que são o inverso uma da outra”.

São posições antagônicas as de Vernant e de Girard. O primeiro condena (1999, p.58) a simplificação, o reducionismo e a universalização do mito tanto em Freud como em Girard. Às críticas de “tematismo” deste último, Vernant (1999, p.152-153) reage negando que a tragédia ática seja a expressão direta da chamada “crise sacrificial” concebida como “mito da ordenação da história”, ou seja, descarta a perspectiva de seu caráter universal. Para Vernant, o texto dramático é a evidência estética do contexto histórico e psicológico da Atenas clássica.

³⁵⁵ This survey of the Oedipus myth keeps its eye on variations in the story, accepting variation as a driving force, and refrains from looking for an original form of the myth or an ‘authoritative’ version.

Girard opera (2004, p.156) com a oposição “temas estruturados” e “princípios estruturantes”. O primeiro conceito implica que o “bode expiatório” aparece como tema bem visível “no” texto ao passo que o segundo implica um princípio “do” texto, sem a expectativa de que a expressão figure na obra em análise. Como argumenta Girard, ainda que dois textos tratem do mesmo tema, eles podem ter sentidos diversos, a depender do princípio estruturante, cujos sinais podem ser apenas indiretos, sem adesão manifesta a ele.

Voltando a Edmunds, o pesquisador localiza no mito de Édipo e não numa peça específica a “estrutura temática” da desgraça e a dinâmica da transferência dessa desgraça entre os personagens, como de Laio para Édipo, de Édipo para Etéocles e Polinices.

As três metodologias – de Edmunds, de Vernant e de Girard – são distintas, mas todas assumem ser, em algum grau, assentadas no estruturalismo, epistemologia das ciências [das relações] humanas que prevaleceu em boa parte do século XX. A maior expressão dessa onda acadêmica foi a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), na esteira da linguística de Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Lévi-Strauss propõe no ensaio “A estrutura dos mitos” (1955) reconhecer e isolar as grandes unidades constitutivas dos mitos, que ele batiza de “mitemas” (1985, p.243). O antropólogo abarca (1985, p.241) o mito como um esquema lógico dotado de eficácia permanente, isto é, uma estrutura de acontecimentos cujo valor intrínseco é sua permanência no tempo – “dupla estrutura ao mesmo tempo histórica e não histórica”.

Organizando a estrutura do mito de Édipo em colunas de mitemas das relações de parentesco e da autoctonia humana, Lévi-Strauss o apresenta (1985, p.249) como “uma espécie de instrumento lógico” do mundo arcaico grego para compreender a real origem do homem, não sendo ele proveniente da terra, mas da união de dois seres. Para tanto, diz o antropólogo (1985, p.250), pode-se dispensar a pesquisa da chamada “versão autêntica” e, justo ao contrário, “definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões”.

A pesquisa desenvolvida pelo historiador e antropólogo Luc Brisson sobre o mítico vidente Tirésias, também seguindo o método estruturalista, adota o conceito de “elementos relevantes” ou “*les unités les plus significantes de ce mythe*” (BRISSEON, 1976, p.9) e os apresenta numa tabela, a partir da leitura de textos da Antiguidade greco-romana que se agrupam em duas versões do mito. A análise de Brisson (1976, p.1) tem como finalidade comprovar como diferentes arranjos desses elementos relevantes não representam modificações significativas do mito de Tirésias. Trata-se de um estudo de caráter intrínseco, em que a temporalidade externa é colocada em suspensão, ou seja, não se trata de um levantamento histórico da transmissão do mito.

Por que em consonância com a proposição desta tese, saliento que Brisson (1976, p.6) baseia-se numa regra fundamental, a de que não há versões boas ou ruins de um mesmo mito, estão todas em pé de igualdade: “*toutes s’équivalent et doivent être mises sur le même pied*”. Entende-se que os desenvolvimentos de um mito, mesmo que contraditórios à primeira vista, integram sua estrutura – visão que o aproxima de Lévi-Strauss. O pesquisador (1976, p.7) recorre a uma ideia que interessa a esta pesquisa, a de atualização do mito por meio de “possibilidades de relações distintas” dos seus elementos.³⁵⁶ Ele propõe (1976, p.8) que as “transformações” são de dois tipos: “versão”, transformação maior, e “variante”, menor.

Analisando duas “versões” do mito de Tirésias em suas 17 “variantes” no total, Brisson identifica (1976, p.27) os seguintes elementos relevantes: 1) troca de sexo, 2) cegueira, 3) adivinhação, 4) duração da vida, 5) modo de vida após a morte, 6) cajado – os quatro últimos podendo ser agrupados numa só rubrica: “compensações” (em francês, “*dons*”). Ele organiza numa tabela algumas informações adicionais, como quais deuses intervêm para a cegueira de Tirésias ou por quantas gerações dura a sua vida.

Voltando mais uma vez a Edmunds (2006, p.6), sem exhibir uma tabela, ele faz uma lista dos motivos genéricos, as unidades mínimas, em que é possível segmentar uma narrativa mítica classificável como “do tipo Édipo”:³⁵⁷ 1) profecia de parricídio, 2) profecia de incesto com a mãe, 3) exposição de criança à morte, 4) compaixão do executor, 5) resgate da criança exposta, 6) criança criada em outro reino, 7) realização da profecia do parricídio, 8) incesto.

Aplicando a metodologia dos *Folklore Studies* num exercício com o texto sofocliano do *Édipo Tirano*, o pesquisador adiciona (2006, p.6-7) vários elementos, agora não mais genéricos, mas específicos: mutilação de Édipo, Édipo abandona Corinto, Édipo decifra enigma, Édipo torna-se rei, a peste em Tebas, cegamento de Édipo, suicídio de Jocasta, reconhecimento dos crimes (anagnórise).

Bem como Brisson, também Edmunds procura distinguir “versão” e “variante”. Sua nomenclatura é ligeiramente diferente. Ele diz (2006, p.39-40) que um “grande afastamento” (*large departure*) da tradição mítica por meio da criação poética pode resultar em “novas

³⁵⁶ Or, dans ce travail, nous verrons d'une part que certains développements relatifs au mythe de Tiresias qui, au premier abord au moins, paraissent contradictoires, ne font qu'actualiser des possibilites de relations distinctes; et d'autre part que, meme si elles ne sont pas actualisees, certaines autres possibilites de relations peuvent non seulement s'imposer a la reconnaissance, mais aussi jouer un role implicite dans l'organisation et la transformation d'un mythe. (Ora, neste trabalho, veremos que, por um lado, certos desenvolvimentos relativos ao mito de Tirésias, que, à primeira vista pelo menos, parecem contraditórios, só fazem atualizar as possibilidades de relações distintas; por outro lado que, mesmo se não foram atualizadas, algumas outras possibilidades de relações podem não somente se impor ao reconhecimento, mas também desempenhar um papel implícito na organização e transmissão de um mito.)

³⁵⁷ Classificado como tipo 931 no index Antti Aarne e Stith Thompson em *The Types of Folktale: A Classification and Bibliography* (1961).

versões” (*new versions*) dos mitos. Ainda no escopo da criação poética, ele admite duas possibilidades: a “criação independente” (*free creation*) e a “criação baseada em material anterior” (*creation out of pre-existing material*). Esta última produz a “variação” (*variation*). Além disso, um mesmo “motivo” (*motif*) genérico pode ter suas “variantes” (*variants*). Adotando uma postura acadêmica bastante cuidadosa, Edmunds diz que “mesmo onde alguns pesquisadores viram um caso claro de criação independente, ainda parece mais prudente manter aberta a possibilidade de *variação dentro de uma dada tradição*” (meu grifo).³⁵⁸

Para o pesquisador (2006, p.3), o mito é um “modo de pensamento” (*mode of thought*) com duas modalidades de expressão: a artística, em que se inclui a literatura, e a intelectual, abrigando outras áreas do conhecimento, como a antropologia e a psicologia. A metodologia dos *Folklore Studies* adotada por Edmunds atende apenas em parte a expressão artística porque falta ali uma parametrização para análise da forma. Ele também não adentra a esfera da realização da narrativa mítica, quer dizer, pensando antropologicamente, a cerimônia ritual, pensando artisticamente, a *performance* teatral.

Mesmo com lacunas e atestando diferenças metodológicas nas pesquisas elencadas, todas elas proveem subsídios que podem ser combinados e filtrados em benefício da análise a que se propõe esta tese. Ao reconhecer a variação dentro da tradição e as unidades elementares constituintes do mito, esses estudos na área das ciências [das relações] humanas se mostram vizinhos à proposição neodarwinista de Dawkins, que também ganhou corpo na segunda metade do século XX, tema que introduzi na apresentação desta tese.

Tal como o “mitema” ou “motivo” ou “elemento relevante”, o meme, homólogo cultural do gene, é unidade que se deixa replicar com variação. Os memes podem se associar em complexos, os memplexos. Nesses complexos, os memes apoiam-se mutuamente e tendem a ser replicados em conjunto, o que se assemelha à ideia de uma tradição cultural, raciocínio que o próprio Dawkins desenvolve, mencionando o filósofo Sócrates.

Quando morremos, há duas coisas que podemos deixar para trás: genes e memes. Nós fomos construídos como máquinas genéticas, criadas para transmitir nossos genes. Mas esse aspecto de nós será esquecido em três gerações. (...) Nossos genes podem ser imortais, mas a coleção de genes que constitui cada um de nós está destinada a se desfazer. (...) Não devemos buscar a imortalidade na reprodução [genética]. Mas, se você contribuir para

³⁵⁸ Even where some scholars have seen a clear case of free creation, it seems more prudent, then, to keep open the possibility of variation within a given tradition.

a cultura do mundo, se tiver uma boa ideia, compuser uma música, inventar uma vela de ignição, escrever um poema, isso pode permanecer, intacto, muito tempo depois de seus genes terem se dissolvido no reservatório coletivo (*common pool*). Sócrates pode ter ou não ter um ou dois genes vivos no mundo hoje, mas quem se importa? Os complexos de memes de Sócrates, Leonardo, Copérnico e Marconi continuam fortes.³⁵⁹ (DAWKINS, 1989, p.199)

Contudo, as ideias socráticas, por exemplo, como quaisquer outras, não passaram imunes pelo ambiente cultural. A tradição, que estabelece um texto como prestigioso ou canônico, tende a impor-lhe uma leitura restrita, senão limitante, porque o eleva a modelo, a objeto de desejo digno de rivalidade mimética (GIRARD apud ANSPACH, 2012, p.21), mas sua persistência só se realiza pela capacidade própria de inserção e progressão na evolução cultural, sem caráter determinístico, significando que as mutações ocasionais são fatores condicionantes da “pervivência” (*Fortleben*).

É essa transmissão de caráter adaptativo da obra *Édipo*, de Sêneca, que analiso neste capítulo, mas não baseada em levantamento histórico. Pelo contrário, selecionando a variação da peça que se firmou como canônica no palco de língua inglesa, o *Édipo de Sêneca*, de Hughes, cujo impacto é tal que alcançou até o teatro brasileiro numa versão mais complexa e tropicalizada, o *Édipo de Tabas*. O ferramental de análise é um amálgama do que foi até aqui apresentado, adotando terminologia própria que faz convergir os conceitos e as nomenclaturas. Seguindo os exemplos mencionados, também proponho uma tabela de apoio ao texto analítico.

O primeiro esclarecimento é sobre o termo “versão”, adotado nesta tese em sua acepção mais genérica, sem diferenciar entre tradução e adaptação, daí “a versão do *Édipo* de Sêneca feita por Hughes”. Penso que haverá sempre mais uma versão de um texto canônico.

Definindo agora o jargão técnico, acerca da constituição do texto da menor escala para a maior, sugiro os termos “elemento” e “tema”. O elemento equivale ao motivo, ao meme. Elementos tipológicos conformam temas específicos, como exemplifica Edmunds com o mito de Édipo. Mesmo os elementos podem não ser constantes e apresentar variantes: o

³⁵⁹When we die there are two things we can leave behind us: genes and memes. We were built as gene machines, created to pass on our genes. But that aspect of us will be forgotten in three generations. (...) Our genes may be immortal but the collection of genes that is any one of us is bound to crumble away. (...) We should not seek immortality in reproduction. But if you contribute to the world's culture, if you have a good idea, compose a tune, invent a sparking plug, write a poem, it may live on, intact, long after your genes have dissolved in the common pool. Socrates may or may not have a gene or two alive in the world today, but who cares? The meme-complexes of Socrates, Leonardo, Copernicus, and Marconi are still going strong.

cegamento de Édipo por ele mesmo (autoflagelo) ou pelos serviçais de Laio (castigo). Como pondera Brisson, existe a possibilidade de relações distintas entre os elementos e/ou variantes. Esses diferentes arranjos são variações dos temas ou memplexos, donde o *Édipo de Sêneca* de Hughes ser uma variação do *Édipo* latino. O termo “variante” se aplica ao “elemento”. O termo “variação” se aplica ao “tema”.

Mas é possível abordar numa camada mais externa, numa visão mais totalizante, a “tradição” que abriga determinadas variações. Assim, faz sentido pensar na tradição do *Édipo Tirano*, sob a qual se abrigam as peças de Sêneca e de Hughes, bem como – e por que não? – o *Édipo Rei* de Pasolini, mas talvez não *Incêndios* de Villeneuve.

Certamente, quantos mais critérios forem estabelecidos para classificação de um texto tantas mais variações haverá nas múltiplas tradições. Portanto, se adoto o cegamento de Édipo como elemento determinante, concluo que o *Édipo* fragmentário de Eurípides e o *Édipo Tirano* de Sófocles sejam variações do mesmo tema inseridas numa suposta “tradição do Édipo cego”. Porém, não se abriga nessa tradição o Édipo de Homero, que não é cego.³⁶⁰

Aumenta a complexidade da análise a inclusão do princípio estruturante, entendido como um viés de interpretação do tema. Admita-se como princípio estruturante o cegamento de Édipo como autopunição, que, segundo Edmunds (2006, p.77), já teve o seu momento até como arrependimento e redenção numa leitura cristã. Bem, nessa hipótese, Eurípides e Sófocles se apartam em diferentes tradições, sendo uma a do castigo e outra a do autoflagelo.

Fica muito claro na argumentação de Girard sobre o *Édipo Tirano* o princípio estruturante da violência persecutória. E há outros autores e mais desses princípios, além dos já citados Edmunds, Vernant e Lévi-Strauss:

- a sucessão do poder paterno simbolizada pelo parricídio, proposta por Vladimir Propp (EDMUNDS, 2006, p.121);
- a introdução do inquérito na prática jurídica grega, como pensa Michel Foucault (2002, p.31-33), analisando o choque entre poder e saber;
- o Édipo híbrido e civilizador que decifra o enigma da Esfinge, conforme Giorgio Agamben (2012, p.222-223);
- e o mais conhecido: por causa da relação incestuosa com a mãe, o complexo de Édipo, formulado por Freud (1989, p.86-90).

³⁶⁰ Considerando-se a literatura supérstite, essa unidade de informação primeiro aparece de passagem na peça de Ésquilo *Os sete contra Tebas*.

Adoto outros parâmetros não cobertos pelos teóricos selecionados: expedientes estéticos e dispositivos dramáticos. Tomar a peça de teatro como literatura apenas seria toldá-la, como já argumentei. Ainda assim, é imprescindível a esta análise a identificação dos elementos mínimos de composição literária persistentes, como o são a anáfora e a aliteração, por exemplo. Entre esses memes estéticos há também os de natureza pictórica, como a imagem do fogo no *Édipo* de Sêneca. Para abarcar o campo da *performance*, serão anotados elementos tais como a didascália e os apartes, muito evidentes como dispositivos dramáticos, no entanto, outros como a esticomitia e a ironia trágica parecem vagar na área fronteira.

8.1 A Cultura está Sempre em Transformação

Como sintetiza Ahl (2008, p.16-17),³⁶¹ os poetas reelaboram mitos, não os registram como um antropólogo: “Eles recontavam as histórias tradicionais em situações atuais³⁶² de inúmeras maneiras, superando um ao outro com reviravoltas na trama e detalhes inovadores sempre mais surpreendentes”. Por sua vez, Edmunds (2006, p.4) sustenta que os textos podem reafirmar-se uns aos outros, como na relação de altruísmo recíproco que proponho, a exemplo do que aconteceu com o “complexo de Édipo” de Freud e o *Édipo Tirano* de Sófocles.

Vêm esses comentários a propósito de notar que um dos elementos mais instigantes do poema dramático latino é a ironia trágica. Esse é um dispositivo que só se revela na relação com um texto prévio – texto aqui entendido no amplo sentido de uma ideia estabelecida no imaginário individual ou coletivo. Dessa maneira, a ironia trágica do rei que fraqueja diante da crise instalada em Tebas e que não confia em si mesmo, como é o personagem de Sêneca, só pode se realizar em face de uma tradição que já tem Édipo como senhor de si, tirano confiante na própria habilidade de solucionar problemas, como na peça canônica de Sófocles.

Devido à grave lacuna na cadeia de transmissão de textos dramáticos da Antiguidade sobre o mito de Édipo é temerário afirmar que o tratamento senequiano do personagem tenha sido uma subversão do modelo. Contudo, aumenta tremendamente a margem de segurança quando a análise inclui um texto da atualidade porque, estabelecida como está a tradição sofocliana do Édipo, o fato de a escolha do National Theatre recair sobre a versão de Sêneca diz muito: se não chega a ser uma “subversão”, é ao menos uma ruptura das expectativas. E tal ruptura não só permite, mas exige uma interpretação que denote o desafio à tradição.

³⁶¹ They retold traditional stories in contemporary settings in countless ways, outdoing one another with ever more surprising new twists of plot and detail.

³⁶² O exemplo ótimo é a introdução da peste no *Édipo Tirano* numa alusão à epidemia em Atenas.

Pois é isso o que fazem Hughes e Brook. Quais as reverberações dessa decisão foi o que interessou investigar nesta tese. Duas perspectivas se impuseram no estudo da transmissão da peça latina:

- 1) a classificação do texto de Hughes ou como tradução ou como adaptação, jamais em razão da nomenclatura *per se*, mas numa tentativa de localizar a fronteira a partir da qual o modelo corre o risco de não ser mais reconhecível. O questionamento pode ser formulado assim: É preciso reconhecer o texto de partida ou basta a evocação ao autor latino para que o *Édipo de Sêneca* de Hughes seja elo na cadeia de transmissão?
- 2) a abordagem não apenas literária, mas também teatral da peça inglesa, promovendo a confrontação entre leitura e encenação. Essa perspectiva é incontornável porque a tarefa de Hughes concorreu continuamente com a prática na sala de ensaio.

Antes de apresentar a tabela com dados e o texto analítico, reproduzo um breve texto do antropólogo norte-americano Marshall Sahlins, da Universidade de Chicago, ao qual volto sistematicamente já há alguns anos. Não quero com isso insinuar que seja difícil. Não. É simples e direto. E tão profundo e acolhedor que convida a nele mergulhar sempre. Parece ser seguro afirmar que todos sabemos o que é “o velho” e o que é “o novo”. Mas o que é “o mesmo”? Será a réplica? A continuidade? A recriação? Sahlins (2013, p.20) é categórico: “É óbvio que a identidade é uma construção relativa, baseada em uma valoração seletiva de similaridades e diferenças”. Como as ruínas preservam ainda a identidade de uma famosa construção? E como uma mera pintura nova na fachada transforma a nossa casa em outra?

Um amigo japonês disse-me que o famoso santuário imperial em Ise se mantém inalterado desde o século VII – idêntico ao que era quando foi construído pela primeira vez. Para os ocidentais, é claro, ele não parece assim tão velho. É que, segundo a tradição corrente, os edifícios em Ise têm sido reconstruídos (em locais alternados) a cada vinte anos, exatamente da mesma maneira – usando-se os mesmos instrumentos antigos e os mesmos materiais –, e cada passo do processo é marcado pelos rituais antigos apropriados. Mas é óbvio que os instrumentos não poderiam ser exatamente os mesmos, poderiam? Eles não teriam durado treze séculos. E o que significa dizer que os materiais são os mesmos, visto que a cada vez se usa madeira nova? E de que modo duas performances rituais poderiam jamais ser “a mesma”?

(Na verdade, o ciclo de reconstrução foi certa feita interrompido por mais de 150 anos, e os edifícios e instrumentos sofreram algumas mudanças. Mas esta não é a tradição ou percepção japonesa dominante. A tradição diz que eles não mudaram, e a percepção é de que são os mesmos.)

Um crítico de arte ocidental explica que os edifícios reconstruídos não são "réplicas", mas sim "Ise recriado".

Nosso conceito da continuidade de uma floresta talvez seja algo de mais próximo da concepção xintoísta, já que ele envolveria de fato a natureza: a floresta amazônica vem existindo há séculos ou milênios, mesmo se todas as árvores originais pereceram e foram substituídas várias vezes. Em todo caso, é óbvio que a identidade é uma construção relativa, baseada em uma valoração seletiva de similaridades e diferenças. Em Ise, é irrelevante que os materiais tenham sido renovados – e assim não sejam os mesmos aos olhos ocidentais –, contanto que permaneçam sendo do mesmo tipo e que sua combinação obedeça ao antigo regime técnico e ritual. Segundo tais critérios, aquilo que chamamos Abadia de Tintern³⁶³ não poderia receber tal nome, a despeito da "autenticidade" ou da idade de suas pedras. Não seria a Abadia de Tintern, porque é uma ruína.

Em sua *Vida de Teseu*, Plutarco conta a seguinte história sobre o navio em que o herói retornou a Atenas, após ter vencido o Minotauro:

A galé de trinta remos na qual Teseu velejou com os jovens e retornou são e salvo foi preservada pelos atenienses até a época de Demétrio de Falera (317-307 a.C.). De tempos em tempos, removiam o madeirame velho e o substituíam por um novo, de modo que o navio tornou-se uma ilustração clássica, para os filósofos, da polémica sobre o crescimento e a mudança, alguns argumentando que ele continuava o mesmo, outros defendendo que se transformara em uma embarcação distinta.

O que pensar, assim, da observação tão popular segundo a qual "a cultura está sempre em transformação"?

(SAHLINS, 2013, p.19-21: “A cultura japonesa está sempre em transformação”. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Viveiros de Castro)

³⁶³ Famosas ruínas, situadas no País de Gales, de igreja reconstruída no século XIII, pertencente à abadia fundada no século anterior por monges cistercienses. Inspirou o poema de Wordsworth, "Lines". [N.T.]

Essa reflexão de Sahlins convoca Dawkins de novo e uma matéria complementar à teoria da seleção genética que o neodarwinista desenvolveu no livro *The Selfish Gene* (1976). Anos depois, no livro *The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene* (1982), o etologista abordou as características fenotípicas como manifestações externas do genótipo na relação com o seu ambiente ou ainda como consequências no mundo exterior dos memes residentes no cérebro, ou seja, produtos culturais ou comportamentos percebidos pelos sentidos, por exemplo, o assovio de uma melodia guardada na memória.

Dawkins (1999, E-book) sustenta que o meme é selecionado como replicador no ambiente cultural a partir da sua consequência fenotípica. Portanto, se o efeito fenotípico de um meme é uma canção, quanto mais cativante ela for, maior a probabilidade de o meme ser copiado. Essa canção é também o veículo de preservação e propagação dos memes que, conjugados, constituem um complexo estável o bastante para ser reconhecível e nomeável.

O efeito fenotípico importa muito no processo de evolução cultural. Retomando o texto de Sahlins: a regular recriação do santuário de Ise só é possível porque se podem reconhecer os memes em seu arranjo, que é estável o bastante para ser identificado e replicado. Mas, além dos materiais empregados, a tradição japonesa do santuário de Ise reconhece nessa identidade tanto o processo como os instrumentos, memes também, só que sem manifestação externa própria. Que dizer então das ruínas, que surgem no polo oposto da reflexão de Sahlins?

Certamente memes da abadia de Tintern são replicados tanto pela existência do poema de William Wodsworth mencionado na nota dos tradutores, como em pinturas³⁶⁴ e no cérebro de cada um dos 70 mil turistas que a visitam por ano. Como bem coloca Sahlins, basta a autenticidade de suas pedras para que as ruínas continuem a ser tomadas pela abadia em si? O edifício não é “o mesmo”. Ele não é réplica, nem continuidade, nem recriação do edifício que já existiu. Aquele memeplexo evoluiu no ambiente cultural: não se extinguiu, mas sofreu mutação, pois a manifestação fenotípica reconhecida, identificada e replicada é a das ruínas.

Por fim, cabe introduzir o duplo mecanismo tratado por Edmunds (2006, p.134): redução e ampliação. Registros de redução incluem a eliminação de um ou outro personagem da narrativa/trama e o expurgo de uma ou outra cena de uma peça. A ampliação, obviamente, opera no registro contrário, com a introdução de tramas secundárias e a inserção de personagens inexistentes na tradição. A inexistência do cegamento em *Incêndios*, peça e filme, exemplifica a redução; o papel maior de Jocasta no *Édipo de Sêneca* de Hughes, a ampliação.

³⁶⁴ Por exemplo, de William Turner, no Museu Britânico, em Londres:
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=743765&partId=1&place=38910&plA=38910-1-4&page=1 Consultado em 02/08/2019.

8.2 Tabela de Presença de Características (critérios: plena, parcial, precária)

	SÊNECA	HUGHES	TABAS
Elementos tipológicos			
Peste	plena	plena	plena
Oráculo	plena	plena	plena
Esfinge	plena	plena	plena
Parricídio	plena	plena	plena
Incesto	plena	plena	plena
Aruspício	plena	plena	precária
Necromancia	plena	plena	parcial
Suicídio	plena	plena	plena
Cegamento	plena	plena	plena
Princípios estruturantes			
Violência persecutória	plena	plena	plena
Sucessão do poder paterno	parcial	parcial	parcial
Inquérito na Justiça ática	parcial	parcial	plena
Complexo de Édipo	precária	precária	precária
Édipo civilizador	precária	plena	parcial
Expedientes estéticos			
Anáfora	plena	plena	parcial
Aliteração	plena	plena	precária
<i>Tricolon</i>	plena	plena	parcial
Símile	plena	parcial	precária
<i>Sententiae</i>	plena	parcial	precária
Imagens	plena	plena	parcial
Toponímia	plena	parcial	precária
Antroponímia	plena	precária	precária
Dispositivos dramáticos			
Anagnórise	plena	plena	plena
Peripécia	plena	plena	plena
Didascália interna	plena	plena	precária
Apartes	plena	parcial	precária
Ironia trágica	plena	parcial	parcial
Anacronismo	precária	precária	plena
Monocromia	parcial	plena	parcial
Correlativo objetivo	plena	plena	parcial
Pontuação	plena	precária	precária
Espacejamento	precária	plena	plena
Apóstrofe	plena	plena	parcial
Esticomitia	plena	plena	plena
Coro	plena	plena	plena
Jocasta	parcial	plena	plena

O levantamento do grau de presença – plena, parcial, precária – dos elementos, princípios, expedientes e dispositivos que caracterizam as três peças analisadas nesta pesquisa é de caráter qualitativo, portanto, impressionista, mesmo porque há muitas sutilezas decorrentes das intersecções de características que seria difícil ou impossível quantificar. É útil, contudo, destacar que já foi apresentado um extenso trabalho descritivo das duas principais obras nos “Comentários ao texto traduzido” tanto do *Édipo*, de Sêneca, como do *Édipo de Sêneca*, de Hughes, bem como nas “Anotações ao texto estabilizado” do *Édipo de Tabas*. Por isso, não há razão de duplicar tais informações. Na análise deste capítulo, são retomados apenas exemplos paradigmáticos. Os termos plena, parcial, precária não implicam julgamento de valor, apenas uma impressão da sua frequência no texto e eventual montagem.

8.3 Análise com Base nos Dados Apurados

O elemento “peste” tem forte presença nas três peças. A peste, como foi exposto antes, equivale a uma crise de indiferenciação: pais e filhos, marido e mulher acabam todos juntos nas piras funerárias, pacientes e médicos caem todos mortos. Mas a análise desse elemento passa também pela identificação do seu correlativo objetivo, a monocromia, saliente em Sêneca e, sobremaneira, em Hughes, em que não se expressa só no texto, mas também na montagem com figurinos pretos, como está documentado, inclusive nas fotos do Anexo C. Enquadrar a monocromia entre os dispositivos dramáticos decorre de sua manifestação fenotípica, ou seja, da espetacularização a que ela serve.

No *Édipo de Tabas*, embora se verifique algum elemento da monocromia no texto e no jogo de claro-escuro da iluminação sugerida pela didascália, a peste aparece mais saliente pela crise de indiferenciação, expressa em linguagem muito atual, mas retomando expedientes clássicos como o *tricolon* assindético, presente em Hughes: esta peste / massacrando tudo que vive / *homens árvores moscas* não importa (grifo meu). E também: ela se banqueteia de todos a peste é promíscua / empilha / amigo inimigo marido mulher queimam juntos na mesma chama / *yuppie* mendigo bofe traveca. O termo “promíscua” evoca o nome da própria trupe.

O *tricolon*, a anáfora e a aliteração, dentre os oito expedientes estéticos selecionados, persistem ao longo do poema de Hughes, promovendo uma dinâmica que torna mais elevada a dicção de um repertório lexical, com frequência, banal. O texto brasileiro, por sua vez, parece querer evitar a aliteração, priorizando certa naturalidade na dicção, mas preserva ainda algo dos outros dois expedientes quando as falas são emocionalmente mais densas.

Outros expedientes bastante característicos da produção dramatúrgica senequiana, os símiles e as *sententiae* sofrem mais nos textos contemporâneos. Hughes abandona alguns deles e a versão brasileira, ao eliminar trechos e cenas inteiras do poema dramático inglês, também extirpa símiles, como o bando de estorninhos feito fantasmas, e imagens relevantes, como o fogo na cerimônia do aruspício, que não existe no *Édipo de Tabas*. Ambos os textos modernos mantêm, no entanto, imagens impactantes como a dos homens abrançando pedras para se refrescarem, a do touro que cai antes mesmo do golpe iminente do sacerdote ou a do cavalo que desaba em plena corrida por causa da peste e lança adiante o seu ginete.

Na evolução cultural, expediente muito sacrificado é o da nomeação de lugares e de figuras históricas ou míticas. Enquanto Sêneca exhibe, como catálogos, os seus repertórios toponímico e antroponímico, Hughes e o Teatro Promíscuo evitam nomear até mesmo Baco e Febo. O poema inglês preserva mais ocorrências de Dirce, o rio ou a fonte, e de Citerão, a montanha. Curiosamente, ambas as versões superam Sêneca em menções à cidade de Tebas.

A montagem brasileira privilegia bastante a presença do Coro, distribuindo entre diversos agrupamentos de vozes falas que cabem até a Édipo no texto de Hughes. Não há dúvida de que o Coro mereça estar entre os dispositivos dramáticos. As peças inglesa e brasileira ousam mais quando desafiam a tradição clássica e recriam odes corais, como ocorre com a Ode Coral II de Sêneca, transmutada no Coro a Baco de Hughes, e com o primeiro Coro de Hughes, transmutado n'A Glauberiana do *Édipo de Tabas*. É nessas ocasiões que os autores amplificam alguns dos dispositivos dramáticos. No Coro a Baco de Hughes, a monocromia, num flagrante contraponto ao hino celebrativo de Baco no texto latino. Na peça brasileira, o anacronismo, reverberando nomes de personalidades nacionais.

Essa mutação nos coros não costuma ser bem aceita. Para Ahl (2011, p.34), o que Hughes faz é uma troca: “Ted Hughes substituiu pelos seus próprios coros aqueles do *Édipo* de Sêneca. O resultado é um belo poema, mas é o *Édipo* dele, não o de Sêneca”.³⁶⁵

Pode ser pertinente essa afirmação categórica numa abordagem, digamos, da “reprodução imaculada”, da pura imitação, repetição sem variação, transmissão cultural não evolutiva. Porém, quando se adota a perspectiva da persistência do meme no ambiente cultural, é fácil ver que, na competição pela atenção humana, ou seja, pelo tempo que o memplexo transforma em cativo, é a repetição com variação que atrai tanto espectadores já familiarizados com a trama como os que com ela ainda estabelecem seu primeiro contato.

³⁶⁵ Ted Hughes substituted his own choruses for those of Seneca's *Oedipus*. The result is a fine poem; but it is his, not Seneca's *Oedipus*.

Se *Édipo* fosse sempre o mesmo no palco, se *Édipo* fosse sempre o mesmo nas muitas traduções, quantas vezes o bom espectador se deslocaria ao teatro, quantas versões o leitor dedicado teria na sua estante?

Ainda sobre o anacronismo, primeiro, merece ser repetido o alerta acerca da centralidade que o oráculo de Delfos assume num mito arcaico como o de Édipo. Porém, tal centralidade está plenamente integrada na tradição da dramaturgia clássica. Na peça de Sêneca, costuma-se apontar também alusões ao Império romano nas muitas referências geográficas e na exploração prosódica da toponímia estranha ao latim. Nesse sentido, há, sim, anacronismo na peça latina. No texto de Hughes, como já foi comentado, há palavras que modernizam algumas situações: janelas de onde se jogam os suicidas, a dupla doutor e enfermeira que atende as vítimas da peste, o recorrente termo “*country*” no sentido de “país”.

A dinâmica entre texto e espetáculo é exponencial nas duas peças do século XX. A participação do personagem Jocasta é situação paradigmática de como esta abordagem que extrapola a faceta literária é indispensável à análise. O mecanismo de ampliação, sugerido por Edmunds, atua diretamente sobre o personagem e o catapulta para a lista dos dispositivos dramáticos. O porquê é sabido. A produção da peça inglesa viu a necessidade de ampliar o papel de Jocasta diante da presença da grande atriz Irene Worth no elenco, inserindo uma extensa fala sobre maternidade e hereditariedade. Na produção brasileira, o papel relevante de Jocasta na tradução que serviu de base à montagem foi pontencializado com a seleção da atriz negra Cyda Morena, numa manifestação fenotípica da raiz africana da cultura brasileira.

Entendo, portanto, que a presença de Jocasta em Hughes e no *Édipo de Tabas* é plena, ao passo que parcial em Sêneca. Na peça latina, não há a extensa fala inicial de Jocasta, mas, visto que a cena do suicídio não é um relato de Mensageiro, o personagem tem presença maior do que no *Édipo Tirano*, em que sua presença seria, no meu entender, precária.

Outra representação da matriz feminina nos *corpora* desta pesquisa é a Esfinge. A elaboração senequiana da cena da decifração do enigma descrita por Édipo é minuciosa, como uma écfrase, e é plenamente replicada por Hughes e pela trupe do Teatro Promíscuo. Aqui se pode aferir, com a introdução feita pelo poeta inglês de um comentário ausente do poema latino (*that monster's justice / which was a death sentence*), a presença do princípio estruturante do Édipo civilizador, em linha com a interpretação de Agamben, conforme já foi tratado. A abordagem das peças a partir da perspectiva dos princípios estruturantes é a mais desafiadora num certo sentido, porque, como pude atestar na análise, não necessariamente há nos textos evidências dessa presença, alerta feito por Girard, conforme registrado antes.

A presença do complexo de Édipo é claramente precária, a não ser por acionamento do imaginário coletivo numa ação involuntária dos textos e respectivas produções teatrais. Como está documentado no resgate da memória do *Édipo de Tabas*, o princípio estruturante da produção brasileira é antropológico, a partir da leitura de Darcy Ribeiro, não psicanalítico. Sobre a produção inglesa e o envolvimento de Hughes com a escola de Cambridge, foi falado o bastante. No caso de Sêneca, a configuração da cena final explicita a função de Édipo como bode expiatório, um meme plenamente replicado nos dois outros textos. No caso da produção brasileira, o mecanismo da ampliação foi usado no inquérito judicial, com longos trechos de Sófocles inseridos no texto, de acordo com os registros disponíveis. Assim, embora minha inclinação inicial fosse pela opção de apenas um princípio estruturante com presença plena para cada um dos *corpora*, a análise inibiu essa predisposição. O princípio da sucessão no poder paterno está latente em todas as três peças, mas não aparece como motor da trama. A disputa pelo poder, ou antes, o ciúme do trono manifesto por Édipo, é patente, contudo não é o princípio estruturante de nenhuma delas, daí, a presença parcial.

Elementos tipológicos como o incesto, o parricídio, o cegamento autoinfligido e o suicídio de Jocasta têm presença plena nos *corpora* do estudo, seguindo a tradição dramática do Édipo canônico, assim como a peste, o oráculo, a Esfinge. Os elementos que configuram outra tradição, a que se pode chamar “senequiana”, são o aruspício e a necromancia.

Antes de passar às conclusões, cabe ainda uma breve análise sobre os dispositivos dramáticos e por que estão assim classificados. Se apóstrofes têm claramente efeito dramático em quaisquer textos, que dizer na peça de teatro! Na tradição senequiana, o apóstrofe que interessa ver replicado é aquele que o personagem – em geral, o protagonista – faz a si mesmo, usando o termo latino no vocativo “*anime*”. Hughes utiliza o nome “Édipo” nessa mesma função. O apóstrofe dirigido a si é indício de aparte, outro dispositivo que extravasa o campo literário e entra no dramático, possibilitando enxergar uma dinâmica das falas do personagem que o configura como, pode-se dizer, introspectivo. No texto de Hughes, esse isolamento momentâneo do personagem parece menos evidente. Tratando ainda da dinâmica das falas, o diálogo esticomítico com retomada de palavras-chave, muito associado à dramaturgia senequiana, porém de origem mais remota, é replicado nos demais *corpora*.

Curioso é notar o meme da didascália: enquanto Hughes mantém as didascálias internas, como se escrevesse um poema dramático na Antiguidade, a versão brasileira adota a prática do teatro contemporâneo e inunda de rubricas o texto, palavras do encenador, decisões tomadas na sala de ensaio, que interagem com o texto dramático como está estabilizado. Por fim, a forma que o poema de Hughes assumiu, a sua mancha gráfica, é replicada no *Édipo de*

Tabas e na minha própria tradução. Sobre a função prosódica que o espaçamento irregular detém num texto em que a pontuação praticamente não existe, já foi comentado. Interessa conferir a adequação de associar um meme a cada um desses dispositivos, a pontuação e o espaçamento. Em Sêneca, a pontuação é plena (levando em conta edições livrescas do texto latino) e o espaçamento precário, porque dentro das normas editoriais. Em Hughes e, por conseguinte, no *Édipo de Tabas*, tudo se inverte: pontuação precária, espaçamento pleno.

O último dispositivo a ser tratado abre a oportunidade para as conclusões, jamais aceitas como definitivas. A ironia trágica do homem que cai na armadilha que tenta a todo custo evitar é um meme da tradição dramática de Édipo. No *Édipo* de Sêneca, a ironia trágica é redobrada pelo protagonista fragilizado, como se disse algumas páginas atrás.

Neste levantamento, o meme da ironia trágica é listado entre os dispositivos dramáticos porque interessa observar como a linguagem senequiana se manifesta na dinâmica cênica. Nos comentários à tradução, há várias referências à ironia trágica no texto latino. Aqui, extraio apenas as ocorrências do verbo “*incido*” nos versos 14 e 1051: de início, Édipo diz ter esbarrado com o reino de Tebas, mera obra do acaso, como testemunham os deuses; no final, faz uma advertência a si mesmo para não esbarrar na mãe, corpo caído após o suicídio.

Deve-se esperar que a sutileza da linguagem irônica, que escamoteia o destino como um acaso perverso, seja manifesta na montagem desta última cena sem cair no grotesco ou no histriônico. Também Hughes usa ocasionalmente a linguagem irônica como um dispositivo dramático. No *Édipo de Tabas*, o ápice da ironia trágica ocorre na voz do Coro que diz: meu coração um veredito / Édipo inocente.

Feito o detalhamento, a decorrente análise macroscópica da tabela e dos valores atribuídos aos 36 parâmetros adotados permite afirmar que é possível reconhecer na versão de Hughes memes do *Édipo* de Sêneca suficientemente estabilizados num complexo identificável como uma variação dessa tragédia latina. Considero relevante que a replicação dos elementos tipológicos que definem o que proponho ser a tradição senequiana do Édipo dramático tenha se dado sem mutações. Também se mostra relevante que os princípios estruturantes de uma e outra obra não se apartem significativamente. Quero com isso dizer que uma versão moderna da peça latina que adotasse como único princípio estruturante o complexo de Édipo muito provavelmente não poderia ser vinculada à mesma tradição senequiana ainda que houvesse a presença plena de memes dos grupos dos expedientes estéticos e dos dispositivos dramáticos.

O reconhecimento do memeplexo “*Édipo*, de Sêneca” no *Édipo de Sêneca* de Hughes depende da replicação também, é claro, de unidades mínimas que manifestem fenotipicamente a estética do autor latino, mas a análise macro faz ver que se trata mais de poder-se identificar

uma recombinação efetiva dos memes e suas variantes do que da sua estrita imitação. É, de fato, como a relação entre genótipo e fenótipo: nem tudo está manifesto. Quero com isso dizer que, recorrendo aos exemplos extremos, a falta de nomeação dos deuses como expediente estético e a ausência de pontuação como dispositivo dramático não são bastantes para descaracterizar a versão de Hughes como o memeplexo “*Édipo*, de Sêneca” replicado. Ela persiste na recombinação de expedientes e dispositivos já provada efetiva na evolução cultural.

Daqui, parto para uma afirmação mais suscetível a críticas. Identifico e reconheço como uma tradução a versão que Hughes fez do poema de Sêneca. Uma tradução criativa, que deixa ver o poeta na sua lida de tradutor. Uma versão em outra língua e em outro tempo, replicando os memes de um poema latino de dois mil anos. Não se trata de verter palavras ou orações, mas unidades mínimas de informação que transbordam a língua latina e a inglesa. Conhecendo o texto senequiano de *Édipo*, me parecia reconhecer sempre na versão de Hughes a obra latina, mas até há pouco não sabia e não tinha como dizer por quê. Tal como custou ao Coro do *Édipo*, também a mim custou muito entender.

É necessária também a reflexão sobre onde se estabelece a fronteira entre a tradução e a adaptação. A tabela que afere o grau de presença de um número bem limitado de parâmetros, porém os que tributo como os mais relevantes para os *corpora* da pesquisa, pode ser adotada como baliza. A presença precária é mais frequente no *Édipo de Tabas* (10) do que no *Édipo de Sêneca* (4) e no *Édipo* (4), mas isto vem sem um julgamento de valor visto que apenas reflete adequadamente a proposta da trupe do Teatro Promíscuo de fazer um *blend*, uma combinação dos textos de Hughes – que, como já se disse, era entendido como sendo o do autor latino – e Sófocles. Identifico e reconheço a versão brasileira como uma adaptação da tradução que Hughes fez do poema de Sêneca.

Talvez não seja descabido admitir que as traduções “preservam” ao passo que as adaptações “subvertem” seus modelos até um ponto em que ainda sejam reconhecíveis nas suas respectivas variações. Quando não houver mais esse reconhecimento, não se trata mais de uma variação. As versões, quer traduções quer adaptações, não desautorizam seus modelos ao precarizar a presença de certos elementos tipológicos, princípios estruturantes, expedientes estéticos ou dispositivos dramáticos. As mutações que ocorrem na replicação com variação resultam do processo adaptativo a que só um texto resiliente, dito clássico ou canônico, pode se sujeitar sem perder suas características, sem que se desfaça o seu arranjo memético. Trata-se de uma criação adaptativa alcançando a pervivência.

REFERÊNCIAS

CORPUS SENEQUIANO

SENECA. **Tragedies I:** Hercules, Trojan women, Phoenician women, Medea, Phaedra.

Tradução J. G. Fitch. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2002. (The Loeb Classical Library).

_____. **Tragedies II:** Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia. Tradução J. G. Fitch. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2004. (The Loeb Classical Library).

_____. **Tragedies II:** Oedipus. Agamemnon. Thyestes. Hercules on Oeta. Octavia. Tradução J. G. Fitch. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2018. Disponível em: <https://www.loebclassics.com/view/LCL078/2018/volume.xml>. Acesso em: 6 ago. 2019.

_____. **Oedipus.** Tradução Frank Justus Miller. Londres: William Heinemann; Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1968. (The Loeb Classical Library).

_____. **Oedipus.** Editado com introdução, tradução e comentário Anthony J. Boyle. Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____. **Two Faces of Oedipus:** Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and Seneca's *Oedipus*. Tradução Frederick Ahl. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

_____. *Oedipus* translated by David Anthony Turner. In: CORRIGAN, Robert W. (ed.). **Classical Tragedy:** Greek and Roman. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990. p.447-478.

_____. **Édipo.** Tragédia de Sêneca traduzida por Francisco José Freire, o Cândido Lusitano. Manuscrito. Acervo da Biblioteca Pública de Évora. Códice CXIII / 1 - 1d., fólios 65 a 108 vo, 1769.

_____. **Édipo.** Tradução, posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto, 2012.

_____. **Édipo.** Tradução de Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG-PROED, 1982.

_____. Edipo. In: AVEZZÙ, Guido (org.). **Sofocle, Seneca, Dryden e Lee, Cocteau.** Edipo. Variazioni sul mito. Veneza: Marsilio Editori, 2008.

_____. **Agamemnon.** Edição e comentário Richard J. Tarrant. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2004

_____. **Agamêmnon.** Tradução José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Thyestes.** Edição com introdução e comentário Richard J. Tarrant. Atlanta: American Philological Association, 1998.

_____. **Tiestes.** Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos Santos Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

- _____. **Tiestes**. Tradução J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Verbo, 1996.
- _____. **Tragédias**: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias. Tradução Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- _____. **Hercules Furens**. Edição e comentário John G. Fitch. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- _____. **Medea**. Tradução e comentário Anthony J. Boyle. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2014.
- _____. **Medea**. Tradução e introdução Frederick Ahl. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- _____. **Medeias Latinas**: *Medeae Romae*. Organização e tradução Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. **Phoenissae**. Comentários Marica Frank. Leiden: Brill, 1994.
- _____. **Troades**. Tradução e comentário Elaine Fantham. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- _____. Fedra. In: FONTES, J. Brasil (tradução). **Hipólito e Fedra**: Três Tragédias. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. **Fedra**. Tradução Ana Alexandra Alves de Souza. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. **Phaedra**. Tradução e notas Anthony J. Boyle. Leeds: Francis Cairns, 1992.
- _____. **Ad Lucilium Epistulae Morales**. Tradução Richard M. Gummere. Londres: W. Heinemann & Putnam's Sons, 1925. 3 v. (The Loeb Classical Library).
- _____. **Selected Letters**. Tradução e notas Elaine Fantham. New York: Oxford University Press, 2010.
- _____. **Cartas a Lucílio**. Tradução J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- _____. **Edificar-se para a morte**: das cartas morais a Lucílio. Seleção, introdução, tradução e notas Renata Cazarini de Freitas. Petrópolis: Vozes, 2016.
- _____. **Moral Essays**. Tradução John W. Basore. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1985. v.1. (The Loeb Classical Library).
- _____. **Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma**. Tradução, introdução e notas José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Sobre a brevidade da vida. Sobre a firmeza do sábio**. Tradução José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. **Cuestiones Naturales**. Tradução Carmen Codoñer Merino. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979. 2 v.

AUTORES ANTIGOS

ACCIUS. **Oeuvres (fragments)**. Texte établi e traduit par Jacqueline Dangel. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

_____. **Retórica**. Tradução M. Alexandre Jr. Lisboa: INCM, 2006.

ATENEU DE NÁUCRATIS. **Banquete dos eruditos**. [S.l.; s.n.], [s/d]. Disponível em: http://www.sflt.ucl.ac.be/files/AClassFTP/Textes/ATHENEE/deipnosophistes_10_fr.txt
Acesso em: 10 jun. 2019.

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução A. P. Celestino Faria e A. Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CÍCERO. **Disputaciones tuscultas**. Tradução e notas Alberto Medina González. Madri: Editorial Gredos, 2009.

_____. **Speech on Behalf of Publius Sestius**. Tradução com introdução e comentário Robert A. Kaster. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press, 2006. (Clarendon Ancient History Series)

_____. **O discurso de Cícero De Haruspium Responsis**: guia de leitura. Tradução Luís Carlos Lima Carpinetti e Lara Barreto Corrêa. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. **Sobre a adivinhação**, de Marco Túlio Cícero. In: GRATTI, Beatris Ribeiro. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269182/1/Gratti_BeatrisRibeiro_M.pdf
Acesso em: 8 ago. 2019.

ÊNIO. **The Tragedies of Ennius: The fragments**. Edição Henry D. Jocelyn. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2008.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Os sete contra Tebas. In: ÉSQUILO. **Tragédias**. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURIPIDES. **Phoenician Women**. Tradução, edição e comentários Elizabeth Craik. Edição geral Christopher Collard. Liverpool: Liverpool University Press, 1988. (Aris & Phillips Classical Texts).

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução Trupersa - Trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução e coordenação geral Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. **Electra**. Tradução Trupersa - Trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução e coordenação geral Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

_____. **Orestes**. Tradução Trupersa - Trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

_____. **Bacas**. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Electra(s)**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Cia das Letras, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORÁCIO. **A Arte Poética**. Introdução, tradução e comentário R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

_____. **Horace Fully Parsed**: Books I and II of Horace Odes. Wauconda: Bolchazy-Carducci, 2003.

_____. **Odes and Epodes**. Tradução de Niall Rudd. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2004. (Loeb Classical Library)

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCIANO DE SAMÓSATAS. **De saltatione**. Tradução H. W. Fowler. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press, 1905.

LUCRÉCIO. **De rerum natura**. Tradução e notas H. A. J. Munro. Nova York: Cambridge University Press, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Tristia**. Organização Nicola Gardini. Milão: Mondadori, 1995.

PAUSÂNIAS. **Description of Greece**. Tradução H. S. Jones. Londres: William Heinemann, 1918.

PLUTARCO. **Moralia**. Tradução Frank Cole Babbitt. Londres: Harvard University Press, 2003. v. 5. (Loeb Classical Library).

POLLUX, Julius. **Pollucis Onomasticon**. Edição Erich Bethe. Stuttgart: Teubner, 1967.

QUINTILIANO. **The Institutio Oratoria**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1986.

_____. Livro X. Tradução Antonio Martinez de Rezende *In*: REZENDE, Antonio Martinez de. **Rompendo o silêncio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

SÓFOCLES. **Édipo Tirano**. Tradução Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Édipo Rei de Sófocles**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Édipo Rei**. Tradução Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **Édipo em Colono**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Antígona**. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SUETÔNIO. **Vidas de César**, por Suetônio e Plutarco. Tradução e notas Antonio da Silveira Mendonça, Ísis Belchior da Fonseca. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

_____. **The Lives of the Caesars**. Tradução J. C. Rolfe. Londres: William Heinemann; Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1959. 2 v. (The Loeb Classical Library).

TÁCITO. **Anais**. Tradução e prólogo Leonardo Pereira. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Eneida**. Tradução J. V. Barreto Feio e J. M. Costa e Silva. Edição Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Geórgicas, Eneida**. Tradução Antonio Feliciano Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. v. 3. (Clássicos Jackson).

_____. **Bucólicas**. Tradução Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

CRÍTICA TEXTUAL, ENSAIOS TEÓRICOS, PEÇAS MODERNAS, DICIONÁRIOS

AARNE, Antti; THOMPSON, Stith. **The Types of Folktale**: A Classification and Bibliography. Helsinque: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ALICE, Tânia. **Performance**. Ensaio: des[montando os clássicos]. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ANSPACH, Mark R. **Édipo mimético**. Tradução Ana Lúcia Correia da Costa. Apresentação René Girard. São Paulo: É Realizações, 2012.

ARCHIVE of Performances of Greek & Roman Drama. Universidade de Oxford. Disponível em <http://www.apgrd.ox.ac.uk/learning/online-resources>. Acesso em: 4 jul. 2019.

ARMISEN-MARCHETTI, Mireille. **Sapientiae Facies**, étude sur les images de Sénèque. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

AYGON, Jean-Pierre. Les tragédies de Sénèque: des textes pour la scène? L'exemple de l'extispicium dans Oedipus. **Pallas**. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2006. n.71, p. 91-112.

BÁLINT, Szele. Language and Ritual in T. S. Eliot's *Sweeney Agonistes*. **The AnaChronisT**, Journal of English and American Studies. Budapeste: Eötvös Loránd University, 2006. n.12.

BARACK Obama. Origins Of Barack Obama's 'Yes We Can' Campaign Slogan. Web Extra. 1 vídeo (2 min. 3 seg.). Exibido pelo canal MSNBC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2ZlYy99QX4>. Acesso em: 4 jul. 2019.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENEDICT, David. Theatre: And now for the drama of the century. **The Independent**, Londres, publicado em 23 set. 1998. Culture. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-and-now-for-the-drama-of-the-century-1200010.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BENÍTEZ-BRIBIESCA, Luis. Memetics: a dangerous idea. **Interciencia**. Caracas: Asociación Interciencia, 2001. v.26, n.1, p.29-31.

BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-europeias**: Poder, Direito, Religião. Tradução Denise Eleonora. Campinas: Unicamp, 1995. v.2.

BETTINI, Maurizio. **Affari di famiglia**: La parentela nella letteratura e nella cultura antica. Bologna: Società editrice il Mulino, 2011. *E-book*.

BIONDI, Giuseppe Gilberto. Introduzione. In: SÊNECA. **Medea Fedra**. Tradução Alfonso Traina. Milão: BUR, 1989.

_____. Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca? In: FEDELI, Paolo (org.). **Scienza, Cultura, Morale in Seneca**. Bari, Itália: Edipuglia, 2001.

BLACKMORE, Susan. The Power of Memes. **Scientific American**. [S.l.]: Springer Nature America. v.283, n.4, October 2000, p.52-61.

_____. **The Meme Machine**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2000.

BLOOM, Harold. The Story Behind the Story. In: BLOOM, Harold (ed.). **William Shakespeare's Romeo and Juliet**. Nova York: Infobase Publishing, 2010. (Bloom's Guides)

_____. **Shakespeare, the Invention of the Human**. Nova York: Riverhead, 1999.

BORGHI, Renato. [Entrevista] **Revista E**. São Paulo: Lazuli Editora, n.264, jun. 2018. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12098_RENATO+BORGHI. Acesso em: 06 ago. 2019.

_____. Sobre a montagem do Édipo de Tabas. [Entrevista concedida a] Renata Cazarini de Freitas. São Paulo, 17 mar 2016.

BORTOLOTTI, Gary R.; HUTCHEON, Linda. On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”—Biologically. **New Literary History**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, v.38, n.3, p.443-458, Summer 2007.

BOYD, Brian. Making Adaptation Studies Adaptive. In: LEITCH, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2017. *E-book*.

BOYLE, Anthony J. Introduction. In: SENECA. **Oedipus**. Tradução A. J. Boyle. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2011.

_____. Introduction. In: SENECA. **Medea**. Tradução A. J. Boyle. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2014.

_____. Introduction. In: **Seneca’s Phaedra**. Leeds: Francis Cairns, 1992.

_____. **Tragic Seneca: Essay on the Theatrical Tradition**. Londres: Routledge, 1997.

_____. **Roman tragedy**. Abingdon: Routledge, 2006.

_____. (ed.). **Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama**. Victoria, Australia: Aureal Publications, 1983.

BRADEN, G. **Renaissance Tragedy and Senecan Tradition**. New Haven: Yale University Press, 1985.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; MOREIRA, Eduardo da Luz. Grupo Galpão - Diário de montagem. **Romeu e Julieta**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Livro 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. São Paulo: Vozes, 1986. v.1, 3 v.

BRASTEMP Homenagem. 1 vídeo (2 min.2 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eND-7XFbeD0> . Acesso em: 4 jul. 2019.

BRAUND, Susanna. **Oedipus**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015.

BRISSON, Luc. **Le Mythe de Tirésias: Essai d’analyse structurale**. Leiden: Brill, 1976.

BROOK, Peter. A Lost Art. In: CORRIGAN, Robert W. (ed). **Classical Tragedy: Greek and Roman**. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990. p.483- 486.

_____. **Empty Space**. Nova York: Touchstone, 1996.

BROWN, Sarah Annes. Classics reanimated: Ted Hughes and reflexive translation. In: REES, Roger (ed.). **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009. p.282-299

BUSCH, Austin. Versane Natura Est? Natural and Linguistic Instability in the Extispicium and Self-Blinding of Seneca's 'Oedipus'. **The Classical Journal**. Monmouth: The Classical Association of the Middle West and South. v.102, n.3, p.225-267, feb/mar. 2007.

BUTLER, Robert. Ted Hughes: 1930-1998: Ted Hughes and the stage. **The Independent**, Londres, publicado em 01 nov. 1998 . Culture. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/ted-hughes-1930-1998-ted-hughes-and-the-stage-1181941.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

CAMPOS, Geir. **Tradução e ruído na comunicação teatral**. São Paulo: Álam, 1982.

CANDEIAS, Maria Lúcia. Duas versões de "Édipo Rei". **Gazeta Mercantil**. São Paulo, publicado em 10-11 fev. 1996. Atualidades.

CANTER, H. V. **Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca**. Urbana: University of Illinois Press, 1925.

CARNEIRO NETO, Dib. Magia do teatro une caminhos de Ítala e Borghi. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, publicado em 20 jan. 1996. Caderno 2.

CASAMENTO, Alfredo. *Lumina orationis*. L'uso delle *sententiae* nelle tragedie di Seneca. **Studi Italiani di Filologia Classica**, v.XVII, 1999, p.123-132.

CHAGAS, Viktor. Museu de Memes da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.museudememes.com.br/o-que-sao-memes/>. Acesso em 12 jul. 2019.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of Translation: the Spread of Ideas in Translation Theory**. Amsterdã: John Benjamins, 1997.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

CHUAQUI, Carmen. **Ensayos sobre el teatro griego**. Cidade do México: Universidad Autónoma de México, 2001. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos).

COCTEAU, Jean. **A máquina infernal**. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Vozes, 1967.

COLEMAN, Terry. **The Old Vic: The Story of a Great Theatre from Kean to Olivier to Spacey**. Londres: Faber & Faber, 2014. *E-book*.

CORNEILLE, Pierre. **Oedipe: Tragedie**. Paris: Hachette Livre-BNF, 2012.

CORRIGAN, Robert W. (ed.). **Classical Tragedy: Greek and Roman**. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.

COSTA, C. D. N. **Seneca**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.

CROYDEN, M. Exploration of the Ugly: Brook's Work on Oedipus: an Interview with Colin Blakely. **The Drama Review**. Cambridge, EUA: MIT Press, 1969. v.13, n.3, p.120-124.
CUNLIFFE, J. W. **Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy**. Londres: MacMillan, 1893.

DAMSCHEIN, Gregor; HEIL, Andreas (eds.). **Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist**. Leiden: Brill, 2014.

DANCKAERT, Lieven. Magis rythmus quam metron: the structure of Seneca's anapaests, and the oral/aural nature of Latin poetry. **Symbolae Osloenses. Nordergian Journal of Greek and Latin Studies**. Londres: Taylor & Francis, 2013, v.87, n.1, p.148-217. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01527668>. Acesso em: 7 ago. 2019.

DAVIS, Peter J. **Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies**. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1993.

DAWKINS, Richard. **The Selfish Gene**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1989.

_____. **The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1999. *E-book*.

DINGEL, Joachim. **Seneca und die Dichtung**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1974.

DODSON-ROBINSON, Eric. Performing the "Unperformable" Extispicy Scene in Seneca's Oedipus Rex. **Didaskalia**. Lincoln: University of Nebraska, 2011. v. 8. n. 27, p.179-184. Disponível em: <http://www.didaskalia.net/issues/8/27/DidaskaliaVol8.27.pdf> Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. (ed.). **Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions**. Leiden: Brill, 2016.

DUARTE, Adriane da Silva. A história de Egialeu (*Efesíacas*, V.1): tradução e comentário. **Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Juiz de Fora: UFJF, 2018. v.6, n.1. p.141-148.

DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque**. Paris: Belin, 1995.

EDER, Richard. Stage: New Images Full 'Oedipus' Is Presented. **The New York Times On The Web**, Nova York, publicado em 08 dez. 1977. Books. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/01/home/plath-oedipus.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Intérpretes: Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli *et al.* Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Edição: Nino Baragli. Fotografia: Giuseppe Ruzzolini. Itália: Arco Film, Somafis, c1967. 1 DVD (110 min), mono, color. Baseado na peça teatral "Édipo Rei", de Sófocles.

EDMUNDS, Lowell. **Oedipus**. Londres: Routledge, 2006. (Gods and Heroes of the Ancient World)

_____. The Cults and the Legend of Oedipus. **Harvard Studies in Classical Philology**. Department of the Classics, Harvard University. 1981.v.85, p.221-238.

EDMUNDS, Lowell; DUNDES, Alan (eds.). **Oedipus: A Folklore Casebook**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

EDWARDS, M. W. **Sound, Sense and Rhythm**: Listening to Greek and Latin Poetry. Princeton: Princeton University Press, 2002.

ELIOT, T. S. **Selected Essays**. Londres: Faber & Faber, 1966.

_____. The Beating of a Drum. **Nation & Athenaeum**. London: [s.n.], 1923. v.34, n.1.

_____. **Collected Poems**, 1909-1962. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1963.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?categoria=teatro>. Acesso em: 04 jul. 2019.

ERASMO, Mario. **Roman Tragedy**: Theatre to Theatricality. Austin: University of Texas Press, 2004.

ESTEVES, Christiane Zuan; NOGUEIRA, Élcio. Grupo Permanente para Pesquisa de uma Nova Linguagem Teatral. **Édipo**. [Adaptação das obras de] Sêneca; Sófocles. São Paulo: exemplar em reprografia, 88 p. [1995-1996].

ESTEVES, Christiane Zuan. **Teatro em Processo**: Documentário sobre a criação e seus contextos. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Sobre pesquisa realizada para a montagem do Édipo de Tabas. [Entrevista cedida a] Renata Cazarini de Freitas. São Paulo, 11 mar 2014.

FAAS, Egbert. **Ted Hughes: The Unaccommodated Universe**, with Selected Critical Writings by Ted Hughes. Santa Barbara, EUA: Black Sparrow, 1980.

_____. An Interview with Ted Hughes. **Sydney Studies in English**. Sydney: Universidade de Sidney, 1976. v.2. p.83-97. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSE/article/view/326/299>. Acesso em: 7 ago. 2019.

FANTHAM, Elaine. Production of Seneca's Trojan Women, Ancient? And Modern. In: HARRISON, George W. M. (ed.). **Seneca in Performance**. Londres: Duckworth: The Classical Press of Wales, 2000.

_____. With Malice Aforethought: The Ethics of Militia on Stage and Law. **KAKOS**: Badness and Anti-value in Classical Antiquity. Edição Ineke Sluiter, Ralph M. Rosen. Leiden: Brill, 2008. p.319-334.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Revista Sala Preta**. São Paulo: ECA-USP. 2001, p.69-80.

FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA, 28., 2019, Curitiba. [Márcio Abreu conversa com o público durante o lançamento da peça]. **Preto**. Curitiba, 27 mar. 2019.

FITCH, John G. General Introduction. In: SENECA. **Tragedies**. Tradução John G. Fitch. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2002. (The Loeb Classical Library)

_____. **Annaeana tragica**: Notes on the Text of Seneca's Tragedies. Leiden; Boston: Brill, 2004.

_____. **Seneca's anapaests**: Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies. Atlanta, EUA: Scholar Press, 1987.

_____. Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. **American Journal of Philology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, Autumn 1981. v.102, n.3, p.289-307.

_____. Late Thoughts on the Text of Seneca's Tragedies. **The Cambridge Classical Journal**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, December 2017. v.63, p.53-68.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado; Eduardo Jardim Morais. Supervisão final do texto Léa Porto de Abreu. Rio de Janeiro, NAU Editora, 2002.

_____. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Passagens)

FRANK, Marica. Introduction. In: SENECA. **Phoenissae**. Comentários Marica Frank. Leiden: Brill, 1994.

FREITAS, Renata Cazarini de. *Incêndios*, uma voz atual dos séculos antigos. In: FREITAS, Renata Cazarini de; MILTON, John. (orgs.). **Adaptação**: Pesquisas do Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução - GREAT. São Paulo: Paulistana Editora, 2017.

_____. *A Glauberiana*, um coro trágico de Édipo: do mundo antigo ao Brasil tropical. **Itinerários** - Revista de Literatura. Araraquara: Unesp, 2017. n.45. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9020>. Acesso em: 9 ago. 2019.

_____. Pervivência do *Édipo* de Sêneca no palco de língua inglesa. In: DE BROSE, Robert (org.). **Pervivência Clássica**: interfaces entre tradução e recepção dos Clássicos. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

_____. Mas que *Hamlet* é esse? **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro: PUCRio. n.25, 2018.2. p.232-252.

_____. **Cuncta quatiām – Medeia abala estruturas**. O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea: tradução e estudo da recepção. 2015. 239 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos, Volume II**. Tradução Lubélia Magalhães. Lisboa: Pensamento, 1989.

GAY, Ignacio Ramos (ed.). **Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama**. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

GERAGHTY, Christine. **Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama**. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

GIDE, André. **Oedipe**. Paris: Éditions Gallimard, 1931.

GIEBEL, Marion. **O oráculo de Delfos**. Tradução Evaristo Pereira Goulart. São Paulo: Odisseus, 2013.

GIFFORD, Terry. (ed.). **Ted Hughes in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

GIRARD, René. **A rota antiga dos homens perversos**. Tradução Tiago Risi. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. René. **O Bode Expiatório**. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GLEICK, James. What Defines a Meme? **Smithsonian Magazine**. Washington D.C.: Smithsonian Institution, maio 2011. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-defines-a-meme-1904778/?all>. Acesso em: 7 ago. 2019.

GOUX, Jean Joseph. **Oedipus, Philosopher**. Translated by Catherine Porter. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1993.

GREEN, Amy S. **The revisionist stage: American Directors Reinvent the Classics**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1994.

GRIFFIN, Miriam T. **Seneca, a Philosopher in Politics**. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press, 2003.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2005.

GUZIK, Alberto. Um Édipo irregular, mas a ser visto. **Jornal da Tarde**, São Paulo, publicado em 07 fev. 1996.

HALL, Edith. Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In: HALL; MACINTOSH; WRIGLEY (eds.). **Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2004.

HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda (eds.). **Dionysus Since 69 – Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2004.

HALL, Edith; WILES, Rosie. **New Directions in Ancient Pantomime**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2008.

HALLIFAX, Michael. **Let me set the scene**: Twenty Years at the Heart of British Theatre 1956 to 1976. Londres: Smith and Kraus, 2004.

HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's Poetics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

_____. **The Poetics of Aristotle**: Translation and Commentary. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

HANCOCK, J. L. **Studies in Stichomythia**. Chicago: University of Chicago Press, 1917.

HARDWICK, Lorna. Can (modern) Poets do Classical Drama? *In*: **Ted Hughes & the Classics**. Roger Rees (ed.). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009.

_____. **Reception Studies**. Greece & Rome: New Surveys in the Classics nº33. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press for the Classical Association, 2003.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (eds.). **A Companion to Classical Receptions**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

HARRISON, George W. M. (ed.). **Seneca in Performance**. Londres: The Classical Press of Wales, 2000.

HART, Jonathan Locke. Hughes and Drama. *In*: GIFFORD, Terry (ed.). **Ted Hughes in Context**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2018.

HASEGAWA, Alexandre. A poesia lírica de Horácio. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 18 nov. 2018. Cultura. Blogs. Estado da Arte. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/a-poesia-lirica-de-horacio/>. Acesso em: 7 ago. 2019.

HINE, H. M. Introduction. *In*: HINE, H. M. **Seneca**: Medea. Warminster: Aris & Phillips, 2007.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). **The Invention of Tradition**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2000.

HOUAISS. Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>.

HUGHES, Ted. The *Oedipus* of Seneca. **Arion**. Boston: Trustees of Boston University. v.7, n.3, p.324-371, Autumn 1968.

_____. **Seneca's Oedipus**. Adapted by Ted Hughes. Londres: Faber & Faber, 1983.

_____. **Édipo de Sêneca**: versão de Ted Hughes. Tradução Christiane Zuan Esteves. São Paulo: exemplar em reprografia, 44 p. [1994].

_____. **Poetry in the Making**. Londres: Faber & Faber, 1986.

_____. **Winter Pollen**. Nova York: Picador, 1995a.

_____. **Crow: From de Life and Songs of the Crow**. Londres: Faber & Faber, 1995b.

_____. **Collected Poems of Ted Hughes**. Londres: Faber & Faber, 2003. *E-book*.

_____. **Tales from Ovid**. Londres: Faber & Faber, 1997.

_____. **A Dancer to God: Tributes to T. S. Eliot**. Londres: Faber & Faber, 2011. *E-book*.

_____. **Shakespeare and the Goddess of Complete Being**. Londres: Faber & Faber, 1992.

_____. **O que é a verdade?** Poemas de bichos. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____. **Cartas de Aniversário**. Tradução Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. **Aeschylus. The Oresteia**, a New Translation by Ted Hugues. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999b.

_____. **Euripides' Alceste**: A New Translation. London: Faber & Faber, 1999c.

_____. **Racine Phèdre**, a new translation by Ted Hughes. Londres: Faber & Faber, 1998.

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 2001. (Petits Classiques Larousse)

_____. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos)

HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey. **Directors in perspective**: Peter Brook. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

INCÊNDIOS. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Kim McCraw e Luc Déry. Intérpretes: Lubna Azabal, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette *et al.* Roteiro: Denis Villeneuve. Edição: Monique Dartonne. Fotografia: André Turpin. Música: Grégoire Hetzel. Canadá: micro_scope, c2010. 1 DVD (130 min), widescreen, son., color. Baseado na peça teatral “Incendies”, de Wajdi Mouawad.

INTO Eclipse. Compositor: Stephen Albert. Orquestra: The Juilliard Orchestra. Regente: Gerard Schwarz. Tenor: Gary Lakes. Para *Oedipus* de Seneca, de Ted Hughes. (1980/1981, rev. 1989). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LN3rmoEzrV0>. Acesso em: 17 mai. 2019.

INWOOD, Brad. **Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome**. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press: Oxford, 2005.

JACOBSON, David J. *Oedipus*: Play Review. **Didaskalia**. Lincoln: University of Nebraska, 2011. v.8, n.19, p.129-132. Disponível em: <http://www.didaskalia.net/issues/8/19/DidaskaliaVol8.19.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

JEFFREYS, Mark. The Meme Metaphor. **Perspectives in Biology and Medicine**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, v.43, n.2, p.227-242, Winter 2000.

JEMISON, Kaley. **Punishment and Prophecy**: Blindness in Oedipus Rex, King Lear, and Jane Eyre. Monografia (Graduação em Literatura) - Universidade Florida Atlântica, EUA, 2016. Disponível em: https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A33787/datastream/OBJ/view/Punishment_and_Prophecy_Blindness_in_Oedipus_Rex_King_Lear_and_Jane_Eyre.pdf. Acesso em: 8 ago. 2019.

JESUS, Carlos A. Martins de. Dancing with Plutarch: Dance and Dance Theory in Plutarch's Table Talk. In: FERREIRA, José Roberto; LEÃO, Delfim; TRÖSTER, Manuel; DIAS, Paula Barata (eds.). **Symposion and Philanthropia in Plutarch**. Coimbra: Classica Digitalia: CECH, 2009.

KAYSER, Wolfgang. **The Grotesque in Art and Literature**. Bloomington (EUA): Indiana University Press, 1963.

KER, James; WINSTON, Jessica (eds.). **Elizabethan Seneca**: Three Tragedies. Londres: The Modern Humanities Research Association, 2012.

KERIFEKE, Stan. **Yes, We Can Meme**: A Progressive-Left Playbook for Winning the Internet Meme Culture War. [S.l.]: The Ree Shadilay Institute of Dankology, 2017.

KOHN, Thomas D. **The Dramaturgy of Senecan Tragedy**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

_____. Seneca's Use of Four Speaking Actors. **The Classical Journal**. Monmouth: The Classical Association of the Middle West and South. v. 100, n. 2, dec.2004/jan.2005.

_____. The Editio of Roman Tragedy. In: HARRISON, George W. M. (ed.). **Brill's Companion to Roman Tragedy**. Leiden: Brill, 2015.

KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas**. O herói trágico de Sófocles e seu tempo. Tradução Margarida Goldzryn. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

KUSTOW, Michael. **Peter Brook**, a Biography. Londres: Bloomsbury, 2005. *E-book*.

LADA-RICHARDS, Ismene. **Silent Eloquence**: Lucian and Pantomime Dancing. Londres: Bloomsbury, 2007.

LARSON, Victoria Tietze. **The Role of Description in Seneca Tragedy**. Frankfurt: Peter Lang, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LEE, Clement. Theatre du Pif's "The Oedipus Project" Experimentally Explores Seneca's "Oedipus" at Cattle Depot in Hong Kong Through Ted Hughes' Words. **The Theatre Times**. Hong Kong, publicado em 21 abr. 2017. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/theatre-du-pifs-oedipus-project-experimentally-explores-senecas-oedipus-ted-hughess-words-cattle-depot-hong-kong/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

LEITCH, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2017. (Oxford Handbooks) *E-book*.

LEO, Friedrich. **L. Annaei Senecae Tragoediae**, recensuit et emendauit. Berlim: Weidmann, 1878-1879. v.I: De Senecae Tragoediis observationes criticae, 1878. v.II: Senecae Tragoedias et *Octaviam* continens, 1879.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Revisão etnológica Júlio Cesar Melatti. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LEWIS, Peter. **The National: a Dream Made Concrete**. Londres: Methuen, 1990.

LEY, Graham. Discursive embodiment: the theatre as adaptation. **Journal of Adaptation in Film & Performance**. Bristol, Reino Unido: Intellect, 2009. v. 2, n. 3.

LIBERMAN, Gauthier. Réflexions sur les anapestes de Sénèque et la réception des mètres grecs à Rome. **Interférences Ars Scribendi**. Lyon: [s.n.] , 2005. Disponível em: http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/article.php3?id_article=35&var_recherche=Liberma&var_affichage=tout#ancr. Acesso em: 7 ago. 2019.

LIDSTRÖM, Susanna. **Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes**. Londres: Routledge, 2015.

LISTER, David. 'Waiting for Godot' voted best modern play in English. **The Independent**, Londres, publicado 18 out. 1998. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/waiting-for-godot-voted-best-modern-play-in-english-1178953.html>. Acesso em 29 jul. 2019.

LITTLEWOOD, Cedric A. J. **Self-representation and Illusion in Senecan Tragedy**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2004.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca. **Classica**. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2011. v.24, n.1, p.86-102.

_____. Posfácio: O *Agamêmnon* de Sêneca. In: SÊNECA. **Agamêmnon**. Tradução, introdução, posfácio e notas José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

_____. Apresentação. In: SÊNECA. **Tiestes**. Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos Santos Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p.9-11.

_____. O mito dos Pelópidas na dramaturgia latina. In: SÊNECA. **Tiestes**. Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos Santos Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p.163-184.

_____. Tragédia senequiana: tradição e inovação. In: SÊNECA. **Tiestes**. Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos Santos Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p.185-220.

_____. Sinopse sobre a transmissão do *corpus* trágico. In: SÊNECA. **Tiestes**. Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos Santos Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p.221-228.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

MCDONALD, Marianne; WALTON, Michael (eds.). **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2007.

MADER, Gottfried. *Nec Sepultis Mixtus et Vivis Tamen/Exemptus*: Rationale and Aesthetics of the 'Fitting Punishment' in Seneca's *Oedipus*. **Hermes**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995. v.123, n.3, p. 303-319.

MAIA, Mônica. Borghi traz versão social para o mito de 'Édipo'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, publicado em 30 jan. 1996. Ilustrada 2. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/30/ilustrada/20.html>. Acesso em: 7 ago. 2019.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edUFAL; Salvador: EDUFBA, 2007.

MARKUS, Donka; SCHWENDNER, Gregg. Seneca's Medea in Egypt. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1997. v.117, p. 73-80. Disponível em: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1997/117pdf/117073.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2019.

MAROWITZ, Charles. Seneca's *Oedipus*. In: CORRIGAN, Robert W. (ed.). **Classical Tragedy: Greek and Roman**. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990. p.479-482.

MARSHALL, Hallie. The Hughes Version: Commercial Considerations and Dramatic Imaginations". In: REES, Roger (ed.). **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009. p.263-281.

MARTI, Berthe. Seneca's Tragedies. A New Interpretation. **Transactions of the American Philological Association - TAPA**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1945. v.76, p.216-245.

MARTINDALE, Charles. Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical. **Classical Receptions Journal**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2013. v.5. n.2, p.169-183.

_____; TAYLOR, A. B. (eds.). **Shakespeare and the Classics**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2005.

MASTRONARDE, Donald J. Seneca's *Oedipus*: The Drama in the Word. **Transactions of the American Philological Association - TAPA**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970. v. 101, p. 291-315.

MIOLA, R. S. **Shakespeare and Classical Tragedy**. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press, 2001.

MOORE, Honor. The Oedipal Anguish Illuminates the Darkness. **The New York Times**, Nova York, publicado em 14 de jun. 2005. *Theater Review*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/06/14/theater/reviews/the-oedipal-anguish-illuminates-the-darkness.html>. Acesso em: 30 jul. 2019.

MORSE, Ruth. **The Medieval Medea**. Cambridge, Reino Unido: D. S. Brewer, 1996.

MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

_____. **O sangue das promessas: Céus, Florestas, Litoral e Incêndios**. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Artistas Unidos e Livros Cotovia, 2013b. (Coleção Livrinhos de Teatro).

MURRAY, Simone. **The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation**. Nova York, EUA: Routledge, 2012.

MUSEI DI PALAZZO FARNESE. **Fegato etrusco**, modello in bronzo datato tra la fine del II secolo a.C. e l'inizio del I secolo a.C. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.palazzofarnese.piacenza.it/immagini/fegatoetrusco-dettaglio.jpg/view?searchterm=fegato>. Acesso em: 11 jun. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Tradução Carlos José de Meneses. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

NOGUEIRA, Élcio. Sobre a montagem do Édipo de Tabas. [Entrevista concedida a] Renata Cazarini de Freitas. São Paulo, 17 mar 2016.

O ARCAICO aqui e agora. Pesquisa de linguagem para uma encenação do Mito de Édipo numa livre adaptação baseada nos textos de Sófocles e Sêneca. São Paulo: exemplar em reprografia, 1994.

GLARE, Peter G. W. et al. (eds.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press, 1968.

PALCO Clássico. Disponível em : <http://palcoclassico.blogspot.com/2017/10/antigona-e-prometeu-em-2017-parte-i.html>. Acesso em: 8 ago. 2019.

PARKER, Jan; MATTHEWS, Timothy (eds.). **Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern**. Oxford: Oxford University Press, 2011. (Classical Presences).

PARROT, Thomas Marc. A Note on Metre. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Nova York: American Book Company, 1904.

PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. **Preto**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet**, príncipe da Dinamarca. Tradução, introdução e notas Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

PIRES, Francisco Murari. **Édipo**, a (con)fusão do poder. São Paulo: Universidade de São Paulo, [s/d]. Disponível em: www.fflch.usp.br/dh/heros/FMP/edipopoder.doc. Acesso em: 7 ago. 2019.

PEROZIM, J. **O Édipo de Sêneca**: do mito à razão. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

POE, Joe Park. The Sinful Nature of the Protagonist of Seneca's *Oedipus*. In: BOYLE, A. J. (ed.) **Seneca Tragicus**: Ramus Essays on Senecan Drama. Victoria, Austrália: Aural Publications, 1983.

RABÓCZKAY, Tibor. Significado real do número de citações de um artigo científico. **Jornal da USP**. 26/07/2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/significado-real-do-numero-de-citacoes-de-um-artigo-cientifico/>. Acesso em: 5 ago. 2019.

RACINE, Jean. **Théâtre complet**. Paris: Librairie Garnier Frères, 1947.

REES, Roger (ed.). **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009.

_____. Hughes and the Classics. In: GIFFORD, Terry. **Ted Hughes in Context**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2018.

REID, Christopher (ed.) **Letters of Ted Hughes**. Selected and Edited by Christopher Reid. Londres: Faber & Faber, 2010. *E-book*.

REDDICK, Yvonne. **Ted Hughes: Environmentalist and Ecopoet**. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

RENGER, Almut-Barbara. **Oedipus and the Sphinx**: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau. Chicago (EUA): University of Chicago Press, 2013.

RICHERSON, Peter J.; BOYD, Robert. **Not by Genes Alone**: How Culture Transformed Human Evolution. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

ROBERT, Carl. **Oidipus**; Geschichte eines poetischen Stoffs im griechen Altertum. 2 v. Berlim: Weidmann, 1915. Disponível em: <https://archive.org/details/aff2447.0001.001.umich.edu> Acesso em: 6 ago. 2019.

ROBERTS, Neil. **Ted Hughes**: New Selected Poems. Tirril: HEB Humanities Insights, 2007.

ROBERTS, Neil; WORMALD, Mark; GIFFORD, Terry (eds.). **Ted Hughes, Nature and Culture**. Londres: Palgrave MacMillan, 2018.

ROCHA, Roberto Ferreira da. O texto de *Hamlet* na montagem de Flavio Rangel. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edFAL; Salvador: EDUFBA, 2007. p.367-377.

ROSENMEYER, T. G. **Senecan Drama and Stoic Cosmology**. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. Seneca's *Oedipus* and Performance: The Manto Scene. In: SCODEL, R. (ed.). **Theatre and Society in the Classical World**. Ann Harbour, Michigan: The University of Michigan Press, 1993.

ROSENTHAL, Daniel. **The National Theatre Story**. Londres: Oberon Books, 2014. *E-book*.

SÁ, Nelson de. "Édipo de Tabas" é antropofagia indigesta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, publicado em 03 fev.1996. *Ilustrada*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/03/ilustrada/9.html>. Acesso em: 9 ago. 2019

SAGAR, Keith. Ted Hughes and the classics. In: REES, Roger (ed.). **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009.

_____. **The Laughter of Foxes: A Study of Ted Hughes**. Liverpool, Reino Unido: Liverpool University Press, 2006.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda**. Tradução Marcela Coelho, Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Nova York: Routledge, 2006.

SARAIVA, Francisco R. dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès**. Paris, França: Éditions du Seuil, 2012.

SCHIESARO, Alessandro. **The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.

SCOTT-KILVERT, Ian. Seneca or Scenario? **Arion**. Boston: Trustee of Boston University. v. 7, n. 3, p. 501-511, Autumn 1968.

SEGAL, Charles. **Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

SENECA'S Oedipus. **The Cornell Daily Sun**. Ithaca: Cornell Sun, October 17, 2007. Disponível em: <https://cornellsun.com/2007/10/17/senecas-oedipus/>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SERGEANT, David. Ted Hughes' Inner Music. In: WORMALD, M.; ROBERTS, N.; GIFFORD, T. (eds.). **Ted Hughes: From Cambridge to Collected**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Londres: Red Globe Press, 2008. (The RSC Shakespeare)

_____. **A tragédia de Hamlet**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Cia das Letras, 2015.

_____. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça. São Paulo: Editora Abril, 2010.

_____. **King Lear**. Edição Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Londres: Red Globe Press, 2009. (The RSC Shakespeare)

_____. **Macbeth**. Edição Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Londres: Red Globe Press, 2009. (The RSC Shakespeare)

_____. **Romeo and Juliet**. Edição Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Londres: Red Globe Press, 2009. (The RSC Shakespeare)

SHIFMAN, Limor. **Memes in Digital Culture**. Cambridge, EUA: MIT Press, 2014.

SILVA, Marcos A. da. A favor de mais Édipos. **Revista Adusp**. São Paulo: Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo. p.60-62, ago. 1996.

SILVA NETO, José Pedro da. Percursos da Tradição. **Revista E**. São Paulo: Lazuli Editora, n.274, p.201-209, publicado em ago. 2019. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13451_TRADICAO+PASSADO+PRESENTE+E+FUTURO. Acesso em: 06 ago. 2019.

SLANEY, Helen. Liminal's Kosky's Hughes's Artaud's Seneca's Oedipus. **New voices in Classical Reception Studies**. Milton Keynes: The Open University, 2009. n.4, p.52-69. Disponível em: <http://fass.open.ac.uk/sites/fass.open.ac.uk/files/files/new-voices-journal/issue4/3Slaney.pdf> Acesso em: 7 ago. 2019.

_____. **The Senecan Aesthetic: A Performance History**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2016.

_____. Seneca's Chorus of One. In: BILLINGS, Joshua; BUDELMANN, Felix; MACINTOSH, Fiona (eds.). **Choruses, Ancient and Modern**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2013.

SOUSA JÚNIOR, Waldir Moreira. Tradução da tragédia fragmentária *Édipo* de Eurípides. **Rónai** - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios. Juiz de Fora: UFJF, 2015. v. 3, n.1, p.90-107.

_____. **As fenícias** de Eurípides: estudo e tradução. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São

Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-29062015-152739/pt-br.php>. Acesso em: 8 ago. 2019.

STEAD, Henry. Ted Hughes's Seneca's Oedipus – by Hook or by Crook. **Canadian Review of Comparative Literature**. Edmonton, Canadá: University of Alberta, 2013. v. 40, n. 1, p. 88-104. (Special edition on Seneca and the English Tradition).

STÖCKINGER, Martin; WINTER, Kathrin; ZANKER, Andreas T. (orgs.). **Horace and Seneca: Interactions, Intertexts, Interpretations**. Berlin: The Gruyter, 2017.

STYAN, J. L. **Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism, Surrealism and the Absurd**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2008.

SUTTON, Dana Ferrin. **Seneca on the Stage**. Leiden: Brill, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TALBOT, John. Eliot's Seneca, Ted Hughes's Oedipus. In: REES, Roger (ed.). **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009. p.62-80.

_____. "I Had Set Myself Against Latin": Ted Hughes and the Classics. **Arion**. Boston: Trustees of Boston University, 2006. v.13, n.3, p.131-161.

TARRANT, Richard J. Custode rerum Caesare: Horatian Civic Engagement and the Senecan Chorus 93. Tragic. In: STÖCKINGER, Martin; WINTER, Kathrin; ZANKER, Andreas T. (orgs.). **Horace and Seneca: Interactions, Intertexts, Interpretations**. Berlin: The Gruyter, 2017.

_____. Senecan Drama and its Antecedents. **Harvard Studies in Classical Philology**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1978. n. 82, p.213-263.

TAYLOR, Paul. Theatre: The mother of all dramas. **The Independent**, Londres, publicado em 09 set. 1998. Culture. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-mother-of-all-dramas-1196944.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

TERUEL, Miguel. Three Ways of Looking at a Nightingale: the Tale of Philomela by Ted Hughes, Timberlake Wertenbaker and Joanna Laurens. In: GAY, Ignacio Ramos (ed.). **Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama**. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

TÖCHTERLE, Karlheinz. **Lucius Annaeus Seneca Oedipus**. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994.

_____. Oedipus. In: DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (eds.). **Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist**. Leiden: Brill, 2014.

TRINACTY, Christopher. Horatian Contexts in Senecan Tragedy. In: STÖCKINGER, Martin; WINTER, Kathrin; ZANKER, Andreas T. (orgs.). **Horace and Seneca: Interactions, Intertexts, Interpretations**. Berlin: De Gruyter, 2017.

- VERNANT, Jean-Pierre. Édipo sem complexo. Tradução Filomena Hirata. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL- NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos)
- VOLTAIRE. *Oedipe*. Paris: Flammarion, 2019.
- WEBB, Ruth. **Demons and Dancers**: Performance in Late Antiquity. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2008.
- WEISSBORT, Daniel. Ted Hughes and Truth. **The Literary Word**. Belfast, Irlanda: Irish Pages. v.3, n.1, p.177-192, Spring/Summer 2005.
- WILSON, Marcus. Rhetoric and the Younger Seneca. *In*: DOMINIK, Willlliam; HALL, Jon (eds.). **A Companion to Roman Rhetoric**. Malden: Blackwell Publishing, 2007. p.425-438.
- WINSTON, Jessica. Seneca in early Elizabethan England. **Renaissance Quartely**. Chicago: University of Chicago Press. v.59, n. 1, p.29-58, Spring 2006.
- WORMALD, M.; ROBERTS, N.; GIFFORD, T. (eds.). **Ted Hughes**: From Cambridge to Collected. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- WYLES, Rosie. The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime. *In*: HALL; WYLES (eds.) **New Directions in Ancient Pantomime**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2008.
- ZAJKO, Vanda. “Mutilated Towards Alignment?” Prometheus on his Crag and the Cambridge School of Anthropology. *In*: REES, Roger (ed.) **Ted Hughes & the Classics**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2009.
- ZANOBI, Alessandra. **Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime**. Londres: Bloomsbury, 2014.
- _____. The Influence of Pantomime on Seneca’s Tragedies. *In*: HALL; WILES (eds.) **New Directions in Ancient Pantomime**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2008.
- ZIMMERMANN, Bernhard. Seneca and Pantomime. Tradução Edith Hall. *In*: HALL; WILES (eds.). **New Directions in Ancient Pantomime**. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Tradição e esquecimento**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec: Cosac Naify, 1997.
- ZWIERLEIN, Otto. **L. Annaei Senecae Tragoediae**. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1986.

SOBRE TRADUÇÃO: TEORIA E EXEMPLIFICAÇÃO POÉTICA

AHL, Frederick. An Introductory Essay. In: SENECA. **Two Faces of Oedipus**: Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and Seneca's *Oedipus*. Ithaca, EUA: Cornell University Press, 2008.

_____. Proemion: Translating a Paean of Praise. In: **Tradition, Translation, Trauma**. The Classic and the Modern. PARKER, Jan; MATHEWS, Timothy (eds.). Oxford, EUA: Oxford University Press, 2011. (Classical Presences).

ALMEIDA, Guilherme de. **Toda a Poesia**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. v.3.

_____. A estreia de hoje: as duas “Antígones”. Coluna Palcos e Circos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1952. Geral, p.6.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Versiprosa**. Crônica da vida cotidiana e de algumas miragens. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

_____. Carta a Hilde Kowsmann/Tradutores poetas. **Remate de Males**. Território da Tradução. Organização Iumna Maria Simon. Campinas: Unicamp, 1984. v.4, p.175-182. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/385>. Acesso em: 6 ago. 2019.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Electra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

_____. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Orestes*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

BEDFORD, William. Ted Hughes and Translation. **The Ted Hughes Society Journal**. Londres: Ted Hughes Society, 2014. v. 4, n. 1, p. 136-150.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução** – antologia bilíngue Alemão-Português. 2ª ed., revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v.1.

BERGIN, Tara. Hughes as Translator. In: GIFFORD, Terry (ed.). **Ted Hughes in Context**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2018.

BOYLE, Catherine. Nicanor Parra's Transcription of *King Lear*: The Transfiguration of the Literary Composition. In: KLIMAN, Bernice W.; SANTOS, Rick J. (eds.). **Latin American Shakespeares**. Cranbury, EUA: Associated University Presses, 2005

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. A tradução para o português do metro de balada inglês. **Revista Fragmentos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. v.34. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em: 8 ago. 2019.

BURKE, Peter; HSIA, Ronnie Po-chia (orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: Ensaio de Teoria e Crítica Literária**. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lúcia (orgs.). **Semiótica da Literatura**. São Paulo: EDUC, 1987.

CASTRO, Alfredo. La creación o la posibilidad de rozar un poco de infinito. **Revista Apuntes**. Santiago: Universidad Católica de Chile. n. 103, p.45-47, Primavera 1991/Otoño 1992.

DUARTE, Adriane da Silva. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. **Translatio**. Porto Alegre: UFRGS, 2016. n.12, p.43-62.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FLEMING, Katie. For Everybody Must Answer the Sphinx: Ted Hughes's Translations of Seneca's *Oedipus*. **Canadian Review of Comparative Literature**. Edmonton, Canadá: University of Alberta, 2013. v. 40, n. 1, p.105-121. (Special edition on Seneca and the English Tradition).

FREITAS, R. C.; LOHNER, J. E. S. Reconhecer e traduzir traços de Sêneca em Shakespeare. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: UFSC, 2014. v.1, n.33. p.97-118.

FROST, Robert. [Entrevista] In: BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. **Conversations on the Craft of Poetry**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

GONÇALVES, Willamy Fernandes. Tendência atual na tradução de poesia grega e latina em Portugal. In: DE BROSE, Robert (org.). **Pervivência Clássica: interfaces entre tradução e recepção dos Clássicos**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS. Tradução Sergio Molina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, publicado em 12/09/2004. mais!. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1209200404.htm>. Acesso em 18 jul. 2019.

HURTADO, María de la Luz. Parra traduce a Shakespeare. **Revista Apuntes**. Santiago: Universidad Católica de Chile. n. 103, p.23-35, Primavera 1991/Otoño 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007a.

_____. **Linguística, poética, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2007b.

JOFRÉ, Manuel. Poeta Nicanor entrevista a Parra antipoeta. **Entrevistas.** Universidad de Chile. Santiago de Chile, [2000-2001]. Disponível em: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/poetanicanor.html>. Acesso em: 18 jul. 2019.

KLEIN, Giovanni Roberto. **O Édipo de Sêneca:** Tradução e estudo crítico. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270374>. Acesso em: 8 ago. 2019.

KRISTAL, Efraín. Soneto XVIII, *Hamlet* y *El rey Lear*: los Shakespeare de Nicanor Parra. **Estudios Públicos.** Santiago: Universidad Católica de Chile. n.136, p.111-136, primavera 2014.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução:** do sentido à significância. São Paulo: Edusp, 2003.

LOPES, Angela Leite. **Traduzindo Novarina** - Cena, pintura e pensamento. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2017.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida.** Tradução Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2006.

_____. **Poética do traduzir,** não tradutologia. Tradução Eduardo Domingues. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2009.

MILTON, John. **Tradução:** teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. **Antipoesia em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra.** Dissertação (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106671>. Acesso em: 8 ago. 2019.

OLIVA NETO, João Angelo. Prólogo. In: CATULO. **O livro de Catulo.** Tradução, introdução e notas João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

PAES, José Paulo. **Tradução:** a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PARRA, Nicanor. **Lear rey & mendigo.** Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004.

_____. **Hojas de Parra.** Santiago: Talleres Editorial Deriva, 2016.

_____. **Só para maiores de cem anos:** antologia (anti)poética. Seleção e tradução Joana Barossi, Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2018.

PAZ, Octavio. **Tradução:** literatura e literalidade. Edição bilíngue. Tradução Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco** (em torno a Blanco de Octavio Paz). São Paulo: Editora Guanabara, 1986.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: LIMA, Carmen V. C. (ed.) **Poemas e ensaios: Edgar Allan Poe**. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.

POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearensês**. Curitiba: Appris, 2014.

SALES, José Batista de. Agora eu quero cantar: um poema narrativo de Mário de Andrade. **Itinerários**, Revista de Literatura. São Paulo: Unesp, 2011. n.33.

SANCHES, Cíntia Martins. **As tragédias de Sêneca *Oedipus e Phoenissae*: introdução, tradução expressiva, notas e comentários sobre a expressividade**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151114>. Acesso em: 8 ago. 2019.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. **Scientia Traductionis**. Florianópolis: UFSC, 2011. n.10, p.68-79.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: a History of Translation**. Londres: Routledge, 2004.

ZAMBRA, Alejandro. Algunos rostros de Nicanor Parra. **Revista Dossier**. Santiago: Universidad Diego Portales, n.12 [s/d]. Disponível em: <http://www.revistadossier.cl/algunos-rostros-de-nicanor-parra>. Acesso em: 18 jul. 2019.

APÊNDICE A – Tradução de poema do livro *Crow* (1995, p.35)

OEDIPUS CROW

Mummies stormed his torn insides
With their bandages and embalming honey.
He contorted clear, he vomited empty –
He flew.
A gravestone fell on his foot
And took root –
He bit through the bone and he fled.
The water-spirit in the happy valley
Twined his brains with primroses, dogroses,
Pulling his mouth down to the wet humus –
With a howl he left what she held.
And he ran, cheered by the sound of his foot
and its echo
And by the watch of his wrist
One-legged, gutless and brainless, the rag
of himself –
So Death tripped him easy
And held him up with a laugh, only just
alive.
And his watch galloped away in a cloud of
corpse-dust.
Crow dangled from his one claw –
corrected.
A warning.

CORVO ÉDIPPO

Múmias assaltaram o seu avesso
Com bandagens e mel de embalsamar.
Ele se contorceu forte, vomitou vazio –
E voou.
Caiu no seu pé uma lápide
E criou raízes –
Ele mastigou o osso e fugiu.
No vale da felicidade a mãe d'água
Trançou seus miolos a prímulas, mosquetas,
Puxando sua boca contra a terra húmida –
Ele uivou e deixou o que ela agarrou.
E ele correu, animado pelo som do seu pé
e o seu eco
e pelo relógio do seu pulso
Perneta, eviscerado, esmiolado, só farrapo
do que era –
Então a Morte lhe deu uma rasteira
E gargalhando o levantou, ele ali já quase
morto.
E seu pulso galopou além, numa nuvem de
pó de defunto.
Corvo pendurado na sua única garra –
corrigido.
Só um aviso.

APÊNDICE B - Tradução de poema do livro *Crow* (1995, p.3)

EXAMINATION AT THE WOMB-DOOR

EXAME NO PORTÃO UTERINO

Who owns this scrawny little feet? *Death.*
 Who owns this bristly scorched-looking face? *Death.*
 Who owns this still-working lungs? *Death.*
 Who owns this utility coat of muscles? *Death.*
 Who owns this unspeakable guts? *Death.*
 Who owns this questionable brains? *Death.*
 And all this messy blood? *Death.*
 These minimum-efficiency eyes? *Death.*
 The wicked little tongue? *Death.*
 This occasional wakefulness? *Death.*

De quem são esses pezinhos franzinos? *Da morte.*
 De quem é essa cara ardida e amarrada? *Da morte.*
 De quem são esses pulmões arquejantes? *Da morte.*
 De quem é esse capote de músculos? *Da morte.*
 De quem são essas tripas repulsivas? *Da morte.*
 De quem são esses miolos duvidosos? *Da morte.*
 E todo esse sangue esparramado? *Da morte.*
 Esses olhos de mínima eficácia? *Da morte.*
 A linguinha viciosa? *Da morte.*
 Esse eventual despertar? *Da morte.*

Given, stolen or held pending trial?
Held.

Dado, roubado ou retido em juízo?
 Retido.

Who owns the whole rainy, stony earth? *Death.*
 Who owns all of space? *Death.*

De quem é toda a terra chuvosa, pedregosa? *Da morte.*
 De quem é o espaço inteiro? *Da morte.*

Who is stronger than hope? *Death.*
 Who is stronger than will? *Death.*
 Stronger than love? *Death.*
 Stronger than life? *Death.*

Quem é mais forte que a esperança? *A morte.*
 Quem é mais forte que a vontade? *A morte.*
 Mais forte que o amor? *A morte.*
 Mais forte que a vida? *A morte.*

But who is stronger than death?

Mas quem é mais forte que a morte?

Me, evidently.

Eu, evidente.

Pass, Crow.

Passa, Corvo.

APÊNDICE C - Tradução de poema do livro *Crow* (1995, p.59-71)

SONG FOR A PHALLUS

There was a boy was Oedipus
 Stuck in his Mammy's belly
 His Daddy'd walled the exit up
 He was a horrible fella

Mamma Mamma

You stay in there his Daddy cried
 Because a Dickybird
 Has told the world when you get born
 You'll treat me like a turd

Mamma Mamma

His Mammy swelled and wept and swelled
 With a bang he busted out
 His Daddy stropped his hacker
 When he heard that baby shout

Mamma Mamma

O do not chop his winkle off
 His Mammy cried with horror
 Think of the joy will come of it
 Tomorrer and tomorrer

Mamma Mamma

But Daddy had the word from God
 He took that howling brat
 He tied its legs in crooked knots
 And threw it to the cat

Mamma Mamma

CANTIGA PARA UM FALO

Tinha um menino era Édipo
 Na barriga da mamãe
 O emparedara o papai
 Sujeito filho da mãe

Minha Mamãe

Fica aí gritou papai
 Porque disse o passarinho
 Que você tendo nascido
 Serei só um cocozinho

Minha Mamãe

Ela inchou chorou inchou
 Num *bang* ele rebenta
 O papai surra o invasor
 Ao ouvir a voz birrenta

Minha Mamãe

Ah não corta o seu pintinho
 A mamãe gritou de susto
 Pense que dará prazer
 No futuro, no futuro

Minha Mamãe

Mas o papai ouviu Deus
 Pega o fedelho babão
 Ata as pernas com nós tortos
 E dá de comer ao cão

Minha Mamãe

But Oedipus he had the luck
 For when he hit the ground
 He bounced up like a jackinabox
 And knocked his Daddy down

Mamma Mamma

He hit his Daddy such a whack
 Stone dead his Daddy fell
 His cry went straight to God above
 His ghost it went to Hell

Mamma Mamma

The Dickybird came to Oedipus
 You murderous little sod
 The Sphinx will bite your bollocks of
 This order comes from God

Mamma Mamma

The Sphinx she waved her legs at him
 And opened wide her maw
 Oedipus stood stiff and wept
 At the dreadful thing he saw

Mamma Mamma

He stood there on his crooked leg
 The Sphinx began to bawl
 Four legs three legs two legs one leg
 Who goes on them all

Mamma Mamma

Oedipus took an axe and split
 The Sphinx from top to bottom

Mas Édipo teve sorte
 Pois quando chegou no chão
 Voltou que nem João-bobo
 E deu no papai com a mão

Minha Mamãe

Deu no papai tal pancada
 Que ele caiu qual marmelo
 Seu grito subiu a Deus
 Seu fantasma foi pro inferno

Minha Mamãe

A Édipo o passarinho:
 Matadorzinho cruel
 A Esfinge vai te capar
 Essa ordem vem do céu

Minha Mamãe

A Esfinge lhe abriu as pernas
 E escancarou a bocarra
 Édipo teso chorou
 Frente ao horror que fitara

Minha Mamãe

Lá ficou na perna torta
 A Esfinge pôs-se a berrar
 São quatro três duas uma
 Com todas quem vai andar

Minha Mamãe

Édipo tomou um machado
 A Esfinge rachou com sanha

The answers aren't in me, he cried
 Maybe your guts have got em
 Mamma Mamma

Não tenho em mim as respostas
 Talvez nas tuas entranhas
 Minha Mamãe

And out there came ten thousand ghosts
 All in their rotten bodies
 Crying, You will never know
 What a cruel bastard God is
 Mamma Mamma

Dez mil fantasmas vieram
 Todos em corpos danados
 Gritavam: nem quer saber
 Que deus cruel e bastardo!
 Minha Mamãe

Next came out his Daddy dead
 And shrieked about the place
 He stabs his Mammy in the guts
 And smiles into her face
 Mamma Mamma

Logo veio o papai morto
 Saiu guinchando ao redor
 Eviscerando a mamãe
 Dá seu sorriso melhor
 Minha Mamãe

Then out his Mammy came herself
 The blood poured from her bucket
 What you can't understand, she cried
 You sleep on it or sing to it
 Mamma Mamma

Veio ela mesma a mamãe
 Do seu balde sangue jorra
 Se não entende, gritou,
 Vê se esquece ou comemora
 Minha Mamãe

Oedipus raised his axe again
 The World is dark, he cried
 The World is dark one inch ahead
 What's on the other side?
 Mamma Mamma

Édipo ergueu o machado
 Gritou: o mundo é escuro
 O mundo é escuro aqui
 O que tem por trás do muro?
 Minha Mamãe

He split his Mammy like a melon
 He was drenched with gore
 He found himself curled up inside
 As if he had never been bore
 Mamma Mamma

Rachou a mamãe ao meio
 De sangue ficou banhado
 Emaranhou-se ali dentro
 Como quem não foi gestado
 Minha Mamãe

ANEXO A – Texto numerado do *Édipo de Sêneca* (imagem extraída de *Arion*)

THE OEDIPUS OF SENECA

adapted by

TED HUGHES

© 1969 by Ted Hughes

show us
show us a simple riddle lift everything aside
show us a childish riddle
what has four legs at dawn
5 two legs at noon three legs at dusk
and is it weakest
when it has most?

'I will find the answer'
is that an answer?

10 show us

Ted Hughes 327

ACT ONE

CHORUS

night is finished but day is reluctant the sun
drags itself up out of that filthy cloud it
stares down at our sick earth it brings a gloom
not light

15 beneath it our streets homes temples gutted with the
plague it's one huge plague pit the new heaps
of dead spewed up everywhere hardening in the
sickly daylight

OEDIPUS

and I was happy running away from my father
20 Polybus freedom not exile wandering unafraid
a prince fleeing yes but unafraid till I stumbled
as God in heaven saw me I stumbled on this kingdom
fear that came after me it followed me the
fear Delphi Polybus words of the oracle
25 some day I would kill my father I would kill him
and worse that other worse what can be worse
the oracle pronounced it
the words stick it is not possible but
the god predicted the god threatened me with my
30 father's bedchamber my mother's bed fouled
desecrated the god predicted it I would marry
my mother murder my father first then this
who could have stayed there waiting for it I left
the kingdom fast I was terrified
35 not as an outlaw it was the high law of nature
I respected that determined to guard that not
trusting myself removed myself
I was so terrified the most impossible disaster
it seemed already to have happened but the fear

328 THE OEDIPUS OF SENECA

- 40 came with me my shadow into this kingdom to
 this throne and it grew till now it surrounds
 me fear I stand in it like a blind man in
 darkness
- even now what is fate preparing for me surely
 45 I see that how could I be mistaken about it
 this plague slaughtering everything that lives no
 matter what men trees flies no matter it spares
 me why what final disaster is it saving me for
- the whole nation guttering the last dregs of
 50 its life no order left ugly horrible deaths
 in every doorway every path wherever you look
 funeral after funeral endless terror and sobbing
 and in the middle of it all I stand here untouched
 the man marked down by the god for the worst fate
 55 of all a man hated and accused by the god still
 unsentenced
 our lungs scorch we gulp for breath but there's no
 air the heat never moves the sun presses down on
 us with its whole strength the dog star the lion one
 60 on top of the other a double madness every day closer
 water has left us the old river courses crack hard
 greenness has left us grass bleaches and roasts it powders
 underfoot the corn should be ripe the harvest stands but
 ruined
- 65 shrivelled in the ear blasted on the dry straws
 the river Dirce our strong swift Dirce it
 has been sealed off its springs dried up it's a bed
 of hot stones infernal a string of stinking puddles
 what light there is stifles under this strange fog this
 70 hellish strange reek thickening and hanging all day
 and all night the funeral pyres are smoldering stench
 of carcasses burning worse stench of unburied carcasses
 rotting the stars cannot pierce through to us the
 moon crawls through this fog too close hardly visible
 75 heaven's cut off we're buried away here between our walls
- nothing can escape the plague it fastens on everybody
 young old men women children no distinction young men
 in their full strength old diseased men fathers newborn
 sons the plague heaps everybody together friend and enemy

Ted Hughes 329

80 man and wife burn in the one flame nobody weeps
 there are no tears left the groans are for the living
 not the dead screaming is not mourning but torment
 or terror many die of terror leap from windows
 gulp down poison stab themselves for terror fathers
 85 with roasting eyes stoke their son's bodies in the flames
 mothers stagger to and fro like madwomen between their
 children's beds and the flames finally throw themselves
 into the flames mourners fall down beside the pyres and
 are thrown into the same flames survivors fight for
 90 fuel even snatching burning sticks from pyres even
 throw their own families on top of other people's
 fires it's enough if the bones are scorched there
 isn't wood enough to turn everything to ashes there
 isn't ground enough to bury what's left and prayers are
 95 useless medicine is useless nurse and doctor go
 into the flames every hand that's stretched out to
 help the plague grips it
 you high gods I am kneeling here at your altar beseeching
 you let me have death let me go you great
 100 decide what happens to men listen to me powers you
 go on living in this don't keep me here alive to
 watch every living thing in my country die before I die
 you are too far off and too deaf listen to me you have
 105 put too much onto me am I the only one you're not going
 to let die you are heaping death onto everybody I am
 asking for death are you going to refuse me have you
 set me apart for something else
 Oedipus get out of this land get away from these cries
 110 this unending funeral this air you've poisoned with the
 curse you drag everywhere get away
 run as you should have done long ago run yes even back
 to your parents

JOCASTA

Oedipus
 115 you are the man we
 rely on you are the King the strength if we have strength
 the heavier the threat the stronger we should find you to

330 THE OEDIPUS OF SENECA

bear the threat for every challenge an answer
 a King cannot sit wringing his hands
 120 reproaching the gods weeping like a baby wanting to die

OEDIPUS

I have proved my courage often enough

JOCASTA

that was yesterday it is no use to us today we need it

OEDIPUS

the plague is more than enough for any King but
 something beneath it something under the roots
 125 of it is worse and for me alone

JOCASTA

the dead are burning and rotting the living are
 dying in pain and terror this is your
 people what could be worse

OEDIPUS

the cause is worse

JOCASTA

130 a King's fear is a nation's fear how can it be for
 you alone this is a new riddle Oedipus

OEDIPUS

and what if the answer is our final disaster

JOCASTA

when I carried my sons
 I carried them for death I carried them for the throne
 135 I carried them for final disaster when I carried my first son
 did I know what was coming did I know
 what ropes of blood were twisting together what bloody foot-
 prints
 were hurrying together in my body

332 THE OEDIPUS OF SENECA

it split me open and I saw the blood jump out after him
 was I myself but was he
 a bag of blood a bag of death
 185 a screaming mouth
 was it asking a question
 he was a king's son he was a man's shape
 he was perfect
 not something monstrous some repulsive accident of wrong
 190 limbs and jumbled organs
 not some freakish half-living blood clot
 his eyes were perfect feet perfect fingers perfect
 he lay there in the huge darkness like a new bright weapon
 he was the warrant of the gods
 195 he was their latest attempt
 to walk on the earth and to live
 he only had to live
 and what if at that moment after all that
 a doubt had turned him back

OEDIPUS

200 have I turned back whatever there is that frightens men in
 this world whatever shape terror pain and death can come
 in it cannot turn me back not even Fate frightens me
 not even the sphinx twisting me up in her twisted words
 she did not frighten me she straddled her rock her nest
 205 of smashed skulls and bones her face was a gulf her
 gaze paralysed her victims she jerked her wings up and
 that tail whipping and writhing she lashed herself she
 bunched herself up convulsed started to tremble like a
 fit jaws clashing together biting the air yet I stood
 210 there and I asked for the riddle I was calm her
 talons gouged splinters up off the rock saliva poured
 from her fangs she screamed her whole body shuddering
 the words came slowly the riddle that monster's justice
 which was a death sentence a trap of forked meanings
 215 a noose of knotted words yet I took it I undid it I
 solved it

that was the time to die all this frenzy now this
 praying for death it's too late Oedipus

Ted Hughes 333

JOCASTA

you wear the
220 crown which was your prize for killing that birdwoman
the sceptre's your prize

OEDIPUS

yet she's not dead as if I'd never solved her riddle
she never died she changed I drove her off the rock
and the questions stopped but her rottenness is flying
225 her stench is a fog smothering us as if we were living
inside her carcass
there's one hope left the oracle can the god direct us

CHORUS

Thebes——you are finished!
The countryside around is empty—the farmers all dead. The
230 workers all dead. Their children all dead. The plague owns
everything.
What's happened to your armies, Thebes? All those brave men
of
yours—they've gone under the plague—they're finished. They
marched so bravely away out—eastward—past the last frontiers
235 victory after victory—right away on to the world's rim—leaned
their banners against the sun's very face—the conquerors—
where
are they? Everybody ran from them—the rich nations of the
rivers
—the marksmen of the hills—the horsemen—everybody ran—
towns
empty—scattered away—but not any more, Thebes. Where are
your
240 armies now, Thebes? They're finished. The plague touched
them
and they vanished. Finished. Rubbished into earth.
Look at the streets—what are the crowds doing? Black pro-
cessions:
They're going to the graves and the fires. Thebes is a funeral.
Thebes is choking with corpses. Why don't the crowds move?

334 THE OEDIPUS OF SENECA

- 245 are too many corpses. Graves can't be dug fast enough. There
 burn corpses fast enough. The earth's gluttoned. Death's gluttoned. Fire
 can't
 And
 the piles of corpses rot.
 The plague began with the sheep. It began with the grass. The
 grass
 was suddenly poison. The air was suddenly stench.
- 250 A bull at the altar—massive animal. The priest had hoisted his
 axe,
 steadied his aim—in that second, before the axe fell—the bull
 was
 down. Was it touched by the god? It was touched by the plague.
 I saw a heifer slaughtered. Her body was a sackful of filthy tar—
 filthy bubbling tar.
- 255 Everywhere cattle are dead in the fields, dead in their stalls. On
 silent farms there are bones in cloaks, skulls on pillows. Every
 ditch stinks death. The heat stinks. The silence stinks.
 A horseman coming breakneck past us—but the plague caught
 him up—
 it caught his horse—mid-stride—head over heels—full tilt—
 down.
- 260 The rider beneath it.
 Everything green has withered up. The hills that were cool with
 forest
 —they're dusty ridges—deserts of brittle sticks. The vine's
 tendril
 is white—it crumbles when you touch it.
 Where are the gods? The gods hate us. The gods have run
 away. The
 265 gods have hidden in holes. The gods are dead of the plague—
 they rot
 and stink too.
 There never were any gods—there's only death.
 There's something wrong with the sun—the light seems to bulge
 and

336 THE OEDIPUS OF SENECA

ACT TWO

OEDIPUS

who is this coming so hurridly towards the palace
is it Creon no sight can be trusted

CHORUS

it is Creon this is the man we are waiting for
has he brought the answer

OEDIPUS

290 now I shall know my fate for what it is
Creon nearest to the throne in blood the
waiting has been long tell us can the oracle
help us what is its answer

CREON

the god at Delphi does not speak simply as he
295 reveals he conceals

OEDIPUS

help hidden from us is no help what is the god's
answer

CREON

difficult to fathom a tangle a riddle

OEDIPUS

tell us what it is if it's a riddle it is for
300 Oedipus

CREON

this is what the god says the murder of King

Ted Hughes 337

Laius must be atoned for the murderer must be
banished King Laius must be avenged not until
then shall we see the sun clear and the air pure
305 and the plague finished

OEDIPUS

who was the King's murderer his throne is my
throne and his queen my queen it is for me to
ask who murdered King Laius whom does the god
name
310 he will pay the penalty

CREON

if it is safe if the god will let me I will tell
what happened What I went through there at Delphi
it has altered me I did not know what terror was
I feel it now as I speak
315 you know the shrine you know the rites I did
everything prescribed I prepared myself purified
and humbled my thoughts I stepped into the shrine
reverently my hands raised in supplication to the god
as I did so the air and the mountain shook and the
320 two peaks of parnassus rumbled like anger avalanches
of snow muttered the mountain had stirred there
was a silence then the god's grove of laurel trees
shook drew a deep sudden breath a hiss of leaves
a rushing from one end to the other the sacred
325 spring castalia died back among its wet stones the
priestess of the god was going ahead of me she began
to undo her hair and toss it loose suddenly she was
writhing from head to foot lashing her hair this way
and that it was the god twisting inside her before
330 she could reach the cave there came a glare and a crack
I thought it was a thunderbolt directly upon us louder
than a man can imagine but it was a voice
Good stars shall come again to the Thebes of Cadmus
only when that regicide
335 known to the god now and from infancy
no longer pollutes Dirce the lovely river
murderer
you crept back into your mother's benighted womb

338 THE OEDIPUS OF SENECA

OEDIPUS

it is a warning from the god the burial honours for
 340 the dead King's remains they were neglected the
 succession was left open sceptre unclaimed the throne
 empty for any usurper I am going to do now what you
 failed to do then kings must protect kingship this
 man you all feared him he dies he's forgotten

CREON

345 we did not forget terror stupefied us

OEDIPUS

what terror could prevent you mourning a King

CREON

terror of the sphinx and her threats her riddle
 stupefied us

OEDIPUS

the movers the guides the lawgivers are above they
 350 are demanding expiation for this murder vengeance for
 Laius the King of Thebes where is the man
 you great gods you who choose kings from among men
 and set them up and keep them in power come down and
 hear these words you who made this whole Universe
 355 and the laws we have to live and die in hear me
 and you great burning watcher who look after the
 seasons on this earth who give sap and blood its strength
 who pace out the centuries and you who govern
 darkness and you muscle of the earth who move
 360 and speak in the winds and in water and you who
 manage the dead be with me now hear these words I
 speak now
 let no walls hold peace for the man whose hands killed
 King Laius wherever he goes let him be luckless
 365 unprotected hounded by every evil let his genius
 desert him let every land reject him let him marry
 in shame let his children be born in shame let his

Ted Hughes 339

bed be a torture a pit and a rack of shame and let
 him deal as bloodily with his own father as he
 370 dealt with Laius let him suffer to the last
 wrench everything and nothing could be worse than
 this everything that I have escaped for that
 man forgiveness no longer exists
 by the power of the sea you who guard my homeland
 375 on every side by you highest god of the light beams
 you voice of the oracle by the kingdom which I now
 rule by the gods of the home I left I make
 an oath let my father live to enjoy his old age
 and his throne in peace let my mother never marry
 380 any other husband only if I fail to dig out this
 criminal only if I fail to tear the full penalty out of
 his living body only if I fail to avenge Laius
 tell it again where did the murder happen how
 did it happen open combat treachery tell it

CREON

385 the King was going to Delphi to the oracle a hard
 road broken country
 at a certain point the road forks three ways
 lay before Laius
 he expected a pleasant journey
 390 through friendly people but there at the cross-
 roads in the thick of the scrub forest bandits
 met him an awkward place trapped between the
 dense thickets nobody saw the fight
 just as we need him here is Tiresias
 395 the oracle's roused him

OEDIPUS

Tiresias the god's chosen mouth explain the words
 of the oracle they seem to demand the life of a man
 name him

TIRESIAS

if I am slow to speak Oedipus if I ask for time be
 400 patient a blind man misses much the god's servant

340 THE OEDIPUS OF SENECA

my country's servant I am here to search this thing
 to the bottom when I was
 young when my blood was hot the god came down into me
 into my body he spoke directly out of my mouth in his
 405 own words we must look at the omens
 bring to the altars a pure white bull also
 a heifer that has never been yoked

MANTO

they are here

TIRESIAS

I need more help yet you must guide me my daughter in
 410 this too as we sacrifice these beasts you describe the
 signs describe every token to me

MANTO

the victims are perfect and prepared

TIRESIAS

now recite the prayers summon the holy presences
 burn the incense

MANTO

415 I have piled the incense on the hearth of the altar

TIRESIAS

now describe the flames you have fed the fire but
 how does it eat

MANTO

it flared up tall and fierce then suddenly died
 back to nothing

TIRESIAS

420 did the flame stand up clear what was its colour
 did it point cleanly straight up like a blade

Ted Hughes 341

or was it broken crooked in any way was it ragged
or smoky in any way describe it

MANTO

it changed it was every colour together all twisting
425 together a full rainbow but clouded not easy
to say what was not there dark and purplish to
begin with flecked with yellows it reached up
and shook turning red till it was all blood red
suddenly it blackened and guttered now look

TIRESIAS

430 describe everything

MANTO

the flame is climbing up again it's splitting into
two horns splitting from itself father the wine
we poured for the libations it is blood it's become
blood the altar fire is belching black smoke
435 oily heavy smoke what does it mean the smoke
is reaching out towards the King it is looping and
thickening round the King's head it's blotted the
King's face out now it spreads it's spreading
over everything covering everything hanging blackish
440 a canopy not moving it's made a gloom what
does it mean

TIRESIAS

voices fighting voices voice against voice
voices are tearing me voices but not words nothing
is steady whirling impossible to hold this is
445 something terrible something hidden when the gods
are enraged they speak out clearly you hear them
clearly but now they can't speak they are trying
to drag into the light something too horrible for
the light something they are ashamed of what is
450 it
quickly offer them the animals put the salt meal
on their necks are they calm how do they take
your touching them describe everything

342 THE OEDIPUS OF SENECA

MANTO

the bull tosses his head he's frightened he seems
 455 afraid of the sun he keeps wheeling his head away from
 the sun he's shining with sweat and shivering

TIRESIAS

do they go down at the first stroke

MANTO

the heifer surged with her whole weight against the
 blade a single stab and she's down not the bull
 460 the bull's lurching about the sword's gone in
 twice up to the full depth but he's still
 staggering about hither and thither trying to get
 away he's down he heaves shudders a little
 now he's still

TIRESIAS

465 what about the blood tell about the blood does
 the blood spout from the wounds or does it ooze
 reluctant to come out

MANTO

the heifer's blood is coming in a river the bull's
 wounds are as big but they're bloodless they're
 470 just holes ripped in the red meat instead blood's
 bursting from his eyes and out of his mouth black
 lumpy torrents of it his blood is black

TIRESIAS

this sacrifice is evil my whole body freezes
 as I listen to you but go deeper lift out the entrails
 475 describe all that you see

MANTO

something is wrong no membrane to contain the entrails
 and the intestines quake father what can this mean

Ted Hughes 343

usually they quiver a little but these are twisting
 shuddering look how they shake my arm as if they had
 480 separate life much seems to be missing much of
 the intestines the heart is missing no here is the
 heart shrivelled withered up diseased black buried
 down here far from its natural position what does it
 mean father everything is reversed the lungs are
 485 squeezed here far over to the right gorged with blood
 how did they breathe the liver is rotten breaks in my
 hand oozing black bitter gall look this liver is
 double-headed the left wing swollen twice its proper
 size knotted with great veins the right wing is
 490 deathly white fungus rotten but the finger of it
 is enormous stiff black with blood that is a fatal
 omen
 every position is wrong how did nature survive in
 this what is this thick lump here deep down here
 495 father—horrible a foetus an unborn calf this
 heifer was never mated but here is a calf and how
 did the womb get here the calf's kicking inside the bag
 jerking for life it's groaning inside the bag blood
 is everywhere
 500 the bull is getting up and the heifer a disembowelled
 carcass is getting up onto its legs it lunges at the
 priests hooks with its horns entrails dragging after
 it that noise is the fire that bellowing is the
 altar fire the altar itself is bellowing

JOCASTA

505 what does this sacrifice mean what is hidden under
 all this

OEDIPUS

speak plainly to me Tiresias my ear is not afraid of
 the truth whatever it is when the worst is certain
 men become calm

TIRESIAS

510 you shall live to envy this torment Oedipus

344 THE OEDIPUS OF SENECA

OEDIPUS

the gods are trying to make me understand one thing tell
me that one thing who murdered King Laius

TIRESIAS

birds far up in the depths of the sky organs pulled
bleeding alive from deep in the bodies of animals how
515 can such things spell out a name for the name Oedipus
we need other methods for the name we need the dead
King himself Laius himself dead beneath the earth he
must be brought back out of that darkness Laius must
name the murderer himself
520 we must open the earth have talk with death open the ears
of the dead open their mouths
Oedipus who performs this it cannot be yourself a King's
eyes are for this world they must be kept well clear of
the fouling shadows of that other world

OEDIPUS

525 Creon second in line to the throne this is for you

TIRESIAS

while we reach into death and call out the dead let the
men sing let them sing against the dead

CHORUS TO BACCHUS

OOO—AI—EE KA

CHANT (3 times)

REPLY (3 times)

DANCE DEATH INTO ITS HOLE

535 DANCE DEATH INTO ITS HOLE

INTO ITS HOLE

ITS HOLE

ITS HOLE

ITS HOLE

540 HOLE

LET IT CLIMB

Ted Hughes 345

LET IT CLIMB UP
 LET IT CLIMB UP
 LET IT CLIMB
 545 LET IT LIVE
 OPEN THE GATE
 OPEN THE GATE
 LET IT LIVE
 TEAR THE BLOOD
 550 OPEN ITS MOUTH
 LET IT CRY

 WHILE THE WIND
 CROSSES THE STONES
 WHILE THE STARS TURN
 555 WHILE THE MOON TURNS
 WHILE THE SEA TURNS

 WHILE THE SUN STANDS AT THE DOORWAY

 YOU YOU YOU
 YOU UNDER THE YOU UNDER THE
 560 YOU UNDER THE LEAF
 YOU UNDER THE STONE
 YOU UNDER BLOOD UNDER THE SEA } (2 times)
 YOU UNDER THE EARTH

 UNDER THE LEAF
 UNDER THE STONE
 UNDER BLOOD
 UNDER THE SEA
 UNDER THE EARTH } (repeat)

 YOU YOU YOU YOU
 YOU YOU YOU YOU
 580 UNDER BLOOD
 UNDER THE EARTH

 YOU

346 THE OEDIPUS OF SENECA

ACT THREE

OEDIPUS

in your face Creon I see only horror whose life do
the gods demand from us this whole dying city is
585 waiting to hear you

CREON

you want me to speak fear forbids me to speak

OEDIPUS

when Thebes is down this royal house your own house is
down I command you to speak

CREON

you command me to speak you will pray you were deaf

OEDIPUS

590 ignorance cures nothing this whole nation is sick
speak you can cure it

CREON

the cure can be so drastic men prefer the sickness

OEDIPUS

when torture has crushed you will you fear the anger
of the crown when will you speak

CREON

595 crowns have been crushed by the words of the tortured

OEDIPUS

you shall go back to the underworld in your own

Ted Hughes 347

blood like the cattle a cheap sacrifice unless you
tell us what these rites have revealed

CREON

a King cannot grant a man less than his silence

OEDIPUS

600 the silence in a kingdom can be deadlier than
the speech

CREON

if silence is forbidden freedom is finished

OEDIPUS

power to command finished the throne is finished
the kingdom finished

CREON

605 prepare yourself Oedipus

at the source of the river Dirce in a narrow valley
is a clump of black hollies in the thick of it a
gigantic cypress reaching out over the whole wood
a huge shadow imprisoning everything an oak
610 tree ancient and massive has died there laurels
myrtles and alders all struggling for the light
but the place belongs to the cypress right in
among its roots a spring wells up freezingly
cold it is almost dark in there underfoot quagmire
615 a stinking slime
as soon as the old priest arrived he started he
didn't need to wait for the night in that gloom they
dug a trench into that they threw burning wood
brought from the funeral pyres the priest begins
620 to make movements with sprays broken from the cypress
to and fro black robe trailing behind twisted
yew twigs round his head and white hair black
sheep and black oxen are dragged backwards and toppled
alive into the burning trench the bellowing does
625 not last long flames leap up smoke and the stench

348 THE OEDIPUS OF SENECA

of burning flesh fill the wood
 now the priest begins to call up the things of the
 underworld he calls to death itself over and over
 working himself into an ecstasy face contorted foam
 630 thickening round his mouth he argues with the dead
 he cajoles and threatens screams mutters sings
 whispers and now more blood onto the altars
 more living animals into the flames the trench
 swamped with new blood milk too and wine
 635 poured from his left hand and that incantation
 over and over bowed to the ground stamping voice
 convulsed not human any more bringing the dead up
 then we felt the ground shaking we felt the earth
 lift under us and the wood shook suddenly dogs were
 640 baying a hellish belling of dogs it was shaking the
 earth coming up and Tiresias was shouting "they
 have heard I have opened death they are coming"
 twigs and dust rained down great trees split from
 top to bottom and lifted their roots as the earth began
 645 to tear open
 I saw things in the darkness moving many
 pale masks lifted and sinking I saw dark rivers and
 marshes I saw writhing things
 I could hear human voices and the screeching and
 650 laughing of mouths that were never on earth I heard
 sobbing deeper than anything on earth
 I saw every disease I knew their faces I heard them
 and knew their voices I saw every torment every injury
 every horror spinning like flames and shadows sickening
 655 forms faces mouths reaching up clutching towards us
 and crying
 I saw the plague of this city bloated blood oozing
 from every orifice grinning up on a sliding mountain
 of corpses
 660 the roaring of dogs' voices screams jabbering
 groans indescribable laughter all erupting as if the
 earth were crammed, splitting with it Manto is
 accustomed to the old man's miracles but she stood
 petrified too none of us could move only Tiresias
 665 seemed in control of himself but he could see none of
 it he carried straight on he began to call for
 the ghosts

Ted Hughes 349

and they came a growing sound a humming that
 seemed to silence everything like a vast flock
 670 of autumn starlings a rushing gloomy wind of
 twitterings beating up at the light swirling
 back and round and round in the pit grabbing at the
 earth the tree roots at our clothes all crying in
 their thin bodiless voices till at last one of
 675 them laid hold of the roots and clung there his
 faced pressed into the earth Tiresias called to
 this creature commanding it to come up again and
 again he called and at last it looked up it lifted
 its face and I recognised Laius our King
 680 Laius he pulled himself up it was him his
 whole body was plastered with blood his hair
 beard face all one terrible wound a mash of
 mud brains blood his mouth lay open and the
 tongue inside it began to move and quiver he
 685 began to speak
 "you insane family of Cadmus
 you will never stop slaughtering each other
 finish it now rip your children with your own
 hands put an end to your blood now
 690 because worse is coming
 an evil too detestable to name is squatting on the throne of
 Thebes
 my country rots but it isn't the gods
 it is this a son and a mother
 695 knotted and twisted together a son and a mother
 a coupling of vipers bodies twisting together
 blood flowing back together in the one sewer
 it isn't the wind fevers from the south or your
 dried-out earth the drought and its scorching dust
 700 those things are innocent
 it is your King
 blinded in the wrong that got him his throne
 blinded to his own origins, blind to the fixed gods
 the loathed son of that same queen who now swells
 705 under him
 the Queen yes worse than him the Queen and
 her womb that chamber of hell which began it all
 he pushed his way back there where he began worse
 than an animal he buried his head in there there

350 THE OEDIPUS OF SENECA

- 710 where he first came screaming out and brought new
 brothers for himself out of his own mother's body
 horrible tentacles of evil a bloodier tangle than
 his own sphinx
 you clutching that sceptre which does not belong
 715 to you I am the man you murdered for it your
 father still not avenged but I'll bring a bridesmaid
 to your marriage a fury to bind you and your mother
 together with a whiplash I shall disembowel your
 city I shall start your sons butchering each other
 720 I shall rip your whole infernal lineage out by the roots
 men of Thebes get rid of this monster drive
 him away no matter where only let him go quickly
 let him take that deadly shadow of his elsewhere then
 your streams will recover and the roots will revive
 725 and blossom come again and the fruit swell a pure
 air will sweep through the land and the grief the
 pestilence the deathpains the horror the death they
 will all follow his footsteps
 he'll want to get away fast
 730 but I shall stop him I shall block his path
 and shackle his feet I shall break his heart he'll
 go away from you groping over darkened roads suddenly
 an old man
 Thebes take the earth from him his father will take the
 735 light"

OEDIPUS

- the thing I most dreaded in this world I'm
 accused of having done it this thing I've run from and
 hidden from and guarded myself against the thought of
 it horror of it with me every second dreading to sleep
 740 afraid of the dreams of it waking shouting from the
 nightmare of it I'm finally accused of having done it
 Merope my mother is still the wife of Polybus my father
 what is my crime there
 Polybus is alive and strong how have I murdered him
 745 my parents are there both of them happy together what
 have I done wrong
 and Laius he was dead long before I came here

Ted Hughes 351

I only came here because he was dead because I had killed
that riddling monster that is what won me the kingdom
750 this empty throne the widow queen they were waiting
to be won I won them

is this old priest lying to me or is it something
supernatural maddening the whole country this is a plot
surely it is a plot this priest
755 and the gods and the dead and the rest they're
all part of the trick and the end of this will be to
hand the sceptre to you Creon

CREON

would I drive my sister off the throne I am happy
with what I have and if my blood loyalty weren't enough
760 to keep me as I am I will tell you a king's position
appalls me that lonely height it terrifies me
Oedipus you still have time to lay that crown down
quietly now while it is safe don't wait to be
crushed by it go now while you are still free
765 to find some place less elevated safer

OEDIPUS

you urge me to abandon the throne

CREON

any man free to choose I would urge him the same but
you Oedipus you are no
longer free to choose you can do nothing else

OEDIPUS

770 that is the right mask for ambition the right mask for one
who missed the throne

CREON

let these long years of loyalty argue for me

OEDIPUS

the loyalty of a traitor has a purpose

352 THE OEDIPUS OF SENECA

CREON

775 what could I want I have every advantage of a king
none of a king's
backbreaking load the noblest of the city crowd to my
house not a day
dawns but it brings in some overwhelming gift an army of
dependents thank
780 me for their safety their food the very clothes they
stand in
I am envied enough what could I want more

OEDIPUS

what you haven't yet got

CREON

convicted without defence

OEDIPUS

785 who rules when I go

CREON

what if I am innocent

OEDIPUS

this man is guilty take him to the prison in the rock
guard him

CHORUS

the gods hate Thebes the gods are punishing this city
790 they have always detested us they will not spare Thebes

Cadmus began it
Cadmus
killed a god's serpent

he sowed its fangs in a ploughed field
795 what jumped out of the furrows
an army of madmen a maniac army
they started butchering each other

Ted Hughes 353

and that was the beginning of this noble city which the
 gods hate

800 the gods sent Oedipus to Thebes
 Oedipus was their answer
 dragging the plague as he dragged his foot

now he comes under the curse of Thebes

805 like Actaeon before him the hunter who looked too
 close at the wrong woman
 peered through the leaves at the forbidden body of the
 woman in the pool Actaeon's own hounds turned against
 him as the gods have turned against us
 they turned against him deaf to his voice

810 their eyes had changed and he ran from the yelling of his
 own hounds
 he ran as a dumb stag driven like a stag in a circle
 sick with the terrors of a stag bowels emptying and heart
 broken

815 lungs torn and blood in his mouth till he saw in that same
 pool
 he was a stag and he was dragged down as a stag torn
 to pieces as a stag
 in a ring of his own blood-covered hounds

820 the pool where the woman had lifted her thigh was a wallow
 of blood
 a black hole of hounds rending

Oedipus has come under the curse of Thebes

354 THE OEDIPUS OF SENECA

ACT FOUR

OEDIPUS

before it was fear but now is it certainty how
 825 have I been trapped
 I killed Laius
 the voice of the oracle accuses me
 his own ghost points at me and accuses me
 but my conscience acquits me
 830 I know myself
 better than any ghost better than the god at Delphi knows me
 Laius is nowhere in my conscience

 Laius murdered if I could remember something
 if I could go back
 835 two men only two strangers both together
 long ago
 I see it I see myself shoved to the roadside
 shoved into the thorns
 the horses driven straight at me to trample me
 840 to go over me with the wheels
 the lathered horses that arrogant screaming old man
 and the driver shouting
 trying to run me down with the chariot
 it was one half self-defence what I did
 845 I put my spear into the driver and he fell out backwards
 as the chariot passed the old man slashed at me with his sword
 I drove the spear through him and he fell between the horses
 they ran on and dragged him tangled in the reins under the
 chariot
 850 it was all done in a moment as they passed me
 a long time ago a long way away at a crossroads

JOCASTA

Oedipus leave the dead alone stop these diggings
 into the past bringing my dead husband
 back to show his wounds and

Ted Hughes 355

855 show himself still in death agony leave him alone
 hell cannot be opened safely what can come out
 of it only more pain and more misfortune more confusion
 and more death

OEDIPUS

Jocasta tell me this when Laius died how old
 860 was he

JOCASTA

at the end of middle age

OEDIPUS

on that last ride how many rode with him

JOCASTA

many set out but the roads to Delphi are broken
 the country difficult and Laius was a hard traveller

OEDIPUS

865 how many stayed with him

JOCASTA

he outstripped them all he went ahead alone

OEDIPUS

the King was alone

JOCASTA

when he arrived at the crossroads he was alone with
 870 the driver of his chariot

OEDIPUS

the driver was also killed

Ted Hughes 357

MESSENGER

895 asleep smiling in peace

OEDIPUS

my father is dead without hurt from any man no
murder
witness my hands I can raise them to the light innocent
900 my hands cannot be accused
but something is left the worse half of my destiny the
half I fear most that still remains

MESSENGER

in your father's kingdom you need fear nothing

OEDIPUS

only one thing keeps me from running towards it with all my
strength

MESSENGER

905 what is that Oedipus

OEDIPUS

my mother

MESSENGER

your mother why fear her she is longing for you to
come
impatient for you to come

OEDIPUS

910 her love is what I fear

MESSENGER

can you leave her a widow

OEDIPUS

your words go too deep

358 THE OEDIPUS OF SENECA

MESSENGER

what is tormenting you what is your secret tell me
Kings have trusted me before even with their greatest secrets

OEDIPUS

915 long ago the oracle told me this: I shall marry my mother

MESSENGER

then you can forget the oracle this fear is unreal your
speculations are empty Merope was never your mother

OEDIPUS

why should the King of Corinth adopt a stranger

MESSENGER

an heir to the throne forestalls many troubles

OEDIPUS

920 who shared such a secret with you

MESSENGER

it was these hands these very hands when you were a
whimpering baby these handed you to Merope

OEDIPUS

you gave me to my mother then where did I begin who
gave me to you

MESSENGER

925 a shepherd on mount Cithaeron

OEDIPUS

how did you come to be on that mountain

MESSENGER

with my flock I was also a shepherd

Ted Hughes 359

OEDIPUS

there's a strange mark on my body what do you know
about it

MESSENGER

930 sharp iron hooked through your heels to cripple and hobble
you you were meant to die the wounds were infected
and
swollen and so you are called Oedipus that scar must
be still on your feet

OEDIPUS

935 who gave me to you tell me that

JOCASTA

listen to my warning Oedipus the dead man will never be
satisfied not until you are dead and under the ground
with him the dead hate the living they only want to
murder the living turn your eyes towards the living give
940 your strength to us darkness is too deep you will never
see to the bottom of it the dead will rob you of everything

CHORUS

listen to the Queen Oedipus

OEDIPUS

who gave me to you

MESSENGER

the master of the King's flocks

OEDIPUS

945 what was the man's name

MESSENGER

I am old that was long ago it has been too long buried

360 THE OEDIPUS OF SENECA

OEDIPUS

his face could you recognise that

MESSENGER

perhaps

OEDIPUS

950 call in the shepherds let them drive all their beasts
to the altars bring the head shepherds bring
them to me here

JOCASTA

Oedipus listen to your wife

CHORUS

listen to her Oedipus

JOCASTA

955 the truth is not human it has no mercy why rush into the
mouth of it you have a kingdom to protect

OEDIPUS

I am enmeshed in a mystery worse than any death

CHORUS

960 you want to satisfy yourself—but your people will have to
pay your Queen will have to pay it is not chance that
hides these things and keeps them hidden leave things as
they are let fate unfold at its leisure do not
force it

OEDIPUS

if it were endurable I would endure it why do you
all warn me back what is the truth

CHORUS

965 you were born to the throne isn't that enough don't
look any deeper Oedipus

Ted Hughes 361

OEDIPUS

what blood am I I shall find it out whatever it means
here is Phorbas this ancient man was once master of the
King's flocks do you remember the name Phorbas
do you remember the face

MESSENGER

970 the man is familiar I have seen that face before
in the days of King Laius did your flocks graze Mount
Cithaeron

PHORBAS

the rich grass of lovely Cithaeron that was our summer
pasture we were there every summer

MESSENGER

975 do you recognise me

OEDIPUS

do you remember a baby a boy that you handed to this man
one day long ago on the slope of Mount Cithaeron iron
was twisted through his ankles you were meant to
expose him on the mountain for the wild beasts
980 I see your face change you are searching for words
too carefully

PHORBAS

you are digging too deep

OEDIPUS

the truth is as it is let it come out as it is

PHORBAS

it is all too long ago

OEDIPUS

985 speak or I shall torture you till you speak

362 THE OEDIPUS OF SENECA

PHORBAS

on a day long ago yes I handed this man a crippled baby
 boy it was hopeless we were too late it could never have
 lived

OEDIPUS

why could it never have lived

PHORBAS

990 that iron through its feet those cruel wires that knot of
 filthy iron the wound was putrid it stank the whole body
 festering burning

OEDIPUS

it's enough my fate has found me at last who was this
 child who was it

PHORBAS

995 I swore never to speak

OEDIPUS

I shall burn that oath out of you

PHORBAS

will you destroy a man for one little fact

OEDIPUS

I am not a madman you only need to speak who was that
 child you are the only man who knows who was its
 1000 who was its mother father

PHORBAS

its mother

Ted Hughes 363

OEDIPUS

who was its mother

PHORBAS

its mother was your wife

OEDIPUS

1005 birth birthbed blood take this open the earth bury
 it bottom of the darkness under everything I am not
 fit for the light Thebans your stones now put a
 mountain on me hack me to pieces
 blame me pile the plague fires on me make
 me ashes finish me put me where I know nothing I
 1010 plague I am the monster Creon saw in hell I am the
 cancer
 at the roots of this city and in your blood and in the air
 I should have died in the womb suffocated inside there
 1015 drowned in my mother's blood come out dead that first
 day
 before anything Oedipus
 wait wait now I need that strength something to fit
 this error drag up the root of it and out something
 1020 for me alone
 first I shall go to the palace quickly seek out my mother
 and present her with her son my mother

CHORUS

if only our fate were ours to choose you would see me on
 quiet waters where the airs are gentle a full sail but a
 1025 light wind no more than a breath easy voyage that is
 best no blast no smashed rigging no flogging downwind into
 cliffs under surge nothing recovered no vanishing in
 mid-ocean
 give me a quiet voyage neither under cliffs nor too far out
 1030 on the black water where the depth opens the middle course
 is the safe one the only life easily on to a calm end
 surrounded by gains
 foolish Icarus he thought he could fly

364 THE OEDIPUS OF SENECA

it was a dream
 1035 tried to crawl across the stars
 loaded with his crazy dream his crazy paraphernalia
 the wings the wax and the feathers
 up and up and up
 saw eagles beneath him saw his enormous shadow on the
 1040 clouds beneath him
 met the sun face to face
 fell
 his father Daedalus was wiser he flew lower
 he kept under clouds in the shadow of the clouds
 1045 the same crazy equipment but the dream different
 till Icarus dropped past him, out of the belly of a cloud past him
 down
 through emptiness
 a cry dwindling
 1050 a splash tiny in the middle of the vast sea

366 THE OEDIPUS OF SENECA

- Cithaeron you mountain
 you began it all it's your slopes should have had my carcass
 it's your wild dogs should have cracked my riddles for me
 where are your wolves
 1085 and that woman who wrenched her husband's head off on your
 lovely grass
 wrenched it off and ran with it send her Agave
 why be afraid of death it's nothing am I afraid
 death it's only death
 1090 can keep a man innocent"
 then he pulled out his sword and he was going to kill himself
 but he stopped he began to reason
 "one little jab of pain a few seconds of death in my eyes and
 in my mouth
 1095 can that pay for a lifetime like mine
 can one stroke cut all my debts off
 one death that's for your father that's good
 but what about your mother
 and what about that doubled blood in your children
 1100 what about their shame
 what about Thebes all the dead all those living with
 their deaths on them
 they are doing your penance for you Oedipus
 and you cannot pay you cannot possibly pay
 1105 not in this lifetime
 you need to be born again suffer for everything again
 and die again over and over lifetime after lifetime
 every lifetime a new sentence
 and length of penalties
 1110 think death can come only once
 think this death has to last has to be slow
 find a death
 some death find a death that can still feel
 and go on feeling a life in death a death among the living
 1115 why are you hesitating Oedipus"
 suddenly he began to weep everything that had been torment
 suddenly it was sobbing it shook his whole body and he
 shouted "is weeping all I can give can't my eyes
 give any more let them go with their tears let them go
 1120 eyeballs too everything out is this enough for you

Ted Hughes 367

you frozen gods of marriage is it sufficient are my
eyes enough”

1125 he was raging as he spoke his face throbbed dark red
his eyeballs seemed to be jumping in their sockets forced
out from the skull his face was no longer the face of
Oedipus contorted like a rabid dog he had begun
to scream a bellowing animal anger agony
tearing his throat

1130 his fingers had stabbed deep into his eyesockets his hands
hooked gripped the eyeballs and he tugged twisting
dragging with all his strength till they gave way and he
flung them from him his fingers dug back into his sockets
he could not stop he was gibbering and moaning insane with
his fury against himself gouging, scrabbling with his nails

1135 in those huge holes in his face
the terrors of the light are finished for Oedipus
he lifted his face with its raw horrible gaps
he tested the darkness
there were rags of flesh, strings and nerve ends
1140 still trailing over his cheeks he fumbled for them
snapping them off every last shred
then he let out a roar half screamed
“you gods

now will you stop torturing my country
1145 I’ve found the murderer and look I’ve punished him
I’ve forced him to pay the debt
and his marriage—I’ve found the darkness for it
I’ve found it the night it deserves”

as he was screaming his face seemed to blacken suddenly
1150 the blood vessels had burst inside his torn eyepits
the blood came spewing out over his face and beard
in a moment he was drenched

CHORUS

fate is the master of everything it is vain to fight
against fate from the beginning to the end the road is
1155 laid down human scheming is futile worries are futile
prayers are futile
sometimes a man wins sometimes he loses
who decides whether he loses or wins?

368 THE OEDIPUS OF SENECA

- it has all been decided long ago elsewhere
 1160 it is destiny
 not a single man can alter it
 all he can do is let it happen
- the good luck the bad luck everything that happens
 everything that seems to toss our days up and down
 1165 it is all there from the first moment
 it is all there tangled in the knotted mesh of causes
 helpless to change itself
 even the great god lies there entangled
 helpless in the mesh of causes
 1170 and the last day lies there tangled with the first
 a man's life is a pattern on the floor like a maze
 it is all fixed he wanders in the pattern
 no prayer can alter it
 or help him to escape it nothing
- 1175 then fear can be the end of him
 a man's fear of his fate is often his fate
 leaping to avoid it he meets it

OEDIPUS

- all is well I have corrected all the mistakes and
 my father has been payed what he was owed
 1180 I like this darkness I wonder which god it is that I've
 finally pleased which of them has forgiven me for all
 that I did he's given me this dark veil for my head
 pleasant the light that awful eye that never let me
 rest and followed me everywhere peering through every
 1185 crack at last you've escaped it you haven't driven it
 away you haven't killed that as you killed your father
 it's abandoned you left you to yourself simply
 it's left you to your new face the true face of Oedipus

CHORUS

- look Jocasta coming out of the palace frantic going
 1190 out of her mind look at Jocasta
 why has she stopped look at her she's staring at her son
 she hardly
 knows what's happening darkness is nearly swamping her
 there he stands blasted his blind mask turned to the sky

Ted Hughes 369

1195 she wants
to speak she's afraid of him she comes closer her grief
stronger
than everything she's stepping towards him

JOCASTA

what can I call you now what shall I call you?
1200 you're my son shall I call you my son
are you ashamed
you are my son I lost you
you're alive I've found you
speak to me
1205 show me your face
turn your head towards me show me your face

OEDIPUS

you are making all my pains useless
you are spoiling my comfortable darkness forcing me to see
again
1210 go away we must not meet
the greatest deepest oceans should be washing between our
bodies
not to cleanse them nothing can cleanse them crags chasms
deserts should
1215 be between us if another world hangs somewhere far under
this one
under some other sun and lost away among other stars one of us
should be
there

JOCASTA

1220 you were my husband you are my son you killed my
husband I bore your
sons nothing can be blamed everything that has
happened is here
there is no road away from it

OEDIPUS

1225 no more words mother I beg you
by all that in our names is right and wrong
let there be no more words between us two

Ted Hughes 371

it is more than I was promised I am content
 now go the dark road quickly quickly begin do not
 1265 stumble on the
 body of your mother
 you people of Thebes crushed with the disease your spirits
 broken
 look I am going away I am taking my curse off you
 1270 look up you can
 hope again now now you will see your sky alter your sun
 alter your grass
 and your air everything will change now
 1275 all you stretched out hoping only for death your faces pressed
 to your graves
 look up if you can move at all now you can breathe
 suck in the new
 air it will cure all the sickness go and bury your dead
 now without
 1280 fear because the contagion is leaving your land I am taking
 it with me
 I am taking it away
 fate remorseless my enemy you are the friend I
 choose come with me
 1285 pestilence ulcerous agony blasting consumption plague
 terror
 plague blackness despair welcome come with me
 you are my guides
 lead me
 1290 (*The CHORUS celebrate the departure of OEDIPUS with a dance*)

ANEXO B – Textos introdutórios ao *Édipo de Sêneca*

1. Introdução por Ted Hughes (*Arion*, 1968):

In 1967 the National Theatre had contracted to perform a translation of Seneca's Oedipus by David Turner, which Sir Laurence Olivier was going to direct. For various reasons, that project hung fire. Towards the end of the year Sir Laurence, who had been ill during the summer, invited Peter Brook to be guest director at the National Theatre and to take over the production of Oedipus, with Geoffrey Reeves as co-director.

Peter Brook had clear ideas about the type of production he wanted, and when he found the translation did not quite suit them he invited me in to adapt it. The embarrassments of starting in on another man's text in this way will easily be imagined, and after some tentative false starts, we found the only way forward was for me to go back to the original Seneca, eking out my Latin with a Victorian crib, and so make a completely new translation. David Turner's version of the play was therefore the one that first inspired the National Theatre to produce Seneca. I should also like to thank Mr. Turner for his co-operation with the change of plan when it was decided that I should make an entirely new version.

From the moment I began, the work was very much an amalgam of Peter Brook's, Geoffrey Reeves', and my own ideas. Later on, the composer, Richard Peaslee, had quite a bit to do with the shape of the early choruses, especially the second one. He pieced that together, out of something originally near a hundred lines long, to fit a wild orchestration of voices which became one of the most exciting moments in the production. In the final stages certain deadlocks in their parts were brilliantly solved by Irene Worth (Jocasta) and Sir John Gielgud (Oedipus).

Our guiding idea from the start was to make a text that would release whatever inner force this situation still has, with the minimum of interference from surface detail in word, plot, or movement. Sophocles' version would not have served the special purposes of this production nearly so well as Seneca's, which is less a play than a series of epic descriptions connected by artificial and at times rudimentary dialogue. It is easier to see the form of the Seneca as that of the ritualised account of a sacred event. Out of the possibilities of this, Peter Brook drew the whole style of his production, the limited movement of the actors, the heightened style of delivery, and the over-all headlong musical impetus.

I added one or two passages to Jocasta's part, and in the choruses—all but the last—I ran a course widely parallel to the original, touching it here and there, and in a style suited to the way we deployed the members of the chorus all over the theatre. Otherwise the text comes closely out of the original, with much deletion, little addition. T. H.

2. Introdução por Ted Hughes (livro, 1983):

INTRODUCTION

In 1967 the National Theatre had contracted to perform a translation of Seneca's *Oedipus* by David Turner, which Sir Laurence Olivier was going to direct. For various reasons, that project hung fire. Towards the end of the year Sir Laurence, who had been ill during the summer, invited Peter Brook to be guest director at the National Theatre and to take over the production of *Oedipus*.

Peter Brook had clear ideas about the type of production he wanted, and when he found the translation did not quite suit them he invited me in to go over it and adapt it. The embarrassments of starting in on another man's text in this way will easily be imagined, and after some tentative false starts, we found the only way forward was for me to go back to the original Seneca, eking out my Latin with a Victorian crib, and so make a completely new translation. David Turner's version of the play was therefore the one that first inspired the National Theatre to produce Seneca. I should like to thank Mr. Turner for his co-operation with the change of plan when it was decided that I should make my new version.

For the present form of the play my thanks are due chiefly to Peter Brook. Without his suggestions, his judging and cutting, his theatre experience and his conscience, the thing wouldn't exist. Geoffrey Reeves, his co-director, and the composer Richard Peaslee also contributed a lot. Richard Peaslee pieced the second chorus together, out of something four or five times as long, to fit a wild orchestration of voices—one of the high moments of the play. Certain deadlocks in their parts were brilliantly solved by Irene Worth (Jocasta), Sir John Gielgud (Oedipus), and Colin Blakely (Creon). Everybody involved gradually developed a common feeling about the play, and I was conscious of drawing on this single battery of energy: after quite a bit of fluid trial and error, the words crystallized suddenly in a way that has been difficult to alter since.

I was in complete sympathy with Peter Brook's guiding idea, which was to make a text that would release whatever inner power this story, in its plainest, bluntest form, still has, and to

unearth, if we could, the ritual possibilities within it. Sophocles' Oedipus would not have been so suitable for this experiment as Seneca's. The Greek world saturates Sophocles too thoroughly: the evolution of his play seems complete, fully explored and in spite of its blood-roots, fully civilized. The figures in Seneca's *Oedipus* are Greek only by convention: by nature they are more primitive than aboriginals. They are a spider people, scuttling among hot stones. The radiant moral world of Sophocles is simply not present here. Seneca hardly notices the intricate moral possibilities of his subject. Nevertheless, while he concentrates on tremendous rhetorical speeches and stoical epigrams, his imagination is quietly producing something else—a series of epic descriptions that contain the raw dream of Oedipus, the basic, poetic, mythical substance of the fable, and whatever may have happened to the rhetoric, this part has not dated at all. For everybody must answer the sphynx. When Oedipus gave the Greek answer, "Man", he begged the question. Seneca, with accurate poetic intuition, concentrates on the real answer: the grisly stations, that Oedipus must go through from that moment, towards the final deeply ambiguous blinding: the sacred, ritual progress under the marriage of love and death. In Seneca's hands, in other words, this story becomes something close to the scenario of a mystery play, in the religious sense. Nero's nightmare Rome, wide open to the depths, was wide open to such symbols and events also, as it groped towards salvation.

Out of this, Peter Brook drew the style of his production, the limited movement of the actors, the heightened and to some extent depersonalized manner of speaking, the intensity, and the overall headlong musical impetus. And the text was designed for just that treatment.

I added one or two passages to Jocasta's part, and in the choruses—all but the last—I ran a course widely parallel to the original, touching it here and there, and in a style suited to the way the members of the chorus were deployed all over the theatre. Otherwise the text comes closely out of the original, with much deletion, little addition.

3. Apresentação por David Anthony Turner (livro, 1983):

A WORD ABOUT 'OEDIPUS'

In a shivery rehearsal room Ted Hughes started to read, and with his vibrant Pennine stabs of voice this book began. He was reading to the Director and Principals of the National Theatre production of Seneca's *Oedipus*. I was there because I had translated the play.

I chose Seneca because nobody else had—at least not for an acting version into modern English. The National Theatre had arranged to produce it with Sir John Gielgud as Oedipus; Sir Laurence Olivier had hoped to direct. Then Sir Laurence fell ill. Peter Brook was invited to the National Theatre to direct the production. Peter fell ill. He was not satisfied with my script but he was in Paris and I was in Ireland; three weeks before rehearsals were due to start we had not even met. So by telephone it was arranged that Ted Hughes be brought in to work on the text and improve it.

Three weeks later when the nucleus of the production assembled to hear some of Ted's first rough jottings, it was obvious from the moment he spoke that improvement was too weak a word for what he had done. It was more like apotheosis. In place of good serviceable prose there was inspiration, elegance, fire, poetry. It was all magic. And all the magic was Ted's. At Peter Brook's insistence he went back to the Latin on his own and brought form to the present version. This is all Ted Hughes' work and for its excellence I can take no credit—only for its existence. In this I was as blind an instrument of fate as Oedipus, except this time fate was being kind. Not to me, no, but surely to every member of the audience who saw the production, and to every reader who encounters the poet's mystery in these dramatic pages.

DAVID ANTHONY TURNER

ANEXO C – Imagens promocionais do *Édipo de Sêneca* (1968)

Irene Worth, como Jocasta, e Sir John Gielgud, como Édipo.

ANEXO D – Desenho de relevo em urna etrusca, séc. II a.C. (ROBERT, 1915, p.307)