



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DANIELLE MOTTA ARAUJO**

**ÉDIPÔ RÉI, UMA COMICOTRAGÉDIA: TRAMAS ENTRE O TRÁGICO E O  
CÔMICO**

**FORTALEZA  
2025**

DANIELLE MOTTA ARAUJO

*ÉDIPO RÉI, UMA COMICOTRAGÉDIA: TRAMAS ENTRE O TRÁGICO E O CÔMICO*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Ceará, como  
requisito parcial à obtenção do título de doutora em  
Letras. Área de concentração: Literatura  
Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A688É Araujo, Danielle.  
Édipo Rei, uma Comicotragédia : Tramas entre o Trágico e o Cômico / Danielle Araujo. – 2025.  
150 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

1. Teatro de Formas Animadas. 2. Drama Grego. 3. Riso. 4. Recepção. 5. Produção Teatral. I. Título.  
CDD 400

---

DANIELLE MOTTA ARAUJO

*ÉDIPO RÉI, UMA COMICOTRAGÉDIA: TRAMAS ENTRE O TRÁGICO E O CÔMICO*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 28/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Francisca Luciana Sousa da Silva  
Faculdades ISEIB (FISBH)

---

Prof. Dr. Luciano Heidrich Bisol  
Secretaria de Educação do Ceará (SEDUC - CE)

---

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Ao Deus cristão e a todas as divindades e entidades, por me fazerem ver o invisível e crer no impossível.

À minha família, em especial à minha mãe Cheila, minha Chechê, amiga, companheira, figurinista dos bonecos do Paideia e porto seguro da minha vida.

Ao meu companheiro, amigo e amante Paulo Roberto, Betinho, por não largar minha mão, por rir das minhas piadas e por enxugar as minhas lágrimas.

À minha outra família, em especial ao meu sogro Vicente e minha sogra Fátima, pela admiração e respeito que sentem por mim.

A todas as pessoas que compõem o Grupo Paideia, em especial ao Glaudiney, Neyzinho, por ser praticamente meu coorientador e apoiador incondicional da tese; à Marina, pelo olhar cuidadoso e objetivo neste trabalho; à Walnysse, Wal, pelo grande talento de artesã na confecção dos Bonecos do Paideia; à Amanda, Mandinha, pela sensibilidade artística ao pensar sobre o nosso Teatro de Sombras; e ao Delano, por ser meu alívio cômico nas pausas da tese.

A todas as pessoas que compõem o Grupo G-ente, por serem companheiras, desde a pandemia, por ninguém ter largado a mão de ninguém e por levantarem nossa autoestima ao máximo. Em especial ao caríssimo Erimar, por ter me indicado a referência de Bernd Seidensticker.

A colegas da pós-graduação, por dividirem alegrias, angústias e referências bibliográficas no grupo de *WhatsApp*.

À minha caríssima e queridíssima Ana Maria César Pompeu, minha musa cômica, pelas sérias orientações cercadas de muito riso e muita esculhambação.

Ao meu caríssimo professor Orlando Luiz de Araújo, por se fazer tão presente na pandemia, mesmo que *on-line*, e por trazer sugestões afiadas e certeiras, desde sempre, inclusive na minha qualificação.

À banca de qualificação, nas pessoas de Renata Cazarini, Marcos Mota, Gil Brandão e Orlando de Araújo, por todas as considerações e sugestões feitas.

À banca de defesa, nas pessoas de Luciana Sousa, Gil Brandão, Tito Romão e Luciano Bisol, por aceitarem o convite prontamente, mesmo a defesa acontecendo em plena sexta-feira de Carnaval.

Ao Vitor, nosso queridíssimo secretário, pessoa mais organizada que conheço e nosso maior suporte para questões burocráticas da Pós.

A colegas de trabalho da E.M. Dom Manuel da Silva Gomes, por sempre acreditarem no meu potencial de professora e apostarem fortemente no meu sucesso acadêmico.

A minhas pequenas e meus pequenos do Fundamental II, por se orgulharem antecipadamente de ter uma tia doutora, mesmo sem compreenderem exatamente sobre o nosso percurso de doutoramento.

Às amigas e aos amigos para além das fronteiras da Universidade, por sempre torcerem pelo meu sucesso acadêmico.

À Hécate e ao T'Challa, minhas crias felinas, por nunca, nunca terem saído de perto de mim durante a escrita da tese e nem durante minhas insônias.

“Respeito muito minhas lágrimas,  
mas ainda mais minha risada.”  
(Caetano Veloso, 1984)

## RESUMO

O objetivo primordial deste trabalho é a divulgação e valorização do gênero Teatro de Formas Animadas, comumente conhecido como Teatro de Bonecos, a partir da produção de uma peça inspirada no drama grego do Período Clássico, principalmente na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, e na comédia *Acarnenses*, de Aristófanes, com o intuito de unir tragédia e comédia, gêneros aparentemente muito diferentes, mas que possuem sim muitas semelhanças. A peça, intitulada *Édipo Réi*, é produzida paralelamente aos estudos da tese e utiliza-se de vários tipos de Teatro de Formas Animadas: Teatro de Bonecos, Máscaras, Teatro de Sombras, dentre outros. Tem como mote principal uma crítica sobre a separação entre tragédia e comédia e o fato de esses gêneros, na maioria das vezes, estarem separados, principalmente nas pesquisas acadêmicas. Para isso, é feita uma investigação sobre as possibilidades de riso em algumas tragédias gregas, a partir da recepção destas em leituras individuais ou coletivas. Quando se fala em tragédia, vê-se, sobretudo, um caráter formal, sério e por que não dizer trágico (na concepção atual da palavra), mas pouco se fala de possibilidades de riso, com exceção de trabalhos sobre algumas tragédias de Eurípides. No âmbito do estudo desses gêneros, desde Aristóteles, percebe-se que comédia e tragédia possuem suas diferenças bem definidas, apesar de terem algumas semelhanças, por exemplo, no contexto de encenação. E que essas diferenças ainda distanciam esses dois gêneros nos estudos teóricos da atualidade: pesquisa-se a tragédia ou a comédia, quando mais, o gênero híbrido tragicomédia. Contudo, apesar de toda essa separação entre trágico e cômico, sabe-se que os tragediógrafos produziam, além das três peças trágicas para os festivais, um drama satírico (gênero muito mais próximo da comédia do que propriamente da tragédia) que completava a tetralogia. Por isso, a fim de comprovar que há possibilidades de riso nas tragédias, esta tese investiga partes que geram riso a partir da leitura de tragédias e, para contraponto, analisa também o sério em comédias. Para alcançar este objetivo, foram necessárias releituras de todas as tragédias e comédias, em diversas traduções, tanto individual como coletivamente, buscando encontrar essas cenas de riso na tragédia e de sério na comédia, tanto sob o viés da recepção, principalmente nos estudos de Lorna Hardwick e Anastacia Bakogianni, quanto baseado nos estudos do filólogo alemão Bernd Seidensticker intitulado *Harmonia de Palintono: Estudos sobre elementos cômicos na tragédia grega*.

**Palavras-chave:** teatro de formas animadas; drama grego; riso; recepção; produção teatral.

## ABSTRACT

The primary purpose of this study is to disseminate and promote the theatrical genre of Animated Forms, commonly known as Puppet Theater, through the assembling of a play inspired by Greek drama from the Classical Period — mainly the tragedy *Oedipus Rex*, by Sophocles, and the Greek comedy *Acharnians*, by Aristophanes — aiming to unite tragedy and comedy, genres that seem very far apart, but that actually share many similarities. The play, *Édipo Réi*, was assembled in parallel with the thesis general studies and was articulated using several types of Animated Forms Theater: Puppet Theater, Masks, Shadow Theater, among others. Its main theme is a critique of the separation between Tragedy and Comedy and the fact that these genres are often treated as estranged, especially in academic research. To this end, an investigation was made into the possibilities of laughter in some Greek tragedies, based on their reception in individual or collective readings. When we talk about tragedy, we see, above all, a formal, serious and, why not, tragic tone (keeping in mind the current understanding of the word), but little is said about the possibilities of laughter, with the exception of a few works on some of Euripides' tragedies. In the study of these genres, since Aristotle, it is clear that comedy and tragedy have their well-defined differences, despite having some similarities, for example, in the context of staging. And these differences still distance these two genres in current theoretical studies: Tragedy and Comedy are researched separately, or at most, as the hybrid genre tragicomedy. However, despite the separation between Tragedy and Comedy, it is known that tragedians produced, in addition to the three tragic plays for festivals, a satirical drama (a genre much closer to comedy than to tragedy itself) that completed a tetralogy. Therefore, in order to advocate for the possibility of laughter in the tragedies, this thesis investigates passages that are able to provoke such laughter and, as a counterpoint, also analyzes moments of seriousness in comedies. To achieve this, it was necessary to reread all tragedies and comedies, in several translations, both individually and collectively, while seeking to find these scenes that evoke laughter in tragedy and seriousness in comedy. This investigation was undertaken from the perspective of reception, mainly on the studies of Lorna Hardwick and Anastacia Bakogianni, as well as on the work of the German philologist Bernd Seidensticker, *Palintonus Harmony: Studies on Comic Elements in Greek Tragedy*.

**Keywords:** animated form theater; greek drama; laughter; reception studies; theatrical production.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Artes de divulgação das leituras <i>on-line</i> das tragédias e comédias.....</b>	<b>14</b>
<b>Figura 2 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Édipo Rei</i>, Sófocles. ....</b>	<b>33</b>
<b>Figura 3 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Alceste</i>, Eurípides.....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 4 - Árvore genealógica da casa dos Labdácidas. ....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 5 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Antígona</i>, Sófocles. ....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 6 - Slide da aula sobre Maldição Familiar - Os Labdácidas: cronologia.....</b>	<b>74</b>
<b>Figura 7 - Slide da aula sobre Maldição Familiar - Os Labdácidas: narrativa.....</b>	<b>75</b>
<b>Figura 8 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Édipo em Colono</i>, Sófocles.....</b>	<b>84</b>
<b>Figura 9 - Artes de divulgação das leituras coletivas de <i>As Suplicantes</i>, <i>As Fenícias</i> e <i>As Bacas</i>, de Eurípides.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 10 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Lisístrata</i>, Aristófanes. ....</b>	<b>97</b>
<b>Figura 11 - Arte de divulgação da peça <i>Lisístrata</i>, Grupo Paideia.....</b>	<b>97</b>
<b>Figura 12 - Cronologia dos quatro dramaturgos gregos.....</b>	<b>99</b>
<b>Figura 13 - Arte de divulgação da leitura coletiva de <i>Rãs</i>, Aristófanes.....</b>	<b>108</b>
<b>Figura 14 - Barraca do Grupo Paideia - Apresentação Lisístrata em 2024 (UFC).....</b>	<b>130</b>
<b>Figura 15 - Cabeças dos Bonecos de <i>Édipo Réi</i> em papel Machê - Oficina (2024). ....</b>	<b>132</b>
<b>Figura 16 - Bonecos do Paideia - <i>Édipo Réi</i> - Oficina (2024). ....</b>	<b>133</b>
<b>Figura 17 - Esboço do Teatro de Sombras - <i>Édipo Réi</i> - Oficina (2024). ....</b>	<b>134</b>
<b>Figura 18 - Montagem de <i>Prometeu e o Roubo do Fogo</i> - Teatro de Sombras (2018)....</b>	<b>134</b>
<b>Figura 19 - Escolha do figurino - <i>Édipo Réi</i> (2024).....</b>	<b>135</b>
<b>Figura 20 - Vaso Pronomos, lado A e lado B.....</b>	<b>137</b>

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
2	O RISÍVEL NAS TRAGÉDIAS.....	18
2.1	O Risível em <i>Édipo Rei</i> , de Sófocles .....	21
2.2	O Risível em Outras Tragédias Gregas.....	58
2.2.1	<i>Tragédias do Ciclo Tebano</i> .....	59
3	O SÉRIO NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES .....	86
3.1.	O Sério em <i>Acarnenses</i> .....	87
3.2.	O Sério em <i>Lisístrata</i> .....	94
3.3.	O Sério em <i>Rãs</i> .....	98
4	<b>ÉDIPO RÉI, UMA TRAMA COMICOTRÁGICA</b> .....	109
4.1	<i>Édipo Réi</i> , a peça.....	109
4.2	Construção do protagonista .....	125
4.3	Escrta e produção de <i>Édipo Réi</i> .....	126
4.3.1	<i>Sobre o Paideia e o Teatro de Bonecos</i> .....	126
4.3.2	<i>A peça e os bonecos de Édipo Réi</i> .....	128
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
	REFERÊNCIAS .....	145
	<b>ANEXO A - EMENTA DA DISCIPLINA DE TEATRO DE ANIMAÇÃO II DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC</b> .....	150

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo primordial a divulgação e valorização do gênero Teatro de Formas Animadas, principalmente o Teatro de Bonecos, a partir da produção de uma peça inspirada na tragédia sofociana *Edipo Rei* e na comédia aristofânica *Acarnenses*, aproximando, assim, o Teatro de Formas Animadas ao Drama Grego. Para mim, é um prazer imenso poder falar sobre duas manifestações teatrais de certa forma distantes em muitos aspectos, por me serem tão caras. As paixões por Teatro Grego e por Boneco começaram quase ao mesmo tempo, caminhando juntas no meu percurso acadêmico e profissional. Poder unir Teatro de Bonecos a Teatro Grego Clássico através de estudos teóricos e pesquisa acadêmica é algo muito prazeroso e gratificante, pois aquilo que antes era só prazer, diversão, e me refiro aqui à arte da bonecagem, torna-se objeto de pesquisa. Ao analisar teoricamente o que foi feito de forma empírica pelo Grupo Paideia nesses mais de 20 anos de existência, percebo como muito do que fizemos estava e está conectado com o Teatro Grego Clássico. Para tanto, retomo aqui brevemente estudos realizados no mestrado, nos anos de 2015 a 2017, em que iniciei esse trabalho comparativo aproximando essas duas manifestações teatrais.

Intercalo os termos Teatro de Formas Animadas com Teatro de Bonecos, mesmo compreendendo que a nomenclatura mais abrangente, segundo a estudiosa Ana Maria Amaral, é a primeira. Faço isso meramente para evitar repetições.

Outra observação pertinente à tese é que a faço em primeira pessoa do singular para que as pessoas que lerem consigam diferenciar o que foi produzido, pensado e escrito por mim. Uso, em alguns momentos, a primeira pessoa do plural para deixar claro que é algo pertencente à coletividade, por ter sido produzido pelo Grupo Paideia.

O interesse pelo gênero Teatro de Bonecos surgiu desde 2002, quando da fundação do Grupo Paideia, nascido de uma experiência dentro do curso de Letras da UFC para uma disciplina de estágio em literatura. Daí nasceu o Grupo de Teatro de Bonecos Paideia, do qual sou integrante e uma das fundadoras, a princípio chamado de DADAWALU, nome composto pela sílaba inicial das primeiras mulheres que compuseram o elenco do grupo. A proposta inicial do grupo era adaptar narrativas míticas e textos da Literatura Clássica greco-latina para o Teatro de Formas Animadas, contudo, graças aos nossos estudos, criamos um projeto de extensão em mitologia na UFC, que teve sua primeira turma em 2007 e ainda está vigente, com turmas anuais. Hoje o Paideia possui dez integrantes e faz parcerias em cursos e pós-graduações particulares de Fortaleza, seja ministrando aulas sobre mitologias e contos de fadas, seja coordenando os cursos que idealizamos.

Deixo bem claro aqui que não nos profissionalizamos na arte da bonecagem e que nosso grupo tem o Teatro de Bonecos como arte diletante, em que, quase tudo que aprendemos, veio empiricamente e de forma muito experimental. Tivemos contato com profissionais da área apenas três vezes: a primeira, aproximadamente em 2003, quando fizemos uma oficina com o mestre bonequeiro cearense Aristides Barros (Grupo Riso de Deus), que montou o modelo inicial dos nossos bonecos da peça *Lisístrata*, objeto da minha dissertação; a segunda, já em 2018, fizemos um curso de Teatro de Sombras com o grupo Anima, aqui de Fortaleza, Ceará; e a terceira, que infelizmente não pudemos dar continuidade, seria uma formação longa, ministrada pela mestra bonequeira Graça Freitas (Grupo Formosura de Teatro), que teve início em março de 2020, três dias antes do confinamento devido à pandemia de COVID. Mas essa nossa escassez no que diz respeito à formação não é algo particular do nosso grupo, e sim do país inteiro. Ainda não há faculdades sobre Teatro de Bonecos no Brasil:

Em nosso país não existem escolas que oferecem formação superior ou formação técnica, no âmbito do ensino formal, para a profissão de ator-animador, como ocorre em diversos países da Europa. Nós estamos fazendo um percurso diferente, em que o ensino do teatro de formas animadas é oferecido como disciplina dentro dos cursos superiores de teatro, nos bacharelados e nas licenciaturas em teatros nas universidades (Beltrame; Moretti, 2015, p. 11).

O contexto da citação anterior é da região Sul do país, mais especificamente de Santa Catarina, Jaraguá do Sul, em que a matriz curricular do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina contempla Teatro de Animação<sup>1</sup> e cuja ementa propõe estudar a “História do teatro de bonecos; confecção de formas e objetos para animação; a animação/interpretação” (Anexo A).

A situação acadêmica dos estudos sobre Teatro de Bonecos aqui em Fortaleza ainda é bem menos favorável, visto não haver disciplinas específicas na matriz curricular do curso de teatro sobre o assunto, nem na lista extensa de disciplinas optativas<sup>2</sup>. Isso também não quer dizer que durante o curso não se faça referência ao Teatro de Bonecos, mas o fato é que não há uma disciplina inteira dedicada aos estudos sobre esse gênero.

Para trazer informações sobre o Teatro de Bonecos uso as revistas *Móin-móin*, uma das maiores referências da atualidade sobre estudos do Teatro de Formas Animadas.

---

<sup>1</sup> Currículo do curso: <https://cagr.sistemas.ufsc.br/relatorios/curriculoCurso?curso=451&curriculo=20131> e ementa da disciplina: <https://arquivos.ufsc.br/d/374cf229a291418aaf5a/files/?p=%2FART6412%20-%20Teatro%20de%20Anima%C3%A7%C3%A3o%20II.docx.pdf>

<sup>2</sup> Fonte: <https://www.si3.ufc.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf>

No capítulo 2 deste trabalho, proponho uma investigação sobre as possibilidades de riso em algumas tragédias gregas a partir da recepção destas em leituras individuais ou coletivas: as individuais foram feitas com o objetivo acadêmico, durante meu longo percurso como aluna da faculdade e professora da extensão, preparando aulas para o curso de mitologia da UFC. Já as coletivas foram feitas *on-line*, atividade organizada pelo Grupo Paideia durante o período da pandemia de COVID, divulgada nas redes sociais do grupo e de integrantes, na qual participava um público bem diverso, de em média 30 pessoas, para as leituras; e antes de começar, eu fazia a lista das pessoas voluntárias que queriam ler a peça, interpretando uma das personagens, e as demais ficavam na audiência. A leitura era feita ininterruptamente por cerca de 1h30min, em seguida, um debate era aberto. Havia também muitos comentários via *chat*, sejam eles acadêmicos, ou de tom humorístico. Daí percebi que as possibilidades de riso nas tragédias não era uma teoria tão solitária quanto eu havia pensado, no início das minhas pesquisas.

A ideia da leitura coletiva surgiu quando ainda não sabíamos quão longo seria o período de isolamento social, mas já tínhamos a certeza de que não seria questão de dias. Iniciamos com a leitura das tragédias de Ésquilo, primeiramente, só entre os integrantes do grupo Paideia, reuniões estas *on-line* e com a participação de aproximadamente cinco integrantes. Foram apenas três momentos, nos quais lemos *Os Persas*, *Sete contra Tebas* e *As Suplicantes*, todas de Ésquilo. Contudo, a partir da leitura de *Prometeu Acorrentado*, decidimos abrir ao público. As artes das divulgações (Figura 1) eram publicadas nas redes sociais (Instagram e Facebook) e compartilhadas via WhatsApp:

Figura 1 - Artes de divulgação das leituras *on-line* das tragédias e comédias.



Fonte: Grupo Paideia.

Utilizo como referência os estudos sobre possibilidade de riso nas tragédias do filólogo clássico alemão Bernd Seidensticker (1939), intitulado *Harmonia de Palintono: Estudos sobre elementos cômicos na tragédia grega*, texto ao qual só tive acesso depois da pesquisa já idealizada, mas que me serve profundamente por defendermos a mesma ideia.

Quando se fala em tragédia, vê-se, sobretudo, um caráter formal, sério e por que não dizer trágico (na concepção atual da palavra), mas pouco se fala de possibilidades de riso, com exceção de estudos sobre algumas tragédias de Eurípides, e do próprio Bernd Seidensticker, que dedica boa parte do seu trabalho na investigação sobre essas possibilidades nas epopeias homéricas e nas tragédias gregas, principalmente no drama eurípidiano. Percebe-se, desde Aristóteles, que comédia e tragédia possuem suas diferenças bem definidas, apesar de terem algumas semelhanças, por exemplo, no contexto de encenação. E que, principalmente, essas diferenças distanciam esses dois gêneros nos estudos teóricos da atualidade: pesquisa-se a tragédia ou a comédia, quando mais, o gênero híbrido tragicomédia.

Apesar de toda essa separação entre tragédia e comédia, sabe-se que os tragediógrafos produziam, além das três peças trágicas para os festivais, um drama satírico (gênero muito mais próximo da comédia do que propriamente da tragédia) que completava a tetralogia. Por isso, investigo partes que gerem riso a partir da leitura da tragédia tentando também, na medida do possível, detectar semelhanças desses momentos entre as peças, a exemplo, se a possibilidade de riso nasce durante um *agón*, como já foi percebido em *Édipo Rei*, de Sófocles, no início das minhas investigações sobre o tema. Para alcançar este objetivo, foram necessárias releituras de todas as tragédias, tanto individual como coletivamente, buscando encontrar essas cenas que levam ao riso, de acordo com a recepção. Como aporte teórico para a Teoria da Recepção, estudo Lorna Hardwick e Anastacia Bakogianni.

Entre as tragédias, analiso, primeiramente, por ser um dos principais objetos de estudo da tese, *Édipo Rei*, de Sófocles, a qual adaptei para Teatro de Formas Animadas. Utilizo-me de diversas traduções, dentre elas: de Jaa Torrano, de Trajano Vieira, de Flávio Ribeiro de Oliveira, de Maria do Céu Zambujo Fialho, de Leonardo Antunes e de Lilian Amadei Sais, todas lidas antecipadamente (com exceção desta última, pois tive acesso a ela somente com a pesquisa em andamento) e relidas criteriosamente no decorrer da produção da tese. Em seguida, parto para a observação de possibilidades de riso em algumas partes de outras tragédias gregas, sem me aprofundar tanto quanto faço com *Édipo Rei*. Divido este capítulo, intitulado *O Risível nas Tragédias*, em dois subcapítulos. No primeiro, intitulado *O Risível em Édipo Rei, de Sófocles*, dedico-me, com detalhes a esta tragédia, visto ser o objeto primário desta pesquisa.

No segundo, ao qual denomino de *O Risível em Outras Tragédias Gregas*, abordo as demais tragédias do Ciclo Tebano (e que dividirei em mais duas partes, uma para cada tragediógrafo, a título de organização: Ésquilo e Sófocles), por terem relação direta com a história de Édipo, seus ancestrais e descendentes, são elas: *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, nas traduções de Jaa Torrano, Donaldo Schüler e Marcos Mota; *Antígona*, nas traduções Jaa Torrano e de Trajano Vieira; *Édipo em Colono*, de Sófocles, traduzida por Trajano Vieira e Cristiane Zaniratto. Ainda há três tragédias relacionadas direta ou indiretamente ao Ciclo Tebano: *As Suplicantes*, *As Fenícias* e *As Bacantes*, todas de Eurípides, as quais não me deterei em estudos, visto o drama euripidiano ter esse caráter risível na sua superfície, sendo estudado por muitas pessoas. Uso algumas delas a título de comparação, todas elas nas traduções de Torrano.

No capítulo 3, intitulado *O Sério nas Comédias de Aristófanes*, proponho uma espécie de contraponto ao observar o que há de sério em algumas comédias aristofânicas, principalmente em *Acarnenses*, por ser também um dos objetos que destaco nesta tese. Sobre a comédia, é de senso comum que ela provoca riso, contudo há um forte teor de seriedade nesse gênero, visto o caráter político e social contido nele, ao que destaco na pesquisa. Utilizo-me da tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva e a de Ana Maria César Pompeu, no seu livro *Dioniso Matuto*. Finalizo esse capítulo com a análise de duas outras comédias de Aristófanes: *Lisístrata*, na tradução de Ana Maria César Pompeu, e *As Rãs*, nas traduções de Maria de Fátima Sousa, Marina Peixoto Soares e Junito Brandão. Registro desde já que as escolhas das traduções seguem de acordo com as leituras feitas individual e coletivamente.

No decorrer de todas essas leituras e pesquisas, vi a necessidade de dedicar um breve estudo sobre o riso, não com o intuito de analisar profundamente alguma teoria sobre o tema, e sim para compreender como o riso se manifesta e de que forma posso entendê-lo como função determinante da minha pesquisa. Não dedico um capítulo exclusivo sobre o assunto, mas cito algumas teorias no decorrer da tese. Utilizo-me de três referências que julgo importantes para a compreensão do elemento riso: a primeira é *O Riso: Ensaio Sobre o Significado do Cômico*, de Henri Bergson; *O Riso Redentor*, de Peter Berger; e *A história do Riso e do Escárnio*, de George Minois.

A construção de todo esse *corpus*, no capítulo 4: *Édipo Réi, uma Trama Comicotrágica*, serve como inspiração e base teórico-literária para a produção de uma peça para Teatro de Formas Animadas, de caráter trágico e cômico, adaptação da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, com inspiração na comédia *Acarnenses*, de Aristófanes. Divido este capítulo em três subcapítulos: *Édipo Réi, a peça*; *Construção do Protagonista* e *Observações Sobre a Escrita e*

*a Produção de Édipo Réi.* Destaco a peça como ponto principal do capítulo, pois as outras duas partes são breves, apenas com o intuito de esclarecer algumas informações sobre o porquê da escolha de Diceópolis para tecer a personalidade de Édipo e sobre a produção em si da peça: desde a adaptação do texto, até a sua montagem.

Muitos anos antes de idealizar a construção dessa adaptação, a qual batizei de *Édipo Réi* (posteriormente, explicarei o porquê desse nome), já percebia que nem o Teatro de Bonecos, nem o Boneco possuem tanto destaque no campo artístico, se comparados a outras manifestações, a exemplo: o próprio teatro com atrizes e atores. O número de pessoas que saem de casa para assistir a peças de Teatro de Formas Animadas é notadamente inferior, relacionado ao teatro comum, e se estes espetáculos são para um público adulto, torna-se menor ainda a plateia. Poucas pessoas pagam ingressos para ver Teatro de Bonecos, pois, quando acontecem espetáculos, a maioria é fomentado por projetos públicos, via editais, e são com entradas gratuitas.

Não há indignação na minha afirmação, apesar de soar como, mas há uma consciência do lugar que o Teatro de Bonecos ocupa na nossa sociedade, principalmente falando da nossa cidade, Fortaleza. Em contrapartida, há grandes companhias de Teatro de Formas Animadas tanto aqui no estado do Ceará, quanto em diversas cidades do país, com espetáculos monumentais que precisam ser vistos por um público mais amplo. Na conclusão da minha dissertação (Araujo, 2017), afirmei que o Teatro de Bonecos é transgressor por ainda (sobre)viver sendo visto como uma arte menor, assim como a própria comédia grega foi vista no passado, mantendo-se vivo e pulsante em meio a tantos avanços tecnológicos.

Por isso, acredito que uma adaptação, de caráter trágico e cômico, da tragédia *Édipo Rei*, desperte um maior interesse nas pessoas para assistirem a espetáculos de Teatro de Formas Animadas.

## 2 O RISÍVEL NAS TRAGÉDIAS

*Pois é terríve que seja azedo de natureza  
O humô dos home pra jogá pedra e griá  
Sem querê ouvi nada de iguá pra iguá [...]*  
(Acarnenses, vv. 352-4) (trad. Ana Maria Pompeu)

Mesmo me considerando uma pessoa bem-humorada e que trabalha com humor desde 2002, escrevendo peças e encenando com o Grupo Paideia, nunca tinha parado para refletir teoricamente sobre o riso. Por isso, a ideia de começar uma pesquisa sobre as possibilidades de identificar elementos risíveis na tragédia surgiu somente depois que lancei um olhar didático, teórico e metodológico, no período dos meus estudos de mestrado, entre os anos de 2015 e 2017, sobre minhas práticas docentes na extensão em mitologia da UFC e também sobre a prática da bonecagem.

Na realidade, eu já ria ou fazia rir das tragédias há quase vinte anos, quando comecei a lecionar aulas sobre maldição familiar no drama grego, mas, à época, não me preocupava em observar a reação de discentes às narrativas sobre o tema, ou seja, em qual momento, do quê e por quê riam. A certeza que tinha era do riso e, às vezes, raramente, do choro, durante essas aulas. O único autoquestionamento que fazia à época era sobre ser ou não uma blasfêmia rir das tragédias gregas, o qual eu quase sempre concluía que sim, mas continuava fazendo, mesmo prometendo à turma que seria uma aula bem densa, com narrativas de morte, violência e dor. Para não cair nesse autojulgamento e numa possível autopunição, sustento-me tanto na teoria da recepção, que me dá a liberdade, com muita responsabilidade, obviamente, de ver riso na recepção das tragédias, quanto na fala do sociólogo austriaco Peter Berger, ao afirmar que “o cômico aparece como uma *intrusão*. Ele invade, muitas vezes inesperadamente, outras esferas da realidade” (Berger, 2017, p. 34).

A influência de quem narra pode ser determinante para a reação do público. Contudo, era nítido que algumas pessoas riam não só de possíveis piadas feitas por mim no decorrer da narrativa, mas também de momentos cruciais das histórias. E destaco que, à época, não tinha a menor intenção de parar para pensar no porquê de aquela determinada situação levar ao riso. Na realidade, confesso que não me preocupava em voltar ao texto, com um olhar mais técnico, para perceber os supostos motivos pelos quais as pessoas simplesmente riam de algo aparentemente sério. Hoje, quando resolvo me aprofundar num possível estudo sobre o riso, percebo o quão fugidio e efêmero é o tema. Por isso, concordo plenamente com Peter Berger quando ele afirma que:

[...] a experiência do cômico é extremamente frágil, fugidia, às vezes difícil de lembrar. O que parece engracado em um momento pode, de repente, assumir um tom trágico no momento seguinte, uma piada pode ser tão sutil que ela mal alcança o nível de atenção plena, e é por isso que, mesmo pouco tempo depois, pode ser difícil se lembrar porque exatamente algo provocou divertimento (Berger, 2017, p. 17).

Acredito que essa prática, ou por que não dizer metodologia que envolve o riso, é utilizada por uma diversidade de docentes para tornar a aula menos enfadonha e gerar uma conexão maior com discentes, mas que, em sua maioria, acontece de uma forma espontânea, creio eu, sem haver uma preocupação maior sobre qual técnica é utilizada para gerar o riso. Ou seja, há pessoas que têm facilidade maior de levar um determinado público ao riso e outras que não. Não tenciono fazer aqui um estudo sobre uma possível técnica de gerar riso, apenas preocupo-me em entender de que forma, em que momento e movido pelo quê esse riso aparece.

Por que rir da tragédia soaria tão estranho? Possivelmente, uma das respostas diz respeito ao gênero trágico e toda a solenidade presente nele. Uma das definições mais tradicionais sobre tragédia é a de Aristóteles, quando afirma que:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (*Poética*, 1449b 24-29).

Não se deve rir de um rei trágico, como Édipo, muito menos de seu sofrimento. É como se não coubesse, no próprio gênero, esse teor cômico. Por isso, o riso está muito mais para as comédias e estas diferenciam-se das tragédias em relação ao material humano. Segundo Aristóteles:

A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridículo. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor (*Poética*, 1449a 33-38).

Um dos argumentos de aproximação entre tragédia e comédia que o filólogo alemão Bernd Seidensticker (1982) usa tem uma forte relação com essas duas definições de Aristóteles sobre os gêneros. Ele defende que aparecem nos textos trágicos personagens coadjuvantes, sendo um contraponto ao tipo de personagem elevado, nobre, das tragédias.

Nas tragédias de Sófocles que nos restaram, também há várias pessoas pequenas em papéis coadjuvantes que ganham vidas individuais; há também em Sófocles figuras do baixo contra o alto, do cotidiano contra o heróico; personagens coadjuvantes

realisticamente desenhados mostram abordagens mais ou menos claras do *design cômico* (Seidensticker, 1982, p. 76, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Rir ou fazer rir das tragédias não é uma invenção minha, apesar de ter acreditado nisso por um curto período. Talvez por não ter feito uma pesquisa mais aprofundada ao escrever o projeto de doutorado, mas creio que muito mais por ter me limitado a observar as pessoas da atualidade que estudam e traduzem o drama grego, justamente por elas, na sua grande maioria, manterem um certo distanciamento entre comédia e tragédia. Enumeraria várias pessoas estudiosas, pelas quais tenho uma profunda admiração e que as utilizo como referências na tese e em outras produções acadêmicas, que se debruçam unicamente sobre tragédia ou comédia. Raramente há alguém que estude tragédia e comédia, salvo algumas exceções sobre estudos de gênero. O fato é que esta separação não é algo apenas da atualidade, ela existe desde a antiguidade.

Bernd Seidensticker, nos seus estudos de doutorado intitulados *Harmonia de Palintono: Estudos sobre elementos cômicos na tragédia grega*, refutou fortemente as teorias antigas sobre esse distanciamento entre tragédia e comédia, desde Cícero, apontando o argumento deste, na obra *De Optimo Genere Oratorum*, como um dos obstáculos em aproximar esses gêneros: “a nítida separação entre tragédia e comédia na prática e na teoria antigas, que encontrou sua expressão mais rigorosa no julgamento intransigente de Cícero: *est in tragicum comicum vitiosum et in comoediam turpe tragicum*<sup>4</sup>” (Seidensticker, 1982, p. 10).<sup>5</sup> O filósofo alemão defende também que o tragicômico pode ser percebido desde Homero até chegar em Eurípides, a quem chama de mestre do gênero tragicômico e a qual dedica boa parte dos seus estudos.

---

<sup>3</sup> “Auch in den erhaltenen sophokleischen Tragödien finden sich in Nebenrollen eine Reihe von kleinen Leuten, die individuelles Leben gewinnen; auch bei Sophokles tritt in diesen Gestalten des Niedere gegen das Hohe, das Alltägliche gegen das Heroische; und auch bei Sophokles zeigen sich in diesen realistisch gezeichneten Nebenfiguren mehr oder minder deutliche Ansätze zu komischer Gestaltung.”

<sup>4</sup> “Assim, tanto o cômico é impróprio em uma tragédia, como o trágico é algo torpe em uma comédia.” (*Scientia Traductionis*, n.10, 2011. Tradução de Bruno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara.)

<sup>5</sup> “die scharfe Trennung von Tragödie und Komödie in der antiken Praxis und Theorie, die ihren rigorosesten Ausdruck in Ciceros kompromißlosem Urteil: *est in tragicum comicum vitiosum et in comoediam turpe tragicum*”.

## 2.1 O Risível em *Édipo Rei*, de Sófocles

Começo este estudo sobre as possibilidades de riso com a tragédia sofociana *Édipo Rei* por três motivos. O primeiro é pela obra em si, considerada desde Aristóteles a tragédia por excelência; o segundo, e talvez o que tenha mais me influenciado, diz respeito aos meus estudos sobre maldição familiar, principalmente a casa dos Labdácidas, da qual a figura de Édipo representa o *miasmor* por excelência, que é aquele que carrega o *miasma*, a marca das desgraças dos seus ancestrais, que se somarão às suas; e o terceiro motivo diz respeito às escolhas do Grupo Paideia, por já termos adaptado a comédia *Lisístrata* para Teatro de Bonecos, peça que foi concluída nos meus estudos de mestrado e fez parte da dissertação, faltava uma tragédia, por isso a escolha de *Édipo Rei*.

Sófocles nasceu em 497 ou 496 AEC e foi o mais longevo dentre os três grandes tragediógrafos gregos, por ter chegado aos noventa anos, apesar de Ésquilo e Eurípides também terem vivido muito. O interessante é que Sófocles conviveu com os outros dois e, creio eu, provavelmente tenha sido influenciado pela produção teatral de toda a sua época. Há uma afirmação instigante numa postagem do *Portal Graecia Antiqua* sobre Sófocles: “Os atenienses veneravam Ésquilo, comprehendiam Eurípides (apenas em parte) e amavam Sófocles apaixonadamente...”<sup>6</sup>. Não sei se hoje isso ainda é consenso, mas particularmente concordo com essa afirmação, por preferir Sófocles dentre os três grandes tragediógrafos. Talvez isso também tenha influenciado a escolha de *Édipo Rei* para esta pesquisa.

Apresento aqui um breve resumo sobre a casa dos Labdácidas, que retomo com outros detalhes no tópico em que trato das outras tragédias que compõem o Ciclo Tebano. Antes, afirmo que não pretendo fazer aqui um estudo sobre maldição familiar, apesar de ser um tema que me é muito caro.

Essa maldição tem início com o mito do rapto de Europa por Zeus. Com o desaparecimento da filha, o rei Agenor ordena aos filhos que saiam em busca da irmã perdida e, dentre esses homens, estava Cadmo. Algo bem interessante nesses tipos de narrativas míticas é que elas se configuram como mitos fundantes. E essa diáspora dos filhos do rei sírio Agenor teve como consequência o nascimento de cidades das quais a que nos interessa é a Cadmeia, fundada por Cadmo, que futuramente será chamada de Tebas. Cadmo é o rei estrangeiro que governa um lugar repleto de habitantes autóctones. Algo bem significativo durante inúmeras gerações dessa cidade é a instabilidade do trono, ora nas mãos de um descendente de Cadmo,

---

<sup>6</sup> <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0075>

ora de um nascido da terra. O fundador da Cadmeia desposa Harmonia, filha de Afrodite e Ares, nascendo desta união: Autônoe, Ino, Agave, Sêmele e Polidoro, geração que carrega o *miasma* de Cadmo por ter matado o dragão de Ares. A essa mácula se somarão mais desgraças aos destinos de todas essas personagens no decorrer de suas vidas. Mas é na linhagem de Polidoro, o único herdeiro homem, que a maldição se perpetua, pois dele descende Lábdaco, pai de Laio que reinará em Tebas, e que gerará Édipo.

Detenho-me então numa citação de Seidensticker em que afirma que há indícios de comicidade nas tragédias sofocianas, principalmente em *Antígona*, na figura do guarda, e em *Édipo Rei*, na do mensageiro coríntio, ambas personagens secundárias.

Aplica-se a Sófocles de maneira semelhante a Ésquilo, que não há figuras e situações drasticamente cômicas. No entanto, há em Sófocles uma série de pequenas pessoas desenhadas de forma realista que estão perto do mundo da comédia e têm características cômicas mais ou menos pronunciadas. Essas figuras não trágicas e a esfera da vida que elas incorporam formam um contraste com os heróis trágicos e seu destino. Isso é particularmente verdadeiro no caso do mais obviamente cômico desses papéis, o guarda em *Antígona*. No entanto, Sófocles conseguiu a combinação mais eficaz de comédia e tragédia em *Édipo Rei*. Aqui, o personagem secundário não trágico, bem insuspeito e bem intencionado, desencadeia a peripécia trágica. O entusiasmo e a maneira sempre cômica com que o mensageiro coríntio “celebra” seu conhecimento devastador intensifica consideravelmente a tragédia do momento (Seidensticker, 1982, p. 88)<sup>7</sup>.

Mais adiante retomo as figuras do mensageiro em *Édipo Rei*, no estudo sobre a tragédia, e do guarda, em *Antígona*.

Apesar de, nas minhas leituras, também ter percebido esse tom cômico na ação do mensageiro coríntio, comecei a identificar possibilidades de riso em *Édipo Rei* no início da tragédia, desde o *agón* entre Édipo e Tirésias, a partir do verso 300. A cena, que faz parte do primeiro episódio, corresponde ao exato momento da chegada de Tirésias, o vidente, ao palácio de Édipo. A fala do rei é solene, respeitosa e elogiosa, por reconhecer a importância do adivinho para a cidade.

---

<sup>7</sup> “Zusammenfassend kann für Sophokles konstatiert werden: wie bei Aischylos gibt es auch bei Sophokles keine drastisch komischen Gestalten und Situationen. Jedoch finden sich auch bei Sophokles eine Reihe von realistisch gezeichneten kleinen Leuten, die der Welt der Komödie nahestehen und mehr oder minder ausgeprägte komische Züge tragen. Diese untragischen Figuren und die von ihnen verkörperte Lebenssphäre bilden einen starken Kontrast zu den tragischen Helden und ihrem Schicksal. Das gilt besonders für die am deutlichsten komische dieser Rollen, den Wächter in der ‘Antigone’. Die wirkungsvollste Verbindung von Komik und Tragik ist Sophokles jedoch im ‘Oidipus Tyrannos’ gelungen. Hier löst die untragische Nebenfigur nichtsahnend und wohlmeinend die tragische Peripetie aus. Die Begeisterung und die immer wieder komisch wirkende Art und Weise, in der der korinthische Bote sein vernichtendes Wissen ‘zelebriert’, verschärft die Tragik des Augenblicks noch erheblich.”

Mas antes de apresentar os versos nos quais identifiquei possibilidades de riso, no que diz respeito à recepção da tragédia, creio que seja necessária uma contextualização da narrativa. Farei breves resumos da história no decorrer do texto, quando julgar necessário.

Tebas, cidade governada pelo rei Édipo, caiu em desgraça e a solução que encontraram foi a de consultar o oráculo para saber qual rumo a cidade deveria tomar. Para isso, Creonte, cunhado de Édipo, visita o oráculo e retorna com a mensagem de que era urgente solucionar o mistério sobre a morte de Laio, rei anterior a Édipo. Afirma também que a mácula da cidade é proveniente justamente do fato de o assassino estar em Tebas. Édipo convoca Tirésias, o vidente, para que ele ajude na solução do mistério e, na sua fala inicial, o rei faz a seguinte súplica: “[...] salva-te a ti mesmo e à urbe, e salva-me, / salva-nos de toda a poluência do morto!” (vv. 312-3). Esses versos, na tradução de Jaa Torrano, mostram a importância da figura do vidente para a cidade. Contudo, a reação de Tirésias é no mínimo inusitada: como o adivinho não conseguiu “adivinar” o teor da conversa que teria no palácio, quando convocado pelo próprio rei? Isso soa estranho, incongruente, ou até engraçado.

Trago agora a fala de Tirésias, em *Édipo Rei*, versos de 316 a 318, em seis traduções diferentes:

Pheû, pheû! Terrível é saber, se quem  
sabe não lucra! Eu bem **ciente** disso  
**esqueci-me**, pois aqui não teria vindo (trad. Torrano).

Terrível o saber se ao sabedor  
é ineficaz. Embora **ciente** disso,  
**me descuidei**: jamais teria vindo (trad. Trajano).

Ai, que horror é o saber, quando não serve  
a quem sabe! Eu estava bem **consciente** disso,  
mas **esqueci**: caso contrário, não teria vindo (trad. Flávio Ribeiro).

Como é terrível o entender sem benefício  
a quem entende! Bem **sabia** dessas coisas,  
mas **esquecera**. Do contrário, não viria (trad. Leonardo Antunes).

Oh, oh! como é terrível o saber quando não traz vantagem possuí-lo - este é um facto  
que eu bem **conheço**, mas **havia-me esquecido**; de outro modo, não teria vindo aqui  
(trad. Maria do Céu).

Ai, ai! Que terrível o saber que não consegue  
aliviar quem sabe! Por isso, eu **sei** bem,  
**mas esqueci** - ou não viria aqui (trad. Lilian Amadei Sais).

Todas as traduções, com suas particularidades e escolhas das pessoas que traduziram, mostram essa oposição bem clara, as quais coloquei em destaque nos versos acima: a certeza de que Tirésias sabia de tudo, porque é o vidente; mas o esquecimento veio como algo

totalmente inusitado: como pode aquele que sabe de tudo, num momento de descuido, esquecer-se de algo tão grave, tão sério?

Abro aqui parênteses que julgo necessários para a delimitação do tema tratado. O primeiro deles é que não é minha intenção fazer algum estudo sobre tradução, muito menos apontar qual melhor ou qual pior, por não ser o foco da tese, e por respeitar todas essas pessoas que se debruçaram na arte de traduzir. E comproendo também que todas elas fazem escolhas de acordo com suas experiências acadêmicas e pessoais, por isso, é fácil identificar algumas diferenças entre traduções. O segundo parêntese diz respeito a esse olhar que lanço sobre o texto clássico, no caso, sobre as tragédias gregas, tentando perceber momentos que levam ao riso, sob uma perspectiva da teoria da recepção, da qual me valho.

Inclusive, destaco que a própria tradução é uma forma de recepcionar os textos clássicos que, por sua vez, à sua época, também eram recepções de narrativas descritas em textos anteriores, como as epopeias homéricas, ou provenientes da cultura oral. Os estudos de recepção me fornecem um suporte metodológico durante todo o meu processo de escrita: desde a tese de encontrar riso em tragédias, até a produção de um texto tragicômico inspirado em *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Acarnenses*, de Aristófanes. Por isso, parto do pressuposto que estudar os clássicos é, pois, compreender que eles permanecem vivos até nossos dias por serem recepcionados durante dois milênios.

A teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que os textos e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária. Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados (Bakogianni, 2016, p. 115).

Voltando à tragédia em estudo, ao diálogo entre Tirésias e Édipo e às possibilidades de riso, depois que o vidente faz aquela afirmação de que sabia, mas se esqueceu, inicia-se um *agón* entre essas personagens que, na minha opinião, é um dos momentos em que há mais possibilidades de riso. Édipo acha estranho o comportamento do vidente e fica desconfiado e indignado com as negativas e com o silenciamento de Tirésias. Apesar de o adivinho, aos poucos, dar inúmeras pistas de que aquilo que disser prejudicará Édipo e este, enfurecido, só consegue perceber que Tirésias está contra a cidade. E o ápice da fúria do rei é quando o vidente

diz: “Nada mais direi. Por isso, se queres, / enfurece-te com a mais selvagem ira!” (vv. 343-4) (trad. Torrano). E é neste momento de fúria que Édipo acusa Tirésias de ser o assassino de Laio. E em resposta à acusação do rei, é a vez do vidente perder o controle, pois, por conta da raiva, rapidamente revela o que antes vinha se negando a falar:

Verdade? Digo que tu te enquadas  
no decreto que fizeste e doravante  
não fales nem com eles nem comigo  
por seres ilícito poluidor desta terra (vv. 350-3) (trad. Jaa Torrano).

É fato que Tirésias não é direto na sua fala, contudo, me valho do provérbio que diz: “a um bom entendedor, meia palavra basta!”, e é notório que Édipo não é um bom entendedor. Ao afirmar que o rei é o “poluidor” de Tebas, Tirésias só aumenta a ira de Édipo, que continuará num acesso de fúria crescente que lhe tira o juízo e não permite que ele perceba o óbvio. A discussão continua de uma forma intensa, e se eu não tivesse um respeito enorme pela tragédia, diria que é a partir desse momento que a baixaria começa: rei e vidente descem dos cargos, das funções, e travam uma luta verbal descontrolada. Transcrevo aqui parte desse *agón* nas traduções de Torrano, de Maria do Céu Fialho, de Trajano e de Lilian Sais, respectivamente, dos versos de 354-8:

ÉDIPOL  
Tão **descarado** proferiste esse dito?  
E onde tu pensas que terás refúgio?

TIRÉSIAS  
Tenho refúgio, nutro verdade forte.

ÉDIPOL  
Instruído por quem? Não pela arte!

TIRÉSIAS  
Por ti, fizeste-me falar sem querer.

---

ÉDIPOL  
Assim deixas, **sem pudor**, escapar essas palavras? E como  
pensas que desta situação irás salvar?

TIRÉSIAS  
Estou salvo, pois sustento a força da verdade.

ÉDIPOL  
Com quem aprendeste? Não te vem, certamente, da tua arte.

TIRÉSIAS  
Contigo; foste tu quem me incitou a falar contra vontade.

---

ÉDIPO:  
O **despudor** motiva tua arenga;  
acaso crês fugir das consequências?

TIRÉSIAS:  
Sim, pois me nutre o vero, a própria *Alétheia*.

ÉDIPO:  
E quem te instruiu, inepto para o augúrio?

TIRÉSIAS:  
Tu mesmo, ao pressionar a minha fala.

---

ÉDIPO  
Com quanto **despudor** lançaste  
essa fala! E como crês que fugirás disso?

TIRÉSIAS  
Já fugi, porque nutro a verdade pujante.

ÉDIPO  
Instruído por quem? Certamente não pela tua arte.

TIRÉSIAS  
Por ti: porque foi tu que me impeliste a falar contra a vontade.

Destaquei os termos “descarado”, “sem pudor” e “o despudor” para expor o grau de indignação de Édipo perante a fala de Tirésias. O termo usado é o advérbio *anaidós*, do grego ἀναιδός (Malhadas; Dezotti; Neves, 2022, p. 59), que significa despudoradamente, indicando a circunstância na qual o adivinho está inserido, que pode ser a de não ter pudor diante do rei e/ou a das acusações levianas que está fazendo. Mesmo que as traduções optem por termos morfológicamente diferentes, o sentido é o mesmo: o vidente despe-se, segundo Édipo, da sua condição de homem respeitado na *pólis*, maculando-a com acusações levianas ao rei. E, talvez, motivado por essa ofensa, Tirésias é levado a se autodeclarar o detentor da verdade, afirmação desnecessária já que ele é o vidente. Édipo continua a questionar a capacidade de Tirésias, ou seja, ele nega a natureza do adivinho que é respeitado por toda a cidade e pergunta quem teria o instruído a tal ação. A resposta de Tirésias é um “tapa na cara” de Édipo e é tomada de sinceridade, pois, antes, o vidente tinha a certeza de que calaria, contudo, devido à pressão feita pelo rei, acabou falando o que não queria: “Por ti, fizeste-me falar sem querer.” (v. 358) (trad. Torrano) ou “Por ti: porque foi tu que me impeliste a falar contra a vontade.” (trad. Lilian Sais).

Durante esses anos de pesquisa observando as possibilidades de riso nas tragédias, penso, às vezes, se não estaria entrando numa seara cujos alicerces não teriam um ponto de

segurança para me servir como base, principalmente, ao receber críticas - não exatamente negativas, mas de seguir minha pesquisa com cuidado - de pessoas eruditas, classicistas, que estudam e traduzem o drama grego. Questiono-me se não estou distanciando muito o clássico do seu lugar canônico, saindo assim de uma área de alcance do que seria os chamados Estudos Clássicos. Mas acabo voltando o olhar para a teoria da recepção na qual encontro o apoio para entender que o que faço é possível.

O que há de tão clássico na recepção dos clássicos continua a ser uma questão fundamental. Todos nós que trabalhamos na área devemos continuar perguntando isso a nós mesmos e ao nosso trabalho. Afinal, uma das principais vantagens dessa abordagem teórica e metodológica é que ela nos encoraja a ser autorreflexivos, a questionar o que estamos tentando realizar e o processo pelo qual chegamos às nossas conclusões. A recepção nos convida a revelar nossos interesses pessoais e como estes agem como uma lente, através da qual a nossa compreensão dos clássicos greco-romanos e a história da sua recepção é filtrada e, às vezes, distorcida (Bakogianni, 2016, p. 118).

Há algo muito importante nessa citação de Anastasia Bakogianni e que também me serve de suporte, que é justamente o fato de a teoria da recepção mostrar nossos interesses pessoais à medida que se começa a pesquisar, e essa “lente”, como ela chama, permite que eu perceba e, consequentemente, demonstre a minha compreensão sobre os clássicos e de que forma essa imagem é recepcionada e reconstruída no meu entendimento.

Algo que me surpreendeu também nos meus estudos iniciais sobre a teoria da recepção diz respeito à familiaridade que tinha com a prática da recepção sem saber que aquilo que já fazia há anos era justamente recepcionar os clássicos. E é essa “coincidência” que me dá embasamento para continuar minha pesquisa entendendo a importância da prática da recepção. Sobre isso, sigo o mesmo pensamento de Anastasia Bakogianni quando afirma que:

Minha abordagem reflete minha opinião de que a teoria deve refletir a prática e não o contrário. Eu não acredito em tentar espremer um estudo de caso na camisa de força de uma teoria; em vez disso, a teoria e a metodologia devem surgir de considerações práticas que enfrentamos no estudo de um caso particular de recepção (Bakogianni, 2016, p. 121).

Voltando ao *agón* entre Tirésias e Édipo, este, a quem já me referi anteriormente como um mau entendedor, pede para que o vidente repita o que disse, confirmando assim sua inépcia em compreender os fatos (v. 359):

O quê? Diz de novo! **Saiba eu mais!** (trad. Torrano).

Qual fala? Fala outra vez, **para que eu aprenda mais** (trad. Flávio Ribeiro).

---

Por que palavras? Repete, **para que eu entenda melhor** (trad. Maria do Céu).

---

O quê? De novo fala, **que eu melhor aprenda** (trad. Leonardo Antunes).

---

Qual fala? Fala! **Assim eu me elucidado** (trad. Trajano).

---

Que fala? Fala de novo **para que eu aprenda mais** (trad. Lilian Sais).

Nas seis traduções que utilizei, percebo que, além da incapacidade de compreender de Édipo, há também um certo caráter investigativo nas perguntas dele. É como se precisasse ter certeza do que Tirésias estava falando para poder crer ou negar o que o adivinho dizia.

Deixo bem claro que não há intenção nenhuma da minha parte em desrespeitar a figura de Édipo. Ao contrário, percebo nele a potência de um rei por excelência, pois o trono seria dele de uma forma ou de outra, seja por ser o filho legítimo de Laio, seja por ser o herói “estrangeiro”, salvador da cidade, aquele que derrotou a Esfinge, flagelo de Tebas. Aliás, o mitologema da figura do herói estrangeiro que chega para salvar a cidade é bem comum nas narrativas míticas e, consequentemente, reverbera em algumas tragédias, principalmente as que contemplam a temática sobre maldição familiar, em particular a da casa dos Labdácidas.

Há tanta honra em Édipo, há tanto respeito pela cidade, que a dor dele é maior que a de toda a população (vv. 58-67):

#### ÉDIPÔ

Ó filhos plangentes, viestes desejosos  
do que sei e não ignoro, pois bem sei  
que todos sofreis; e ainda que sofrais  
não há entre vós quem sofra como eu.  
A vossa dor vai para cada um somente  
por si e por ninguém mais, mas minha  
alma gêmea pela urbe, por mim e por ti.  
Não me despertastes dormido de sono,  
mas sabei que muitas vezes pranteei  
e percorri muitas vias do pensamento (trad. Torrano).

---

#### ÉDIPÔ

Ó filhos lamentáveis, viestes desejando coisas  
que me são conhecidas, e não desconhecidas: bem sei  
que sofreis todos, e sofrendo como eu  
não há nenhum de vós que sofra igual!  
Porque a vossa dor atinge a um único,  
a si mesmo e nenhum outro, enquanto a minha  
alma gêmea pela cidade, por mim e por ti juntamente (trad. Lilian Sais).

Quão honrado é o rei que tem como objetivo maior salvar a cidade de um grande mal! Talvez essa incapacidade de discernimento de Édipo e a pressa por solucionar o problema da cidade só aumentem a sua falta de compreensão do que está acontecendo, às claras, sob seus olhos. Talvez também, por amar tanto a cidade, a acusação de que ele é o matador de Laio soe absurda aos seus ouvidos. O fato é que Édipo seria incapaz, na sua consciência, de causar um mal à cidade. A inépcia do rei é tanta, ao pedir que o vidente repita o que disse, que Tirésias (v. 360) questiona: “Não comprehendeste ou queres me testar?”, ao que Édipo responde (v. 361): “Minto se digo ter certeza. Aclara!” (ambos os versos na tradução de Trajano), mostrando novamente que não comprehendeu, que precisava ouvir de novo, que teria dúvida, ou até mesmo que desafiava Tirésias a acusá-lo novamente.

Apesar de já ter deixado claro que não trataria sobre teorias da tradução, preciso justificar aqui o fato de ter escolhido a de Trajano, nos dois versos em estudo acima, por considerar que, de todas as que utilizo, percebo que é na dele em que encontro uma possibilidade maior de riso. Na apresentação da tradução publicada pela editora Perspectiva, Jacó Guinsburg chama o texto de Trajano de “transcrição”, termo amplamente estudado por Haroldo de Campos, e que, de certa forma, mesmo tendo um caráter erudito, leva em consideração uma série de fatores do idioma de destino.

E falar do poder cênico deste texto, de sua performance em um teatro em ato, é, aqui, no Brasil, considerá-lo sobretudo em português, quer dizer, em uma tradução e no que ela se mostra capaz não só de restituir, como de vivificar, quando colocada nos lábios de um ator que se exprime nesta língua e que deve fazer falar o seu gesto, a sua linguagem representativa neste mesmo idioma, sem perder a relação com a fala de origem, no caso o grego.

E tal é justamente uma das preocupações fundamentais de Trajano Vieira na sua, pode-se afirmar com legitimidade, “transcrição” da peça de Sófocles. À primeira vista verifica-se que um dos principais intentos de seu projeto tradutor e estético é grecizar concretamente, com todos os recursos de uma poética moderna, a rearticulação vernacular de *Édipo Rei*. Mas não somente isto, como dar pelo léxico utilizado às metáforas e a todos os provedores linguísticos e estilísticos do desempenho interpretante, a força imagística, mítica e dramática, que fazem deste verbo trágico uma representação de ação e uma ação representada. (Guinsburg, 2015, p. 15).

Se a tradução é uma forma de recepção dos clássicos, não seria diferente com uma “transcrição” ou mesmo uma adaptação. E destaco duas características dessa observação de Guinsburg que dizem respeito à possibilidade de performance do texto e à preocupação com a língua portuguesa. São importantes para a proposta que trago sobre recepção, tanto porque, concomitantemente aos estudos de doutorado, produzo um texto para performance em Teatro de Bonecos inspirado em *Édipo Rei*; quanto por me preocupar constantemente com a língua

portuguesa, escrevendo um texto que respeite o clássico, que seja acessível a um público diversificado e que valorize o linguajar da minha região, o cearensês, mais especificamente o falado na cidade de Fortaleza, Ceará.

Levanto aqui algumas questões: o povo brasileiro seria naturalmente bem-humorado? Trajano Vieira seria bem-humorado, consciente ou inconscientemente? Ou o que há de engraçado está na minha recepção da tradução/*transcrição*/recepção de Trajano? Questões levantadas, mas que ficarão certamente sem respostas, pelo menos aqui nesta tese. Inicialmente só posso afirmar que o povo cearense, ou até mesmo o nordestino em geral, tem uma característica humorística bem forte. Por isso, acabei mergulhando, no começo da minha pesquisa, numa dúvida que me levou a uma autorreflexão: rio da tragédia porque ela tem possibilidades de realmente ser engraçada, no contexto de recepção, ou rio dela porque sou cearense e tenho essa característica de perceber humor em tudo?

No verso 362, em que Tirésias repete para Édipo, agora de uma forma que não restam dúvidas, sobre o fato de o rei ser o assassino que procura: “Digo que és o homicida que investigas.” (trad. Torrano), Édipo fica mais furioso e o adivinho ainda o provoca perguntando se o rei quer ouvir algo mais para aumentar sua ira, ao que responde que sim. Então Tirésias revela o que há de mais grave dentre todas as afirmações. Transcrevo aqui algumas traduções dos versos 366-7, nos quais o adivinho fala sobre o incesto, cometido por Édipo, ao ter se unido à Jocasta:

Digo que ignoras teres com os teus  
péssimo nexo, **não vês que mal tens** (trad. Torrano).

Te uniu aos teus, inadvertidamente,  
- direi - um elo torpe. **O mal não vês** (trad. Trajano).

Afirmo que tu, sem que disso te apercebas, vives nas mais infames relações com os teus íntimos e **não vês a desgraça a que chegaste** (trad. Maria do Céu).

Afirmo que, sem perceberes, tem com a gente mais cara  
os laços mais vis e que **não vês em que grau de tristeza estás** (trad. Flávio Ribeiro).

Tu ignoras que com teus entes mais queridos  
habitás em vergonha **sem notar o horror** (trad. Leonardo Antunes).

Digo que estás sem perceber que com os mais queridos  
tens os laços mais vis e **não vês o nível**  
**de desgraça em que estás** (trad. Lilian Sais).

E realmente esses versos trazem um momento forte de tensão na peça. É uma acusação gravíssima! Mas destaco aqui o fato de Tirésias acusar Édipo de desconhecer totalmente sua condição, afirmado a incapacidade do rei de “ver”. A polissemia do verbo “ver” pode causar, nesse caso, uma possibilidade de riso, visto o grau de ironia no jogo com a palavra. Ora, aquele que não tem a capacidade da visão é Tirésias, o adivinho cego, e ele afirma que quem não vê é o rei. Édipo fica furioso, e a verdade de Tirésias é novamente questionada pelo rei que diz com bastante indignação: “[...] Isso tu não tens / porque és cego a ouvir, pensar e ver.” (vv. 370-1) (trad. Torrano). Édipo, ao acusar Tirésias, parece estar falando sobre ele próprio, e não sobre o adivinho. E é nesse momento de tensão, principalmente quando o rei afirma que o vidente é cego dos ouvidos, da mente e da visão, que percebo riso. Essa sinestesia tem um propósito, pois Édipo precisa desvalidar as falas de Tirésias e acaba dando a impressão de que o rei está desesperado, e isso torna-se, sim, risível. Não é irônico? Aquele que vê, Édipo, é o que não consegue perceber o óbvio; e Tirésias, o realmente cego, é o detentor da verdade, mas é acusado pelo rei de não ver.

Alguns versos mais adiante, Édipo, claro, continua furioso, lança uma dúvida sobre a lealdade de Creonte, seu cunhado, e questiona novamente a capacidade de vaticinar de Tirésias, remoendo o passado, ao trazer à tona a dúvida de por qual motivo Tirésias não ter feito nada quando a Esfinge assombrava Tebas (vv. 390-400):

Vamos, diz onde és adivinho claro!  
Quando a cadela cantora estava aqui,  
por que não deste à urbe a solução?  
O enigma, porém, não era de dizê-lo  
quem viesse, mas pedia adivinhação.  
Não mostraste que a soubesses nem  
das aves nem dos Deuses, mas vim,  
insciente Édipo, e assim lhe dei fim,  
por ter tino, não instruído pelas aves,  
e tentas me banir, crendo que terás  
presença junto ao trono de Creonte (trad. Torrano).

Na fúria de Édipo, ele demonstra incredulidade nos vaticínios, ou pelo menos nos que são proferidos por Tirésias, e questiona a omissão do vidente quando a cidade era assolada pela Esfinge, monstro cuja destruição não poderia ser com armas, somente com a decifração de um enigma, trabalho muito mais semelhante às artes de Tirésias. Mas não, quem soluciona o problema é o “insciente”, sem usar da força, muito menos das aves nem das divindades. Édipo se mostra ímpio por não crer nos presságios dos voos das aves nem nas divindades. E esse é Édipo por ele mesmo. Não desmerecendo a vitória contra a Esfinge, Édipo não sabe quase nada

sobre si, sobre seu passado. Quanta ironia essa arenga com o vidente! Teimar com aquele que tem acesso aos oráculos, à divindade, é uma desmedida de Édipo.

E Tirésias não calará diante de tanta humilhação, deixando bem claro que não está mancomunado com Creonte. Ainda fica ofendido por Édipo insistir em falar sobre a cegueira do vidente: “Já que me insultas por eu ser cego, digo / que tens vistas e não vês que mal tens / nem onde habitas nem com quem vives.” (vv. 412-4) (trad. Torrano) ou “E digo, já que também me insultaste a cegueira: / tu também tem olhos e não vês teu nível de desgraça, / nem onde resides, nem com quem habitas.” (vv. 412-4) (trad. Lilian Sais). E, como já disse anteriormente e insisto, o *agón* só aumenta a tensão, então Édipo resolve, tomado de ódio, expulsar Tirésias (vv. 429-31):

Isso não é mesmo insuportável de ouvir?  
Não tomarás o rumo da ruína? Não irás  
depressa de volta para longe desta casa? (trad. Torrano).

Poderá acaso tolerar-se ouvir falar assim este homem? Que o que dizes te desgrace!  
E não voltes aqui tão cedo! Retira-te, deixa este palácio! (trad. Maria do Céu).

Esses insultos, devo ouvir em nome dele?  
Por que não morres, não te apressas, não retornas  
de novo à casa de onde tendo vindo vás? (trad. Leonardo Antunes).

É tolerável ouvir isso deste homem?  
Vai te danar! Não é rápido que agora de novo  
vires as costas, dê meia volta e partas desta casa! (trad. Lilian Sais)

É tolerável ouvir isso deste homem?  
Vai te danar! Já vais tarde!  
Dá marcha à ré e vai-te embora desta casa! (trad. Flávio Ribeiro).

Ouvir o que ele diz é insuportável.  
Vai para o inferno! Some! Vai de retro  
à tua morada e deixa o meu palácio (trad. Trajano).

Desta vez, ordenei as traduções de acordo com o que penso ser uma graduação, daquela que menos causaria riso a que possivelmente levaria a mais. Reafirmo que meu trabalho não tem o papel de julgar traduções, apenas destaco algumas que, a meu ver, possuem mais ou menos relação com a minha pesquisa. A tradução que usei na elaboração do projeto de doutorado foi a de Trajano, leitura que fiz individualmente, mesmo pensando nas possibilidades de riso já anteriormente geradas nas aulas sobre maldição familiar. Posteriormente, mesmo

lendo a tradução de Torrano e outras, ainda percebo possibilidades de riso, porque creio que elas vêm da tensão do momento. A irritação do rei é engraçada, a meu ver.

Aproveito aqui para retomar um questionamento, acrescentando mais hipóteses a ele, na intenção de responder minimamente nas considerações finais da tese, sobre se todas essas possibilidades de riso não viriam do fato de eu ser uma mulher nordestina e bem-humorada, sendo assim uma característica pessoal. Cheguei a ser questionada se realmente esse riso só existia porque partia da minha visão do drama grego. Não nego, de forma alguma, esta hipótese, até mesmo porque, quando pensei no projeto do doutorado, as leituras para a elaboração das aulas e da tese eram individuais. Contudo, tive uma grata surpresa quando me deparei com leituras coletivas, com pessoas de outras regiões do país, não só do Nordeste, que também riem do que ri sozinha. Essas atividades foram realizadas no contexto da pandemia da COVID, quando nós, do Grupo Paideia, resolvemos abrir ao público nossas leituras, via *Google Meet*, nas quais lemos todo o drama grego clássico, dentre outros textos greco-latinos. A leitura de *Édipo Rei* aconteceu no dia 22 de abril de 2020, das 20h às 22h, via *Google Meet*, e a arte de divulgação (Figura 2) foi compartilhada nas redes sociais do Grupo Paideia (*Instagram* e *Facebook*).

Figura 2 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Édipo Rei*, Sófocles.



Fonte: Grupo Paideia.

Voltando à análise da tragédia, Édipo então expulsa Tirésias, mas ele ainda não vai, pois continuam ambos se insultando, e é o adivinho que provoca, cada vez mais, a ira do rei

quando afirma que, mesmo ele desvalidando sua fala, os pais do rei o respeitam. Édipo, mais uma vez, demonstra seu total desconhecimento sobre sua própria vida ao perguntar: “Quem? Espera! Que mortal é meu pai?” (v. 437) (trad. Torrano).

Édipo foi abandonado pelo pai e criado por pais adotivos, os reis de Corinto, Políbio e Merope, dos quais foge por causa de um oráculo terrível dizendo que ele mataria seu pai e desposaria sua mãe. O rei acreditava no Oráculo, mas não em boatos de que não era filho legítimo do casal coríntio, por isso, mesmo sem desejar a mãe, muito menos odiar o pai ao ponto de pensar em matá-lo, distancia-se para que o oráculo não se cumpra. E é fugindo, aparentemente, de seu destino, que caminha rumo a ele. Como o oráculo nunca falha, numa encruzilhada, Édipo trava uma briga com um estranho, mata-o e segue sua jornada até chegar às portas de Tebas, cidade assolada pela Esfinge. Então, ele decifra o enigma, é recebido na cidade como o grande salvador e desposa a rainha. É a narrativa aparentemente de um herói estrangeiro que salva uma cidade, mas, além disso, pois não se pode negar o feito heroico de Édipo, representa também o retorno do rei, mesmo que ainda não revelado, que, accidentalmente matou o antigo regente, na estrada, e casa-se com a esposa de sua vítima. E, como a desgraça do pobre Édipo não tem fim, esse mesmo rei morto por ele é seu pai, e a rainha que ele desposa é sua própria mãe.

Por isso tudo, Édipo fica confuso quando Tirésias evoca seus pais... quem seriam? O adivinho, mesmo tomado pela raiva, aparentemente sente prazer ao assistir a Édipo descontrolar-se e encher-se de dúvidas. E quando o rei pergunta quem seria seu pai, o vidente responde de uma forma bem enigmática, não sendo a primeira nem a última fala dele com esse tom (v. 438): “Eis o dia que te dará à luz e destruirá.” (trad. Torrano), “O dia de hoje te expõe à luz e anula” (trad. Trajano) ou “Este mesmo dia te dará nascimento e destruição”. (trad. Lilian Sais). Édipo tem muita dificuldade em entender metáforas ou apenas é algo que soa tão absurdo a ele, que sente a necessidade de ouvir de forma mais clara? Não sei, mas ele afirma a Tirésias que “Dizes tudo tão enigmático e obscuro!” (v. 439) (trad. Torrano). Como não rir da resposta de Tirésias, provocando ao máximo a fúria de Édipo? O vidente o provoca dizendo, no verso 440: “Não és tu o melhor em descobrir isso?” (trad. Torrano), “Mas tu não eras o melhor em desvendá-las? (trad. Leonardo Antunes), “Não és o mestre das decifrações?” (trad. Trajano) ou “Mas tu não nasceste o melhor para desvendar essas coisas?” (trad. Lilian Sais). A ironia de Tirésias é afiada e pode causar riso. Em seguida, o adivinho chama um menino que é seu guia, diz que vai embora e Édipo afirma praticamente que já vai tarde. A ira só aumentou, proporcional às ofensas proferidas por ambos e totalmente deselegantes, a meu ver.

E não acaba aí, pois Tirésias, provavelmente apoiando-se no garoto que o guiava, rumo às portas do palácio, diz as últimas palavras antes de sair de cena (vv. 447-62):

Irei após dizer por que vim, sem medo  
de teu rosto, pois não podes destruir-me.  
Digo-te: esse homem que tanto busca  
com ameaças e decretos sobre a morte  
de Laio, esse homem está aqui mesmo.  
Dito estrangeiro residente, logo nativo  
tebano se revelará e não será prazerosa  
a circunstância, pois cego após ter visto  
e mendigo em vez de rico, com o bastão  
à frente tateando irá à terra estrangeira.  
Ele se revelará dos próprios filhos com  
quem convive: irmão e pai, e da mulher  
de que nasceu: filho e marido, e do pai:  
co-semeador e matador. Entra em casa  
e pensa nisso! Se me vires em mentira,  
diz que eu não sei nada de adivinhação! (trad. Torrano).

A tudo isso, Édipo aparentemente nem escuta, nem comprehende, muito menos “vê”, pois, como já vinha desvalidando os dons de Tirésias, achou que tudo aquilo eram mentiras estapafúrdias e criminosas. Édipo foi incapaz de ver, literalmente, a própria cena que estava diante dos seus olhos: Tirésias era o cego guiado por um garoto que o servia de muleta e que, na sua fala profética, afirma que Édipo também ficará cego e se tornará pobre, precisando do auxílio de uma bengala, como se a cena do adivinhalho fosse um espelho para que Édipo contemplasse o que aconteceria mais tarde, no final da tragédia: a saída de Édipo de Tebas para o seu autoexílio.

Voltando à teoria de Seidensticker, sobre personagens coadjuvantes terem características cômicas, penso na figura totalmente anônima desse menino que guia Tirésias. Ele estava todo tempo lá, assistindo à confusão? Ou ele aparece, no meio da cena, quando o vidente o chama? É impossível saber se essa personagem figurante poderia, à época, ter levado alguém da plateia ao riso. Contudo, posso tentar deduzir, através de uma suposição da performance, que essa personagem possa causar riso se levar em consideração a recepção, mas a única certeza que tenho é que a personagem aparece na cena. Esse olhar pautado na performance nasce da minha experiência com o Teatro de Bonecos e, creio eu, das leituras coletivas, as quais já citei anteriormente, em que dividíamos a fala das personagens entre participantes e, à medida que algumas pessoas se sentiam à vontade, performavam de acordo com o seu entendimento da peça. E, além disso, todas as leituras para a construção da tese têm um objetivo final, que é a escrita da adaptação da peça inspirada em *Édipo Rei*, para o gênero

Teatro de Bonecos. Consequentemente, minha leitura tem um prisma que não é só do estudo, visto que, enquanto a faço, já penso nas possibilidades de adaptação.

E o pobre Édipo não tem um minuto de paz! Logo após a saída de Tirésias, vem Creonte, decepcionado e transtornado, tomar satisfação sobre o fato de o rei acusá-lo de traidor. Primeiro, conversa com o coro, para o qual se lamenta muito, e diz que prefere nem viver mais se for injustiçado por Édipo e pela cidade, nos versos 518 e 519:

[...] **eu não desejo mais ter vida longeva**  
com esse boato [...] (trad. Torrano).

[...] **não quero mais gozar a vida longa,**  
oppresso por rumores. [...] (trad. Trajano).

[...] **Já não desejo vida longeva**  
carregando tal fama: [...] (trad. Flávio Ribeiro).

[...] **acabou-se o meu desejo de ter**  
**vida longa**, desde que essa fama sobre mim impede. [...] (trad. Maria do Céu).

[...] **Sequer desejo que perdure a minha vida**  
trazendo tal boato [...] (trad. Leonardo Antunes).

[...] **Já não desejo que a minha vida seja longa,**  
carregando esse boato (trad. Lilian Sais).

Em todas as traduções, é notório o desespero de Creonte quando afirma não desejar mais viver. E esse exagero é risível, sua fraqueza também é. Como pode o cunhado do rei, irmão da rainha Jocasta, mostrar tão grande fragilidade? Seidensticker, numa nota sua sobre Creonte, afirma que: “Esta impressão da fraqueza de Creonte, da qual somos inclinados a rir, é, como bem salienta Kirkwood, ao mesmo tempo assustadora; porque este Creonte não será capaz de lidar com a difícil situação que enfrentará no próximo episódio.”<sup>8</sup> (Seidensticker, 1982, p. 85). Essa citação refere-se ao Creonte na *Antígona*, de Sófocles, principalmente sobre o momento em que recebe a mensagem do guarda dizendo que alguém havia cumprido o rito de sepultamento de Polinices, seu sobrinho, narrativa a qual detalharei mais à frente, no subcapítulo seguinte, quando investigo o riso em outras tragédias do Ciclo Tebano, da qual

---

<sup>8</sup> “Dieser Eindruck der Schwäche Kreons, über die wir zu lachen geneigt sind, ist dabei, wie KIRKWOOD zu Recht feststellt, zugleich auch erschreckend, denn dieser Kreon wird der schwierigen Situation, mit der ihn bereits das nächste Epeisodion konfrontieren wird, nicht gewachsen sein.”

*Antígona* faz parte. Contudo, a citação cabe muito bem no perfil de Creonte ao tentar argumentar sobre sua inocência perante as acusações de Édipo.

O coro tenta apaziguar os sentimentos de Creonte, bem na hora em que Édipo entra em cena dizendo (vv. 532-42):

Tu aí, como vens aqui? Tens tanta  
desfaçatez que vieste à minha casa  
quando és às claras o meu matador  
e flagrante ladrão de minha realeza?  
Diz, por Deuses, covardia ou tolice  
viste em mim e decidiste agir assim?  
Crês que eu não perceberia vir doloso  
o teu ato ou que ciente não repeliria?  
Ora, não é tolo o teu empreendimento,  
sem posses nem amigos caçar realeza  
que se conquista com povo e pecúlio? (trad. Torrano).

É até compreensível a postura de Creonte diante da fúria de Édipo, principalmente porque o rei não quer ouvi-lo (vv. 545-6): “És hábil orador, mas sou mau aluno / teu, pois vi que me és hostil e grave.” (trad. Torrano) ou “És bom de prosa, mas sou mau de ouvido: / te revelaste um desafeto amargo.” (trad. Trajano). No entendimento de Édipo, Creonte tramou tudo, até o conselho para que consultasse Tirésias, por isso, enche o cunhado de perguntas: quanto tempo faz que Laio morreu; se Tirésias é do tempo de Laio e se no passado já citou o nome de Édipo; se investigaram a morte de Laio; dentre outras. E Creonte se justifica convincentemente (vv. 583-615) alegando que é leal ao rei, que não ambiciona o trono, visto ter regalias e prestígio perante o povo tebano, e incita Édipo a ir a Delfos consultar novamente o oráculo para que tivesse a certeza que diz a verdade. A fala convence o coro que fala (v. 616): “Para quem se previne de cair diz bem, ó rei! / Rapidez ao pensar não é seguro.” (trad. Torrano) ou “Sensato, não escorregou na fala; / pensar às pressas, rei, nos leva à queda.” (trad. Trajano). Mas Édipo não aceita a orientação do coro que diz para não fazer um rápido julgamento, pois ele segue apressado em punir Creonte.

O *agón* entre Creonte e Édipo é intenso e violento, pois o rei deseja a sua morte. Ambos se digladiam verbalmente, até que o rei grita pela cidade, mas Creonte o adverte que também faz parte dela e é da realeza. É provável que as vozes alteradas, ou mesmo os gritos de ambos, chamaram atenção de Jocasta, que entra em cena, sendo apresentada pelo coro como a apaziguadora da briga. E é a rainha que chega já se impondo, recriminando veementemente o “bate-boca”, convocando ambos a irem para casa. E o interessante é que eles se dirigiram a ela, tentando justificar toda a contenda. Registro aqui que, mesmo sabendo da gravidade do momento e tendo ciência dos fatos terríveis que estão por vir, percebo uma possibilidade de

riso nesta cena em vários pontos: um rei descontrolado, Édipo; Creonte, que nega querer ser rei, o cunhado suplicante; e Jocasta, que chega como uma mãe apartando a briga dos filhos. Isso é, no mínimo, irônico.

A chegada da rainha com a intenção de dar fim àquela contenda acaba por, inconscientemente, fazer grandes revelações. Quando Édipo se lamenta sobre a mensagem do Oráculo trazida por Creonte, Jocasta diz que não se deve crer nos dons divinatórios, pois Laio, antigo rei e marido dela, na sua visita ao Oráculo, recebeu a revelação de que morreria assassinado pelo próprio filho, mas que isso seria impossível de acontecer, visto que o único filho que tiveram foi amarrado pelos pés, ao nascer, e enviado a uma montanha, entregue à sorte (vv. 707-725).

Nada disso chama a atenção de Édipo, mesmo ele tendo fugido de Corinto, justamente por ter recebido um oráculo semelhante que dizia que mataria o pai e se uniria à sua própria mãe. O que chama a atenção do rei é a encruzilhada! Jocasta cita que Laio foi morto por salteadores, “em tríplices caminhos” (v. 716) (trad. Torrano). O único objetivo de Édipo era salvar a cidade que estava maculada com a presença do assassino de Laio. E ele conseguirá. Depois da fala de Jocasta, Édipo a enche de perguntas sobre o local exato da morte de Laio, sobre quando aconteceu, ao que ela responde: “Pouco antes de surgires no poder / deste solo [...]” (vv. 736-7) (trad. Torrano); sobre a aparência dele, ao que ela afirma: “[...] a cabeça recém-grisalha, / não muito distante da tua figura.” (vv. 742-3) (trad. Torrano); e sobre a comitiva do rei, ao que responde prontamente que: “Ao todo eram cinco entre os quais / o arauta e a quadriga levava Laio.” (vv. 752-3) (trad. Torrano). Toda a descrição coincidia com a figura do homem que Édipo matou numa encruzilhada, antes de chegar a Tebas, então o rei, a partir de agora, começa a “ver” o que lhe aconteceu (vv. 754-5):

*Aiai! Isso já é claro!* Quem, afinal,  
vos disse essas palavras, ó mulher? (trad. Torrano).

---

Dor! Dor! **Tudo se faz diáfano!** Esposa,  
quem vos passou a informação? Quem foi? (trad. Trajano).

---

Ai, ai! **Isso já está evidente!** Quem foi  
que vos disse essas palavras, mulher? (trad. Lilian Sais)

A escolha de Trajano pelo termo literal “diáfano”, usado no texto grego, é semanticamente muito rica: **1** que deixa ver; límpido; diáfano; **2** que se deixa ver; que se vê nitidamente; distinto; **3** brilhante; resplandecente; **4** ilustre; famoso; **5** claro;

evidente (palavra). ( $\delta\iota\alpha\phi\alpha\iota\nu\omega$ )” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2022, p. 232), por demarcar justamente o ponto em que Édipo passa a ver o que antes não conseguia. Agora sim, tudo estava claro para Édipo, ou pelo menos ele pensava assim.

Em relação à recepção, *Édipo Rei* é uma peça constantemente revisitada, traduzida, transmutada, reescrita para diversos outros gêneros, por isso, sabe-se seu conteúdo de cor. Talvez, os fatos em si e a lentidão com que Édipo consegue perceber o que parece tão claro torne a narrativa engraçada.

É na resposta de Jocasta à pergunta de Édipo: “Esposa, quem vos passou a informação? Quem foi?” (v. 755) que é apresentada uma das personagens cujas falas serão decisivas para que Édipo consiga realmente “ver” tudo que até então não percebia: “Um servo que se salvou e veio só.” (v. 756) (trad. Torrano). O servo ao qual Jocasta refere-se é o tebano sobrevivente da comitiva de Laio, que, veladamente, depois da morte do rei, decidiu isolar-se no campo, com a chegada de Édipo. Jocasta atende ao pedido do rei para convocar esse servo ao palácio, mas antes pede que diga o motivo pelo qual decidiu chamar esse homem. Édipo conta que, quando vivia em Corinto, um homem bêbado num banquete pôs em dúvida seu nascimento, de que não seria filho legítimo da realeza. Por isso, decide ir ao oráculo que faz a seguinte revelação: “[...] deveria unir-me à mãe, mostraria / aos homens prole insuportável à visão / e seria o matador do pai que me gerou.” (vv. 791-3) (trad. Torrano). E, crendo no oráculo, ele decide fugir de Corinto, ação que acarreta na morte de Laio, na fatídica encruzilhada.

Nesse momento da tragédia, destaco a figura de três personagens coadjuvantes, mas que terão grande importância, direta ou indiretamente na trama. A primeira delas é o bêbado totalmente anônimo de Corinto que, movido possivelmente pelo impulso da bebida, arrisco-me aqui a dizer que por força de Dioniso, põe no coração de Édipo a dúvida sobre seu nascimento, desencadeando sua fuga. A segunda é o servo, também anônimo, única testemunha capaz de reconhecer o assassino do rei Laio, porque estava na cena do crime. E a terceira é justamente o mensageiro coríntio, mais um anônimo, que traz a notícia da morte do rei Políbio. Mas é somente esta última figura que Seidensticker aponta como a personagem coadjuvante com traços de comicidade: um velho, no vocativo usado por Édipo: “Por que, ancião? Por Deuses, explica-me!” (v. 1009) (trad. Torrano), que nem mensageiro oficial era, pois antes cuidava de rebanhos: “Apascentava por lá rebanhos monteses.” (v. 1028) (trad. Torrano) e um grandessíssimo bajulador: “Ele também é um intrometido ingênuo que claramente gosta de seu papel. Isso já é sugerido por suas palavras iniciais cuidadosamente colocadas, que soam um

pouco ridículas devido às múltiplas rimas, e pela saudação um tanto grandiosa de Jocasta.”<sup>9</sup> (Seidensticker, 1982, p. 85).

O aparecimento do mensageiro no terceiro episódio, depois de momentos muito tensos que Édipo trava primeiramente com Tirésias, depois com Creonte, traz uma espécie de pausa cômica na narrativa. E o mais curioso é que ele chega falando sobre “felicidade” num momento e lugar em que ninguém estava feliz. Ora, a cidade estava um caos, devido à presença do assassino, ainda misterioso, do rei Laio (vv. 22-7):

Naufraga a pólis - podes conferi-lo -;  
a cabeça, já é incapaz de erguê-la  
por sobre o rubro vórtice salino:  
morre no solo, cálices de frutas;  
morre no gado, morre na agonia  
do aborto. [...] (trad. Trajano).

O mensageiro chega perguntando onde fica a casa de Édipo e, logo em seguida, se encontra com Jocasta: “Seja feliz e na companhia de felizes / sempre por ser sua esposa completa!” (vv. 929-30) (trad. Torrano). É compreensível que o mensageiro mostre-se polido, mas a bajulação excessiva é algo notório na fala dele. Ou seja, falta-lhe noção do que está acontecendo na cidade e sequer houve uma preocupação de investigar isso antes, pois podia ter perguntado a alguém da cidade. E a falta total de compreensão do mensageiro continua, pois ele traz uma notícia de morte, atrevendo-se a dizer que são “Bens para tua casa e marido, mulher!” (v. 934) (trad. Torrano). Depois afirma que a mensagem primeiramente pode trazer felicidade ou, depois, talvez aflição (vv. 936-7): “[...] O que direi talvez possa / agradar, como não? Talvez, afigir.” (trad. Torrano); “[...] Ouvindo quanto eu comunico, / terás prazer por certo e dor, talvez.” (trad. Trajano) ou “[...] A palavra que logo te direi / pode te agradar - como não? - mas igualmente tu te afigirás.” (trad. Lilian Sais). Ele tinha duas notícias para dar, uma era boa, porque Édipo seria, daquele dia em diante, rei de Corinto, e a outra ruim, pois sua coroação só seria possível com a morte do rei Políbio: e com certeza optou por começar pela boa, para cair nas graças da rainha (vv. 939-40): “Soberano os habitantes da região / o farão do Istmo, assim lá se diz.” (trad. Torrano) ou “O povo do país fará de Édipo / rei da terra ístmica, segundo se dizia lá.” (trad. Lilian Sais).

Abro um parêntese para comentar sobre outra personagem de tragédia cuja noção de conduta e comportamento fogem totalmente do esperado. É Héracles, em *Alceste*, de

---

<sup>9</sup> “Das lassen schon seine sorgfältig gesetzten und durch den mehrfachen Reim leicht lächerlich klingenden Auftrittsworte und die etwas zu großartige Anrede Iokastes ahnen.”

Eurípides. Resumidamente, a narrativa se passa no exato momento em que a cidade está enlutada pela morte da rainha Alceste, que deu sua vida para prolongar a do rei, seu marido. Héracles chega à cidade e é bem recebido pelo rei, apesar de perceber vagamente que a cidade mantinha um luto. Admeto, o rei, respeitando a lei da hospitalidade, esconde de Héracles que quem morreu foi a rainha. E o nosso herói abusa da recepção do rei (vv. 747-72):

SERVO:

Sei que vieram ao palácio de Admeto  
muitos hóspedes e de diversas terras  
e servi-lhes a ceia, mas pior que este  
ainda não tinha recebido nesta lareira.  
Ele, primeiro, ao ver o dono de luto,  
entrou e ousou transpor as portas.  
Depois em nada prudente recebeu  
a hospedagem, ciente da situação,  
e se não lhe trazíamos algo, pedia.  
Com a taça feita de hera nas mãos  
bebe o mero vinho da negra mãe,  
até aquecê-lo a ampla chama vínea  
e coroa o crânio com ramos de mirto  
e uiva sem Musa, dois sons se ouvem:  
ele cantava sem se importar com males  
de Admeto e pranteávamos a senhora  
os servos, sem mostrarmos ao hóspede  
nossa pranto, assim Admeto instou.  
E agora no palácio sirvo o banquete  
a hóspede malfeitor ladrão predador.  
Ela se foi de casa, não segui cortejo,  
não estendi a mão, lastimando minha  
dona, que para mim e todos os servos  
era mãe, pois defendia de mil males, 770  
lenindo a ira do marido. Tenho justo  
horror ao hóspede vindo nos males? (trad. Torrano)

A leitura de *Alceste* aconteceu no dia 05 de abril de 2020 (Figura 3) e o texto que usamos foi a tradução de Torrano.

Figura 3 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Alceste*, Eurípides.



Fonte: Grupo Paideia.

Héracles se arrependará dos seus excessos depois de saber que a cidade está em luto pela rainha. Decide reparar o grave erro resgatando a alma de Alceste dos braços da Morte. Mas é inútil esperar uma atitude digna, como a de Héracles, do mensageiro. Pois ele não percebe de forma alguma as tensões que estão ao seu redor.

Retornando à narrativa da chegada do mensageiro coríntio, este, ao invés de dizer que o rei Políbio havia morrido, afirma que o Istmo de Corinto já se organiza para coroar Édipo, e é Jocasta que se antecipa a perguntar se o rei Políbio não governa mais (v. 943): “Por quê? O velho Pólibo não mais?” (trad. Torrano) ou “O ancião Políbio não governa mais?” (trad. Trajano) ao que o mensageiro confirma e avisa sobre a morte do velho rei. Incrédula, a rainha pergunta se realmente o rei está morto, ao que ele responde (v. 944): “Se não falo a verdade, devo morrer.” (trad. Torrano); “Quero morrer, se não estou dizendo a verdade!” (trad. Flávio Ribeiro) ou “Que me atinja um raio, se propago o falso!” (trad. Trajano). O mensageiro jura pela sua própria vida! Quão universal e comum é essa expressão para validar a própria fala?! Destaco a *transcrição* de Trajano por usar “que me atinja um raio...”, com um valor semântico igual ao das outras traduções, mas com um tom exagerado, podendo levar ao riso.

Com a confirmação da morte do rei Políbio, Jocasta, imediatamente, questiona o poder dos numes cuja profecia fatídica dizia que Édipo mataria seu pai. Jocasta não crê nos oráculos; já Édipo, sim. É tanto que ele ainda duvida da *causa mortis*, e se não teria sido o desgosto da sua ausência que matou seu pai. Contudo, a outra revelação do oráculo ainda o

preocupava: o fato de deitar-se com a própria mãe. Mas Jocasta o tranquiliza e até afirma que era comum homens sonharem que tinha relação sexual com suas próprias mães, mote este para a teoria freudiana do complexo de Édipo. É nessa hora que o mensageiro bajulador reaparece, ou torna a falar, depois de um momento de ausência ou silêncio. Mesmo o diálogo agora sendo entre rei e rainha, “[...] ele [o mensageiro] também continua acompanhando os acontecimentos com as orelhas em pé e não perde a oportunidade de uma segunda aparição importante.”<sup>10</sup> (Seidensticker, 1982, p. 85). A fala do mensageiro é muito intrusiva. Primeiro, ele sequer pede autorização para opinar, perguntando logo sobre qual mulher Édipo teme; em seguida, quando Édipo afirma que o motivo vem de um oráculo, ele pergunta se o rei pode revelar ou não.

Os versos seguintes são de muita tensão na tragédia. Tudo que é dito converge para a desgraça de Édipo e Jocasta, mas as falas do mensageiro caminham para o lado oposto, por acreditar que aquilo que disser pode aplacar o medo do rei de deitar-se com a própria mãe. É tão irônico o fato de, em meio ao diálogo entre Édipo e o mensageiro, este último afirmar ao rei que: “[...] não sabes o que fazes.” (v. 1008) (trad. Torrano), algo que já havia sido alertado tantas vezes pelo vidente Tirésias. E concordo com o que foi dito, pois Édipo até aqui realmente não sabe o que faz, mas a ironia está no fato de o mensageiro sequer desconfiar que o que dirá logo em seguida terá um efeito totalmente contrário ao que pensou causar. Continuo aqui defendendo que o infeliz Édipo não conseguia “ver” nada do que se desenrolava sob seus olhos (vv. 1016-22):

PRIMEIRO MENSAGEIRO  
Porque Pólido não era de tua estirpe.

ÉDIPÔ  
Que disseste? Pólido não era meu pai?

PRIMEIRO MENSAGEIRO  
Não mais do que este varão, mas igual.

ÉDIPÔ  
Como o pai é igual a quem não é nada?

PRIMEIRO MENSAGEIRO  
Mas não era teu pai nem ele nem eu.

ÉDIPÔ  
Mas por que, então, me chamava de filho?

PRIMEIRO MENSAGEIRO  
Dom recebido, sabe, de minhas mãos (trad. Torrano).

---

<sup>10</sup> “Auch er verfolgt jedoch mit gespitzten Ohren weiter das Geschehen, und auch er lässt sich die Gelegenheit zu einem zweiten größeren Auftritt nicht entgehen.”

Em meio ao comentário grave que o mensageiro faz sobre o fato de Políbio não ser pai de Édipo, este reage de uma forma inusitada ao perguntar “como o pai é igual a quem não é nada?” (v. 1019). É interessante observar outras traduções deste mesmo verso, em que há sentidos relativamente diferentes:

“Então devo concluir: ninguém me fez?” (trad. Trajano).

“E como quem gerou é igual a um ninguém?” (trad. Flávio Ribeiro).

“Como igualar um genitor a alguém qualquer?” (trad. Leonardo Antunes).

“Que há de comum entre um pai e quem me não é nada?” (trad. Maria do Céu).

“E como meu genitor é igual a um ninguém?” (trad. Lilian Sais).

Dos tantos exemplos citados, destaco o de Trajano Vieira como o mais provável de levar ao riso: “Então devo concluir: ninguém me fez?”, por justamente ser uma pergunta absurda, possivelmente gerada pelo desespero de Édipo diante da notícia de não ser filho do rei Políbio.

E Édipo continua fazendo as vezes de um investigador muito detalhista, enchendo cada vez mais o mensageiro de perguntas. Para analisar com mais detalhes, transcrevo todo esse diálogo na tradução de Trajano Vieira (vv. 1021-46):

**ÉDIPÔ:  
Por que Políbio me dizia: meu filho?**

MENSAGEIRO:  
De mim - direi! - te recebeu: um dom.

**ÉDIPÔ:  
Por que tão grande amor se eu vim de um outro?**

MENSAGEIRO:  
Falta de um filho explica-lhe o querer.

**ÉDIPÔ:  
Fui dom comprado ou fui um dom do acaso?**

MENSAGEIRO:  
Te achei no estreito escuro do Citero.

**ÉDIPÔ:  
Com qual escopo andavas por ali?**

MENSAGEIRO:  
Do rebanho montês me encarregava.

ÉDIPO:  
**Eras pastor e pela paga erravas?**

MENSAGEIRO:  
Teu salvador - diria - àquela altura.

ÉDIPO:  
**Quando me ergueste, eu tinha alguma dor?**

MENSAGEIRO:  
Teus pés dão, por si sós, um testemunho.

ÉDIPO:  
Por que recordas esse mal remoto?

MENSAGEIRO:  
Livrei teus pés, furados nos extremos.

ÉDIPO:  
Infâmia que me avilta desde o berço.

MENSAGEIRO:  
Fortuna assina no teu nome a sina.

ÉDIPO:  
**E quem me deu o nome? Pelos numes!**

MENSAGEIRO:  
Quem me fez a doação talvez o saiba.

ÉDIPO:  
**A um outro coube o acaso de encontrar-me?**

MENSAGEIRO:  
Te recebi das mãos de outro pastor.

ÉDIPO:  
**Quem é? Tu podes identificá-lo?**

MENSAGEIRO:  
Segundo consta, um servidor de Laio.

ÉDIPO:  
**Do rei que outrora governava Tebas?**

MENSAGEIRO:  
Precisamente; a mais ninguém servia.

ÉDIPO:  
**Ele ainda vive? A minha ideia é vê-lo.**

MENSAGEIRO:  
Devem sabê-lo os homens da cidade.

As respostas do mensageiro compõem um dos momentos cruciais da tragédia, mas, apesar de seguirem a mesma linha narrativa para que se chegue ao reconhecimento trágico, os sentimentos de cada personagem - Édipo e mensageiro - caminham em direções opostas. Para Édipo, a compreensão parcial sobre quem ele é, o assassino de Laio, gera uma tensão cada vez maior, mas, para o mensageiro, revelar sobre quem realmente Édipo é traria inúmeras boas novas à cidade e ao rei.

George Minois, no seu estudo *História do Riso e do Escárnio*, cita inúmeras vezes a palavra “fissura”, a qual relaciona ao riso, ou pelo menos à forma com que esse riso penetra numa sociedade, num tempo, numa situação. Nos seus estudos, ele divide o Riso no mundo em três categorias bem genéricas, mas com bastante sentido. A primeira é o Riso Divino, que abrange o período da Antiguidade Clássica greco-latina, em que há uma concepção positiva do riso, cuja presença é constatada de diversas formas: seja nos festejos dionisíacos ou saturnais, ou na presença de elementos como o *Trickster*. A segunda é o Riso Diabólico, que corresponde basicamente ao período da Idade Média, em que o riso é visto como algo negativo, associado ao Diabo, numa visão agelasta da salvação, época esta em que os festejos ditos mundanos, como o Carnaval, eram censurados. E, a última é o Riso Moderno, que diz respeito a um período a partir dos séculos XVI e XVII até os tempos atuais, e que surge da crise de consciência da mentalidade europeia, época em que há a ascensão do medo, das inquietações sobre a condição humana e das angústias existenciais, em contraponto ao recuo das certezas que eram pregadas pela fé:

Ao riso divino e positivo da Antiguidade, depois ao riso diabólico e negativo da Europa cristã até o século XVI, sucede o riso humano e interrogativo, saído das crises de consciência da mentalidade europeia, origem do pensamento moderno. O questionamento dos valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhados por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso (Minois, 2003, p. 631).

A palavra “fissura” para determinar a forma com que o Riso se insere em determinadas circunstâncias é o que mais me chama atenção na teoria de Minois, pelo fato de o Riso, na grande maioria das vezes, ser percebido como uma intrusão, forçando-se a pertencer a um lugar que não lhe cabe. No chamado Riso Divino, cito o exemplo da própria comédia aristofânica que surge em meio a um contexto de guerra, trazendo histórias sobre paz e temas sociais, na sua grande maioria polêmicos, de uma forma intrusiva.

E é compreendendo esse movimento de intrusão do Riso por fissuras, sejam elas de origem social ou numa narrativa, que a figura do mensageiro coríntio desenha-se claramente

como uma personagem cômica na tragédia. Ele é a intrusão em pessoa, em sua chegada a Tebas e durante suas falas. Não é meramente uma personagem em suspensão, deslocada do contexto trágico. Muito pelo contrário, pois é o mensageiro quem determinará o desenrolar de toda a tragédia.

Dando continuidade à análise sobre possibilidades de riso em *Édipo Rei*, apesar de ainda identificar outros momentos risíveis antes do final da tragédia, reconheço, antecipadamente, que haverá momentos em que o riso não conseguirá penetrar, mesmo entendendo a capacidade dele de intrusão. São eles os breves, porém intensos, momentos de extrema dor, sobre os quais comentarei mais adiante.

Retomo a partir do momento em que o mensageiro insere uma personagem na sua narrativa: o pastor que lhe entregou Édipo ainda bebê. O rei questiona se há alguém em Tebas que conheça a pessoa citada pelo mensageiro, ao que o Coro alerta que provavelmente este homem citado é o mesmo camponês que testemunhou a morte de Laio. Contudo, o Coro afirma que “Jocasta aqui pode dizer isso melhor” (v. 1053) (trad. Lilian Sais), jogando a responsabilidade da confirmação para a rainha.

Ao ser questionada por Édipo, Jocasta desespera-se e tenta convencê-lo a não buscar mais informações sobre o passado, pois ela já havia percebido tudo: que o rei Édipo era a criança tebana exposta, o filho rejeitado. Transcrevo aqui os versos desse diálogo para destacar alguns pontos, em seguida (vv. 1054-65):

ÉDIPO  
Mulher, conheces aquele que há pouco  
mandamos buscar, e de quem esse homem fala?

JOCASTA  
E daí que ele fala? Não te preocipes.  
Não queiras lembrar o que foi dito: não é produtivo.

ÉDIPO  
Isso não é possível: que eu, tendo  
tais indícios, não esclareça a minha origem.

JOCASTA  
Pelos deuses, se a tua própria vida te importa,  
não vá atrás disso: basta que eu sofra.

ÉDIPO  
Coragem! Não parecerás ser de baixa origem  
nem que eu me revele, por uma terceira mãe, três vezes escravo.

JOCASTA  
Ainda assim me obedece, eu te suplico: não faças isso!

ÉDIPO  
Não posso te obedecer: vou aprender isso com clareza. (trad. Lilian Sais)

Ao passo que Jocasta já sabia de tudo, Édipo ainda continua sem discernir verdadeiramente seu passado. Ele acha que o que pesa no juízo feito pela rainha, após tantas súplicas para que ele não continuasse o interrogatório, é o fato de o próprio Édipo possivelmente ser de uma linhagem desonrosa (v. 1063). Mesmo o Coro alertando-o sobre possível mal devido à saída desesperada de Jocasta, ele só tem olhos para si mesmo e para sua linhagem. Mais uma de tantas vezes, Édipo não consegue ver a obviedade dos fatos.

Percebo a impossibilidade de riso neste momento, principalmente porque Jocasta, depois dessas falas, sai de cena para morrer. O riso, com toda a sua capacidade intrusiva, não consegue penetrar diante da iminência da morte, ou pelo menos não neste momento, nesta tragédia. Parece que o sério aqui não permite a menor brecha para o riso entrar, nem uma menor fissura. Mas, com a saída de Jocasta de cena, abre-se uma nova possibilidade de riso com a chegada do servo já aguardado.

Nos estudos de Seidensticker, ele destaca como figura cômica o mensageiro, mas não cita o servo, ao qual eu analiso também como uma personagem capaz de gerar riso. Suponho que seria pelo fato de o mensageiro aparecer desconectado da trama trágica do momento, como se ele estivesse alheio à gravidade do contexto: Édipo, Jocasta, Tirésias, Creonte e o Coro compõem esse emaranhado de dúvidas, de desconfianças e da iminência do pior; enquanto o mensageiro fala sobre assuntos positivos, alegres e com um teor de boa nova ou de esperança. Já o servo está completamente conectado ao momento, pois, além de responder solenemente aos questionamentos de Édipo, quanto mais próximo da revelação fatídica, mais desesperado o servo fica. Ainda no plano da suposição, talvez, para Seidensticker, o desespero do servo não fosse algo que pudesse ser considerado cômico.

Depois do canto coral no terceiro estásimo, no início do quarto episódio, o servo chega ao palácio de Édipo e é reconhecido pelo Coro: “Fica sabendo que realmente o reconheço: pois era de Laio. / Se alguém era fiel, era esse homem, o pastor.” (vv. 1116-7). Em seguida, o rei pergunta ao mensageiro: “Pergunto primeiro a ti, estrangeiro coríntio: / é desse que falas?” (vv. 1118-9), ao que prontamente responde: “Dele, que estás vendo.” (v. 1120) (todos os versos deste parágrafo citados até aqui são traduções de Lilian Sais). E Édipo, mais uma vez, assume o papel de investigador, enchendo o servo de perguntas: se pertencia a Laio, o que fazia da vida, dentre outras, até que o rei faz a pergunta mais desconfortante, mas inevitável (vv. 1128-31):

ÉDIPOL  
Então te lembras de ter conhecido este homem por lá?

SERVO:  
O que ele fazia? E de que homem falas?

ÉDIPO:  
Esse que está aqui. Já estiveste com ele?

SERVO:  
Não lembro a ponto de dizer assim rápido, de memória. (trad. Lilian Sais)

Levantando hipóteses sobre o contexto de encenação, havia no palco três atores contracenando, mais a presença do Coro, que ficava em outra parte, na orquestra. Então, se Édipo pergunta ao servo se ele conhece aquele homem, só teria uma única alternativa no palco: o mensageiro coríntio. A fala do servo (v. 1129): “O que ele fazia? E de que homem falas? (Lilian Sais); “Se ocupava de quê? De quem tu falas?” (Trajano); ou “O que fazia? E de que varão tu falas?” (Torrano), dá a impressão de ser uma estratégia, consciente ou inconsciente, para adiar o inevitável, pois lá estava o homem de quem Édipo falava.

É humanamente impossível saber certamente como a plateia, à época da encenação de *Edipo Rei*, reagiu a esta cena, mas é possível sim fazer suposições sobre como esse público reagia e interagia, sob o olhar da recepção. Até mesmo porque os estudos de recepção não dizem respeito somente ao que é pós-clássico, mas também correspondem à própria Antiguidade. E isso divide as teorias sobre estudos de recepção. Anastasia Bakogianni cita, no seu trabalho *O que há de tão “clássico” na recepção dos clássicos?*, os estudos de Charles Martindale sobre o assunto:

[...] É digno de nota que Martindale escreve que a recepção está preocupada com um “material pós-clássico”, enquanto outros teóricos da recepção argumentam que a recepção começa na Antiguidade, que é também a minha opinião (por exemplo, *Electra*, de Eurípides, como recepção da *Oresteia*, de Ésquilo) (Bakogianni, 2016, p. 117).

Concordo com Bakogianni quando afirma que a recepção começa na Antiguidade. A própria história sobre Édipo, ou pelo menos o mitologema sobre suas desditas, era do conhecimento geral. A novidade estava na forma com que o tragediógrafo recontava/recepçãoava a narrativa, e também sobre quais elementos extraordinários iria acrescentar à história para causar surpresa à plateia. Por isso, suponho que, nesse momento em que o servo pergunta sobre quem Édipo está falando, podia sim ter gerado riso na plateia, seja pelo contexto da narrativa, seja pela disposição dos três atores no palco.

Não acredito na dicotomia sério/riso, muito menos que ambos não possam ocupar o mesmo espaço. Também não acredito que momentos de riso, em meio ao drama edipiano,

diminuam a grandiosidade da obra. Ao contrário, entendo o riso como um sentimento necessário, principalmente no contexto trágico.

Peter Berger, em *O Riso Redentor*, traz à tona a discussão sobre se Aristóteles teria escrito algo sobre a catarse na comédia e questiona a possibilidade de essa catarse ser ou não purificadora sem o elemento do medo:

[Umberto] Eco não é o único que gostaria de saber. Em todo caso, há uma ideia interessante e provavelmente correta aqui: a experiência cômica é indolor, ou ao menos relativamente indolor se comparada à tragédia, porque ela implica uma *abstração* maior da realidade empírica da vida humana. Aristóteles parece acreditar que, em função disso, a comédia é mais inofensiva do que a tragédia. Neste caso, ele teria se equivocado. (Berger, 2017, p. 55)

O fato de a experiência cômica ser indolor responde perfeitamente à figura do mensageiro que, por estar num estado de alegria, não consegue sentir a dor do momento trágico. Mas, em relação aos outros momentos que geraram riso na tragédia, através de diálogos entre personagens “legitimamente” trágicos, como Édipo, Jocasta, Tirésias e Creonte, atrevo-me, juntamente com Berger, a discordar de Aristóteles sobre a comédia ser mais inofensiva que a tragédia, pois, dependendo do riso, ele pode conter sentimentos diversos. Reafirmo que não é minha intenção fazer um estudo profundo sobre a teoria do riso, mas reconheço que há uma vastidão de estudos sobre o assunto, e que esse riso recebe inúmeras classificações e subdivisões. Detengo-me aqui numa citação de George Minois que divide o riso em duas grandes e genéricas partes:

Desde a época arcaica, há dois tipos de riso que o vocabulário distingue: *gelân*, o riso simples e subentendido, e *katagelân*, “rir de”, o riso agressivo e zombeteiro, que Eurípides condena em um fragmento da *Melanipeia*: “Muitos homens, para fazer rir, recorrem ao prazer da zombaria. Pessoalmente, detesto esses ridiculos cuja boca, por não ter sábios pensamentos para expressar, não conhece freio”. Esse julgamento já anuncia uma nova sensibilidade, que considera inconveniente, maldoso e grosseiro o riso brutal da época arcaica. (Minois, 2003, p. 49)

É interessante Minois citar Eurípides, o primeiro mestre da tragicomédia (Seidensticker, 1982, p. 10), como crítico do riso zombeteiro, que é justamente o riso mais presente nas comédias gregas. E é esse primeiro tipo de riso, o dito simples, que percebo na recepção das tragédias e que certamente Eurípides utilizava nas suas, contudo não descarto a possibilidade do riso zombeteiro, principalmente quando se ri da desgraça alheia. Isso não seria catártico? Rio da desgraça alheia por não ser comigo, assim como me compadeço da desdita alheia por alívio de ser com outra pessoa? Não quero com isso justificar possíveis violências que acontecem no ato de zombar. Ao contrário: nas produções do Grupo Paideia, tomamos

sempre o cuidado para que nossos textos não se tornem agressivos e/ou ofensivos, quando recepcionamos narrativas mitológicas para a elaboração de nossas peças para Teatro de Bonecos.

Antes de retomar a narrativa e a investigação sobre as possibilidades de riso, estendo-me um pouco mais para analisar brevemente uma única palavra da fala do servo, na tradução do professor Torrano: “O que fazia? E de que **varão** tu falas?” (v. 1129). Detenho-me na recepção atual da palavra em destaque: “varão”. Muito utilizada pelo protestantismo neopentecostal para destacar o homem da igreja, não um homem qualquer, mundano, mas o homem ideal, acabou sendo disseminada nas redes sociais e tornando-se *memes*. Certamente, Torrano não teve intenção de causar riso, nem, possivelmente, a palavra, à época em que traduziu tinha essa conotação humorística. É interessante como a palavra, tendo o mesmo significado: homem adulto, viril, digno de respeito, insere-se num campo semântico plural, levando a outras interpretações, no caso desta, tornando-a engraçada. Mas comprehendo o quão subjetiva é essa minha interpretação por, justamente, o riso ter um caráter efêmero, fugidio, como “uma espuma”, metáfora utilizada por Henri Bergson em *O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Peter Berger explica isso muito bem no prólogo do seu estudo sobre o riso: “A fragilidade do cômico se torna particularmente evidente tão logo é feita a tentativa de analisá-la intelectualmente, como saberá qualquer pessoa que já tenha tentado explicar uma piada. [...] o cômico é algo como um mistério.” (Berger, 2017, p. 17).

Retomo aqui a narrativa, momento em que Édipo, mais uma vez, torna-se um detetive. Depois que o servo pergunta ao rei de quem ele está falando, Édipo diz: “Esse que está aqui. Já estiveste com ele?” (v. 1130) (trad. Lilian Sais). Ao que o servo responde: “Não lembro a ponto de dizer assim rápido, de memória.” (v. 1131) (trad. Lilian Sais). Levanto aqui duas possibilidades: o servo realmente não se lembrava do mensageiro ou fingiu-se de esquecido por medo do que viria a ser revelado? A memória do servo poderia não ser muito boa, mas a do mensageiro era ótima, pois era capaz de lembrar detalhes dos tempos em que apascentavam seus rebanhos. E, ao narrar, ajuda seu colega servo a lembrar o passado (vv. 1132-40):

E isso em nada me surpreende, senhor. Mas eu o farei  
recordar claramente, se não me reconhece. Pois sei bem  
que ele se lembra do tempo em que, nas cercanias do Citéron,  
ele com rebanho duplo, eu com um único,  
me aproximava dele pelo período de três semestres  
inteiros, da primavera até Arcturo,  
e com o frio eu conduzia meu rebanho para o curral,  
e ele conduzia os seus para os estábulos de Laio.  
Então, falo ou não falo de acordo com os fatos? (trad. Lilian Sais)

E todas as falas do mensageiro convergem para o mesmo ponto, sendo ele o responsável pelas revelações que surgirão a partir de agora. Ele deixa o servo sem alternativas para negar que o conhecia ao perguntar: “falo ou não falo de acordo com os fatos?”. O que sucede nos quase trinta versos seguintes, que corresponde à grande revelação trágica, é uma cena repleta de possibilidades de riso, a partir da observação do desespero do servo, misturado ao seu instinto de sobrevivência; e da raiva e impaciência de Édipo diante da maior revelação de sua vida. Transcrevo aqui esses versos na tradução de Lilian Sais:

SERVO  
Falas a verdade, ainda que faça tanto tempo.

MENSAGEIRO  
Vai, agora fala: sabes uma criança que me deste,  
para que eu criasse como cria minha?

SERVO  
Por que não vais te danar? Fica calado, pode ser?

ÉDIPÓ  
Ah! Velho, não o castigue, pois as tuas palavras  
merecem mais castigo que as dele.

SERVO  
Mas em que eu erro, excelente senhor?

ÉDIPÓ  
Em não falar sobre a criança que ele investiga.

SERVO  
Ele não sabe o que diz: perde seu tempo.

ÉDIPÓ  
Se não vais falar por bem, falará por mal.

SERVO  
Pelos deuses, não maltrates a mim, que sou um velho!

ÉDIPÓ  
Que alguém prenda, rápido, suas mãos nas costas!

SERVO  
Desafortunado, em troca de quê? Tens necessidade  
de descobrir mais o quê?

ÉDIPÓ  
Deste para ele a criança que investiga?

SERVO  
Dei, e merecia ter morrido naquele dia.

ÉDIPÓ  
Chegarás a isso, se não falares o que é justo!

SERVO

Muito mais eu morro, se eu falar.

ÉDIPO

Parece que esse homem vai prolongar a demora.

SERVO

Eu não, de forma alguma! Acabei de dizer que dei a criança.

ÉDIPO

De onde a pegaste? Da tua casa, ou de alguma outra pessoa?

SERVO

Não era minha. Recebi de alguém.

ÉDIPO

De qual desses cidadãos aqui? De qual casa?

SERVO

Senhor, não, pelos deuses, não investigues mais.

ÉDIPO

Estás morto, se eu tiver que perguntar isso de novo!

SERVO

Tudo bem, então: era do pessoal de Laio.

ÉDIPO

Um escravo, ou alguém nascido em sua família?

SERVO

Ai de mim! Estou diante daquilo que é terrível de dizer!

ÉDIPO

E eu, do que é terrível de escutar! Ainda assim, é preciso escutar! (vv. 1141-70)

Ao passo que o servo confirma a veracidade da fala do mensageiro (v. 1141), este já emenda a conversa perguntando sobre a criança que aquele entregara em suas mãos (vv. 1142-3). E isso deixa o servo desesperado, perguntando para quê ele insistia tanto naquela história. Mas o mensageiro ignora a pergunta e aponta para Édipo, dizendo que “é ele o jovem de outrora.” (v. 1145). A reação do servo é certamente desesperada (v. 1146): “Por que não vais te danar? Fica calado, pode ser?” (trad. Lilian Sais); “Vais te danar! Não ficarás em silêncio?” (trad. Torrano); ou “Vai para o inferno! Cala tua matraca!” (trad. Trajano) e violenta contra o mensageiro, visto Édipo censurá-lo dizendo: “Ah! Velho, não o castigue, pois as tuas palavras / merecem mais castigo que as dele.” (vv. 1147-8) (trad. Lilian Sais). A partir dessa fala de Édipo, tenho a impressão de que o servo estava tão descontrolado, que possivelmente usaria de violência contra o mensageiro. Lilian Sais usa as palavras “castigue” e “castigo”; Torrano usa “puna” e “punição”; e Trajano “censures” e “censura”, todas elas relacionadas à violência, seja física ou verbal. Percebo o servo desesperado ao afirmar que o mensageiro não sabe o que diz

(v. 1151) e Édipo, concluindo que o servo não tem intenção de falar, reage com raiva, dizendo que, se não fala por bem, falará por mal (v. 1152). Em seguida, o rei ordena que prendam suas mãos (v. 1154), mesmo sob súplicas para não ser maltratado, por ser um velho (v. 1153).

Compreendo que essa minha tentativa teórica de explicar a cena cômica pode tomar um rumo meio desastroso pela própria efemeridade do instante. Entendo também que a leitura sequenciada dos versos contribui para o riso, ao passo que a tentativa de explicá-los, fragmentando esses momentos, desacelera esse processo. E mais: a leitura feita coletivamente ainda abre uma possibilidade maior de riso do que a leitura solitária. Espero que quem leu os versos tenha rido antes mesmo desta minha tentativa de justificar essas possibilidades de riso. Mas, caso não tenha rido, Bergson traz uma possível explicação para isso:

Observemos agora, como sintoma não menos marcante, a *insensibilidade* que comumente acompanha o riso. Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação, se incindir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. Isto não significa que não possamos rir de alguém que, por exemplo, nos inspire piedade ou, mesmo, afeto: mas apenas que por alguns instantes será preciso esquecer este afeto, silenciar esta piedade. (Bergson, 2018, p. 38)

Talvez pela solenidade trágica, pela gravidade da iminência dos fatos, por piedade a Édipo, algumas pessoas não riam desta tragédia justamente porque estão tomadas de emoção. Mas o riso não estaria ligado a uma emoção? Não é ele uma reação à alegria, assim como o choro também o é em relação ao medo, à dor? E o que seria então o chorar de rir? Transcrevo aqui uma fala do ator Pedro Cardoso numa entrevista ao *MyNews* sobre a estreia do seu monólogo *Recém-nascido*:

**Mara Luquet:** O *My News*, na entrevista de hoje, vai entrevistar um recém-nascido. Brincadeirinha, Pedro Cardoso!

**Pedro Cardoso:** (Risos) Quem me dera!

**Mara:** (Risos) Vamos começar falando da tua peça, o *Recém-nascido*. Eu vi essa tua peça em Lisboa. E eu ri muito, me emocionei em vários momentos... da onde nasceu o Recém-nascido?

**Pedro:** Engraçado, muita gente fala isso que você falou. Talvez tenha nascido disto. Você falou assim: eu ri muito e me emocionei em outros momentos, né, como se o riso não fosse uma emoção. Como se... as pessoas sempre falam assim: ah, é engraçado, mas também é emocionante, né... talvez a minha vida...

**Mara:** É pra não falar que chorou, porque quando você se emociona, você chora um pouquinho.

**Pedro:** Pois é! O choro, o riso são emoções. A comédia é uma emoção fortíssima, entendeu?! A comédia é, em si, comovente. Eu sempre imaginei que essa distinção muito rígida entre o cômico e o dramático, ela é uma coisa acadêmica, é uma invenção,

digamos assim, acadêmica. Quando você está em cena, essas coisas coabitam no mesmo momento e produzem, no meu... na minha maneira de perceber o fenômeno do teatro, uma emoção muito mais completa do que aquela: ah, eu chorei; ah, eu me emocionei; ah, eu ri, depois eu chorei. Não. Você simultaneamente foi arrebatado por uma profusão de sentimentos, que eventualmente se manifestaram em você num choro, eventualmente num riso, eventualmente até num tédio, sabe?! Às vezes eu vejo uma pessoa assim na plateia com o olhar entediado... eu aprendi a compreender que aquela pessoa está em algum momento, que ela não está necessariamente rejeitando o espetáculo [...].<sup>11</sup>

Concordo com Pedro Cardoso em vários pontos, principalmente ao afirmar que o riso é uma emoção, (apesar de saber que riso é uma resposta ao que pode ser risível e não propriamente a emoção em si) que essa divisão vem de conceitos da academia, como já tratei anteriormente, citando Seidensticker, e que riso e choro podem coabitar num mesmo instante. Discordo apenas quando ele usa a palavra “dramático” para falar sobre o trágico, mas minha observação é meramente semântica, visto que, na atualidade, as palavras “trágico” e “dramático” estão dentro de um mesmo campo semântico, por conta do uso conotativo desta última: quando se pensa em drama, relaciona-se rapidamente a algo grave ou mesmo “trágico”, no sentido atual da palavra. O gênero dramático é o que corresponde à encenação, ao teatro, então engloba a comédia também. Percebo que a própria semântica exclui o cômico desse campo que envolve o dramático e o trágico, até mesmo na voz de um ator consciente da possibilidade de indissociação desses elementos no drama.

Voltando à análise da cena em que Édipo discute com o servo, percebo que a possibilidade de riso se confirma em momentos de disputas, de discussões, do *agón*. Então, a partir do momento em que Édipo faz a pergunta diretamente: “Deste para ele a criança que ele investiga?” (1156), inicia-se um confronto mais intenso entre os dois: enquanto o servo, ao revelar que sim, deu a criança ao mensageiro, mas lamenta fortemente, dizendo que “merecia ter morrido naquele dia” (v. 1157); Édipo o ameaça de morte se não continuar respondendo às suas perguntas (v. 1158). A lamentação do servo continua ao afirmar que “Muito mais eu morro, se eu falar.” (1159) ao que Édipo fica irritadíssimo, falando, talvez para si mesmo (v. 1160): “Parece que esse homem vai prolongar a demora.”; “O velho, ao que parece, ganha tempo.” (trad. Trajano) ou “Este varão, ao que parece, ganha tempo.” (trad. Torrano). E mais uma vez Torrano utiliza-se do “varão”, mas não comentarei novamente sobre isso, e destaco a tradução da Lilian Sais, quando usa a expressão “prolongar a demora”, pois demonstra cada vez mais a “enrolação” do servo para não revelar o óbvio, mas este se atreve a desmentir o rei dizendo: “Eu não, de forma alguma! Acabei de dizer que dei a criança.” (v. 1161). E Édipo retoma seus

---

<sup>11</sup> Disponível no canal do Youtube MyNews. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMKwhP3IBDg>

instintos investigativos. Ao passo que faz perguntas sobre a criança, o servo resiste a ser direto nas suas respostas. Quando o rei pergunta de onde pegou o bebê, se da casa do servo ou de outra pessoa (v. 1162), ele responde fugidamente: “Não era minha. Recebi de alguém.” (v. 1163). Édipo quer saber de qual pessoa de Tebas o servo recebeu a criança (v. 1164), mas ele não quer responder e desespera-se suplicando para que o rei não pergunta mais nada (v. 1165). E mais uma vez o rei o ameaça de morte: “Estás morto, se eu tiver que perguntar isso de novo!” (v. 1166), contudo o servo não se apressa na revelação, ao contrário, só diz que a criança “[...] era do pessoal de Laio.” (v. 1167). E Édipo, como um bom questionador que é, mas inapto a chegar rapidamente a conclusões, deixa o servo sem saída ao perguntar se a criança era filha de uma pessoa escravizada do palácio ou da família real. Neste momento, ao invés de responder, o servo profere o lamento trágico tão comum nas tragédias, o *Oímoi* (Ai de mim!): “Ai de mim! Estou diante daquilo que é terrível de dizer!” (v. 1169), ao que Édipo, totalmente agoniado, interpela: “E eu, do que é terrível de escutar! Ainda assim, é preciso escutar!” (v. 1170).

Depois de tantas leituras desta tragédia, às vezes me questiono sobre essa inocência de Édipo. A obviedade dos fatos é apontada desde o início do drama por um dos homens mais respeitados da cidade, o vidente Tírsias, mas Édipo nega-se a perceber o óbvio diante de seus olhos. Nestes últimos versos em que o servo diz que aquilo que falará é terrível de dizer e Édipo diz que é terrível de escutar, mas que é preciso, a impressão é de que o rei já sabia da verdade. Creio mais na necessidade da força da palavra, na importância do falar, representando a validação do fato, por isso Édipo precisava ouvir a revelação. Arrisco a dizer que sim, Édipo já sabia a verdade, não desde o começo da tragédia, mas principalmente a partir das falas reveladoras do servo, de que ele era a criança abandonada, filha de Laio e Jocasta. E esse é um dos motivos que me fazem identificar os versos seguintes, do 1171 ao 1181, mesmo ainda fazendo parte do interrogatório de Édipo, como um dos momentos em que o riso não consegue penetrar:

SERVO

Dizia-se que era filho dele. Mas aquela lá dentro do palácio,  
a tua mulher, pode falar melhor como foram as coisas.

ÉDIPPO

Foi ela quem te deu a criança?

SERVO

Exatamente, rei.

ÉDIPPO

Para fazeres o quê?

SERVO  
Para que eu a matasse.

ÉDIPO  
A miserável que a gerara?

SERVO  
Sim, pelo medo de oráculos ruins.

ÉDIPO  
De que tipo?

SERVO  
O dito era que a criança mataria os seus genitores.

ÉDIPO  
Então por que a entregaste a esse velho?

SERVO  
Por compaixão, senhor, pois eu achava que ele a levaria para outra terra, de onde ele mesmo era. Mas ele o salvou para males maiores: porque se és quem ele diz, sabe que nasceste desgraçado! (trad. Lilian Sais)

O servo, em poucas palavras, une todas as pontas da narrativa que Édipo precisava concluir em sua cabeça: afirma, respondendo agora diretamente ao que o rei pergunta, que Jocasta pode dar mais detalhes, porque recebeu das mãos dela a criança para que a matasse por conta de um Oráculo revelador que dizia que o filho mataria os pais (vv. 1171-7). E ele só não cumpriu a ordem que recebeu de matar a criança por pura compaixão.

O que se segue, no quarto estásimo da peça, é um canto muito dorido do Coro, pois ele sabe que a mácula da cidade atinge a todas as pessoas, não só a quem cometeu o crime. E o êxodo é ainda mais repleto de dor, porque é narrado, na voz de um mensageiro palaciano, o suicídio de Jocasta, a cena em que Édipo entra no quarto e vê o cadáver da rainha pendurado e o momento em que ele arranca os broches do vestido dela e fura os próprios olhos inúmeras vezes. A sequência de lamentações é gigantesca e a dor de Édipo é realmente indescritível. A morte seria pouco castigo para os crimes que cometeu, por isso a cegueira é a punição autoimposta por Édipo (vv. 1371-83):

ÉDIPO  
[...]  
Pois se eu visse, não sei com que olhos  
olharia para o meu pai quando fosse para o Hades,  
e para minha pobre mãe: os feitos  
que fiz contra os dois são graves demais  
até para o enforcamento.  
E por acaso a aparência dos meus filhos me seria  
aprazível de olhar, germinada do modo como germinou?  
De forma alguma! Ao menos para os meus olhos, nunca!  
Nem a cidade, nem as muralhas, nem as estátuas

sagradas dos deuses: eu, o totalmente infeliz,  
(o homem que possuía o melhor padrão de vida em Tebas!)  
me privei disso, quando eu mesmo decretei  
que todos banissem o ímpio, que a partir dos deuses  
foi revelado como impuro e pertencente à casa de Laio! (trad. Lilian Sais)

Édipo, diante de toda a dor de ver sua vida inteira se esfacelar diante de seus olhos, ainda assim preocupa-se com a cidade. Manda chamar Creonte, o futuro rei de Tebas, para que se compra o edito de expulsar o assassino de Laio da cidade: “Joga-me o mais rápido possível para fora desta terra, aonde / eu me torne incomunicável a qualquer um dos mortais.” (vv. 1436-7) (trad. Lilian Sais). E mesmo Creonte hesitando em expulsá-lo, porque pensou antes em consultar novamente o oráculo, é isso o que fará. Mas antes, proporciona ao mísero Édipo um momento último de alegria, ao poder abraçar suas filhas: Ismene e Antígona, antes de partir.

A tragédia termina com esta fala solene do Coro (vv. 1524-30):

Ó moradores da pátria tebana, olhai: este é Édipo,  
que sabia aos famosos enigmas e era o homem mais poderoso,  
cuja sorte nenhum cidadão podia contemplar sem inveja:  
em que onda de terrível desgraça ele está!  
Assim, não se deve julgar que é feliz  
ninguém que ainda espere ver o último dia,  
antes que ultrapasse o fim da vida sem sofrer nenhuma dor (trad. Lilian Sais).

Versos finais estes que não pretendo me deter em questionamentos filosóficos já tão estudados. Contudo, acho interessante comentar sobre esse pensamento acerca de uma felicidade efêmera, que é desvalidada quando a vida cai em completa desgraça. Atrevo-me a discordar desse pensamento trágico, é claro, sob o olhar da modernidade, por acreditar justamente que ambos os sentimentos: felicidade e tristeza coexistem, assim como o riso e o sério também. Por isso, afirmo solenemente que Édipo foi feliz durante boa parte da sua vida, por mais que desgraçados e aterradoras tenham sido seus últimos dias.

## 2.2 O Risível em Outras Tragédias Gregas

Depois de me dedicar com detalhes para defender a teoria das possibilidades de riso em *Edipo Rei*, de Sófocles, volto-me à observação de outras tragédias, tanto analisando as personagens de teor cômico, citadas por Seidensticker, quanto percebendo as possibilidades de riso sob o olhar da teoria da recepção.

Seidensticker faz uma divisão bem interessante dos seus capítulos, na qual busquei inspiração parcialmente, por achar bem didática. Além das considerações teóricas sobre

tragédia, comédia e tragicomédia no capítulo um, ele divide os outros em autores: Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, com algumas subdivisões. Contudo, ele centra a grande maioria do seu trabalho nos estudos sobre o cômico em Eurípides. Por isso, tento deter-me em Ésquilo e Sófocles, por, justamente, não haver tantos estudos relacionando-os ao cômico.

Reconheço que não cabe aqui trabalhar com todas as tragédias, por mais que fosse meu objetivo inicial. Por isso, detengo-me em algumas delas, principalmente as do Ciclo Tebano, analisando partes em que haja a possibilidade de riso.

### **2.2.1 Tragédias do Ciclo Tebano**

As tragédias consideradas do Ciclo Tebano são todas as que envolvem direta ou indiretamente a casa dos Labdácidas. Como já citei anteriormente, a maldição dessa família remonta ao rapto de Europa, por Zeus, que ocasionará a dispersão dos filhos do rei Agenor em busca da irmã. Cadmo faz parte da primeira geração da casa dos Labdácidas, casa-se com Harmonia, filha de Ares, com quem gera quatro filhas: Sêmele, Ino, Autônoe e Agave; e um único filho: Polidoro, através do qual a linhagem amaldiçoada se perpetua. A Maldição contamina toda a linhagem: Cadmo, Polidoro, Lábdaco, Laio, Édipo e sua linhagem, fruto do incesto: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene (Figura 4):

Figura 4 - Árvore genealógica da casa dos Labdácidas.



Fonte: Slides das aulas do Grupo Paideia.

Tratarei apenas das personagens que estão relacionadas ao estudo sobre a possibilidade de riso, à medida que apresentar as tragédias. E, caso necessário, falo um pouco sobre a vida dessas personagens.

A maldição familiar é retomada constantemente em todas as tragédias, por mais que estas tratem apenas de fatos que ocorrem no período de um dia. Essas referências ancestrais são evocadas, na grande maioria das vezes, para reafirmar os excessos, as “hybris”, das gerações anteriores e de que forma essas máculas vão passando de geração a geração e, em grande parte, sendo maximizadas por erros cometidos pela descendência (*Édipo Rei*, vv. 264-8):

Diante disso, eu, qual por meu pai,  
travarei combate e irei a toda parte  
em busca de punir o autor da morte,  
pelo filho de Lábdaco, de Polidoro,  
de Cadmo prisco e de Agenor (trad. Torrano).

Faço aqui uma divisão em duas partes, inspirada na de Seidensticker: 2.2.1.1, para Ésquilo e sua tragédia *Sete contra Tebas*, na qual está descrita a guerra entre Polinices e Etéocles, filhos-irmãos de Édipo, pelo trono de Tebas. E 2.2.1.2, volto a Sófocles, agora centrando os estudos em dois dramas: *Antígona*, que retrata a figura heroica da filha-irmã de Édipo e de sua luta para cumprir os ritos de sepultamento do seu irmão Polinices, indo contra as leis da cidade e a autoridade de seu tio Creonte; e *Édipo em Colono*, tragédia que descreve as andanças de Édipo no seu autoexílio até sua morte. Como optei por não tratar diretamente das tragédias de Eurípides por já haver muitos estudos relacionando-as ao riso, explico aqui, somente a título de informação, as três tragédias relacionadas direta ou indiretamente ao Ciclo Tebano. São elas: *As Suplicantes*, que trata sobre eventos logo após a guerra pelo trono de Tebas entre Etéocles e Polinices e o resgate dos cadáveres de guerreiros argivos; *As Fenícias*, narrativa também sobre a guerra dos Sete Contra Tebas na qual aparecem: os irmãos Etéocles e Polinices, Édipo, Jocasta, Creonte, dentre outras personagens já vistas e citadas anteriormente, mas num contexto de narrativa diferente das tragédias anteriores; e, por último, *As Bacantes* ou *Bacas*, como optou Jaa Torrano, na sua tradução, tragédia que tem como foco a entrada do deus Dioniso e seu culto em Tebas, mas que trata de três gerações dos Labdácidas: a de Cadmo, suas filhas e seu neto Penteu.

### 2.2.1.1 Ésquilo

Conhecido como o primeiro dos três grandes tragediógrafos da Grécia Antiga, Ésquilo nasceu provavelmente no ano de 525 AEC, em Elêusis. Talvez o mais trágico dos trágicos tenha na fatalidade um alicerce para a construção das suas personagens, sendo a Moira, e não o ser humano, a medida de todas as coisas (Brandão, 2011, p. 17). Junito Brandão, no seu livro *Teatro Grego: tragédia e comédia*, diz algo interessante ao comparar Ésquilo a Sófocles e Eurípides:

O teatro de Ésquilo é [...] um drama sem esperança e sem promessas; lá não aparece, como em Sófocles, o olho verde de Pandora e, sob esse ângulo, a tragédia esquiliana está em oposição total às ideias de Eurípides, cuja tônica dramática é um mundo onde o sofrimento não se justifica mais. Para Ésquilo não, o sofrimento é uma página de sabedoria. “Sofrer para compreender”: a dor redime e concilia. (Brandão, 2011, p. 20).

Talvez, justamente por apresentar essas características tão fatalistas, o drama esquiliano fosse improvável de possibilitar momentos de riso. No capítulo que fala sobre Ésquilo, Seidensticker retoma essa aparente improbabilidade de indícios cômicos nas suas tragédias:

Elementos engraçados na tragédia esquiliana: isso soa como uma estética “*contradictio in adiecto*”. A comédia certamente não é o que você costuma fazer com *Persas* ou *Sete contra Tebas* ou mesmo com a *Oresteia*. No entanto, em conexão com a discussão sobre a origem e a fase inicial da tragédia grega, ocasionalmente foi apontado que Ésquilo tinha um estilo originalmente não trágico e, em uma inspeção mais detalhada, o mais antigo dos trágicos que sobreviveu para nós não tem nenhum traço verdadeiramente cômico ou tragicômico, mas sim abordagens que merecem um olhar mais atento. (Seidensticker, 1982, p. 65)<sup>12</sup>

Seidensticker explicará melhor essa sua afirmação durante seu trabalho, mas adianto resumidamente que ele faz referência à origem mais primeva do drama grego, que diz respeito aos cantos corais em honra a Dioniso, uma espécie de rito festivo, com elementos fortemente satíricos. No primeiro parágrafo dos seus estudos sobre Teatro Grego, Junito Brandão afirma que: “A tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico.” (Brandão, 2011, p. 9).

---

<sup>12</sup> Komische Elemente in der aischyleischen Tragödie: das klingt wie eine ästhetische „*contradictio in adiecto*“. Komik ist gewiß nicht das, was man gewöhnlich mit „Persern“ oder „Sieben gegen Theben“ oder gar mit der „Orestie“ assoziiert. Doch ist gelegentlich im Zusammenhang mit der Diskussion über Entstehung und Frühphase der griechischen Tragödie auf angebliche Spuren eines ursprünglich untragischen Stils bei Aischylos hingewiesen worden und bei genauerem Zusehen finden sich bei dem ältesten der uns erhaltenen Tragiker wenn auch keine wirklich komischen oder tragikomischen Züge, so doch Ansätze dazu, die eine genauere Betrachtung verdienen.

Se o gênero trágico tem suas origens em festejos populares, cortejos em honra a Dioniso, repleto de danças e cantos, por que seria improvável de haver nas tragédias momentos que evocassem riso? Mesmo sendo especulações, o que podemos afirmar é que, nas origens do drama grego, não se pensava ou não se vivia a experiência cômica distinta da trágica.

Seidensticker cita alguns estudos que apontam elementos cômicos em tragédias de Ésquilo. Um deles é sobre o diálogo entre o Coro e Etéocles, em *Sete contra Tebas*, ao qual analiso em seguida sustentando o meu argumento de que a possibilidade de riso se dá em meio ao *agón*.

### ***Sete contra Tebas***

Apresentada em 467 AEC, no festival das Grandes Dionísias, em Atenas, a peça *Sete contra Tebas* é a única que sobreviveu da tetralogia esquiliana sobre o Ciclo Tebano: *Laio*, *Édipo*, *Sete contra Tebas* e o drama satírico *Esfinge*.

Tal conjunto de peças conectadas, e principalmente a própria *Sete contra Tebas*, fez fama na Antigüidade, servindo tanto para modelo de composição, ao reafirmar o ciclo tebano como material básico para apropriação dramatúrgica (exemplo disso temos *Antígona*, *Édipo Rei*, e *Édipo em Colono*, de Sófocles e *As suplicantes*, *As fenícias* e *As Bacantes*, de Eurípides) quanto de paródia, como se vê em *As fenícias*, de Eurípides (Mota, 2013, p. 145).

Destaco a importância de essa tetralogia de Ésquilo servir de modelo trágico para a recepção de narrativas posteriores dentro da própria antiguidade clássica, a exemplo: Sófocles e Eurípides. Certamente, o mito da casa dos Labdácidas era do conhecimento popular, então o próprio Ésquilo já recepcionava essa narrativa através de seu drama. Lorna Hardwick, nos seus estudos sobre recepção afirma que: “Um aspecto da refiguração que é importante em ambas as recepções antigas e subsequentes é a adaptação de uma lenda ou mito pela adição de novas características.”<sup>13</sup> (Hardwick, 2003, p. 14, tradução nossa). É tanto que a tragédia *Sete contra Tebas* narra a iminência do fim da descendência de Édipo, desconhecendo, ou pelo menos deixando de levar em conta, as filhas de Édipo que permanecem vivas, principalmente Antígona, personagem a qual Sófocles, décadas depois, recepciona, na sua obra homônima, transformando-a em heroína ao tentar sepultar o corpo do irmão Polinices.

---

<sup>13</sup> “An aspect of refiguration which is important in both ancient and subsequent receptions is the adaptation of a legend or myth by the addition of new features.”

Seidensticker evoca a grandiosidade de Ésquilo e aponta uma cena de *As Suplicantes* com um teor cômico, na qual há uma discussão entre o coro das Danaides e os egipcíades (v. 825 ss.). A única referência que ele faz a *Sete contra Tebas* é quando aponta uma lista, de acordo com um outro escritor a quem ele referencia como Rearden<sup>14</sup>, contendo o nome das tragédias esquilianas que causam riso e aponta os versos 181 e seguintes de *Sete contra Tebas*, versos nos quais eu já havia observado a possibilidade de riso antes de ter contato com a obra de Seidensticker.

A peça *Sete contra Tebas* descreve o momento final em que as sete portas tebanas são invadidas pelo exército argivo ao qual Polinices se associou para tentar tomar do irmão Etéocles o trono que também lhe era de direito. E o momento que destaco em que há possibilidades de riso é justamente no diálogo entre o coro de mulheres tebanas e Etéocles, logo no começo da tragédia, a partir do verso 182. Percebo, na fala de Etéocles uma violência misógina contra o coro, deixando claro que aquelas mulheres são a própria representação da covardia. Então, ele profere agressões graves, mas, mesmo assim, a fala do coro é de resistência por defender aquilo em que acredita (vv. 182-207):

#### ETÉOCLES

A vocês eu pergunto, criaturas insuportáveis:  
essa é a melhor coisa que deve ser feita para salvar a cidade?  
Vai dar ânimo ao povo sitiado  
lançar-se sobre as estátuas dos deuses protetores da cidade  
com choros histéricos, o que os mais sensatos desprezam?  
Nem em males ou em doce prosperidade  
possa ter vida em comum com o sexo feminino!  
Pois participando do triunfo são de uma temeridade inaceitável,  
mas tomadas de pavor são um mal para a casa e para a cidade.  
Hoje mesmo entre os cidadãos essas correrias sem direção  
produzem, pelo clamor das vozes, a apatia covarde.  
Isso fortalece cada vez mais os que estão fora das muralhas  
enquanto destruímos os que estão dentro para eles.  
É o que se ganha vivendo com as mulheres!  
Mas quem não ouvir meu comando,  
homem, mulher ou qualquer um intermediário disso,  
contra eles vai ser deliberada sentença de punição.  
E não vão escapar da sorte de apedrejamento popular.  
Pois aos homens compete – as mulheres não participam disso –  
o que é de fora da casa. Fiquem dentro e não causem maior dano.  
Ouviram ou não ouviram: falo à gente surda?

#### CORO

Oh querido filho de Édipo, tremi ao ouvir  
o estrondo, estrondo do carro de combate

<sup>14</sup> Infelizmente, não tenho acesso à obra deste autor que fala, justamente sobre o humor na tragédia. Por ser um livro antigo, não possui digitalização, ou não foi encontrada nas buscas que fiz. Só posso a referência retirada da própria bibliografia de Seidensticker: Rearden, A.: A Study of Humour in Greek Tragedy, Univ. of California Chronicle 26, 1, 1914, 30 ff.

quando os eixos que move as rodas gemem  
ou relincham os cavalos com o férreo freio na boca,  
sujeição que vem do fogo! (trad. Marcus Mota).

Há, para Etéocles e para o coro, dores e preocupações semelhantes e distintas: Etéocles preocupa-se com a cidade e com a morte vinda das mãos do próprio irmão e, a um rei destronado, caberia a desonra (ou talvez a misericórdia do irmão) e, como consequência, viria o exílio ou o suicídio, quem sabe. Já as mulheres preocupam-se também com a cidade, mas sobretudo com o que será delas, se Etéocles perder, pois virariam espólio de guerra, seriam violentadas ou até assassinadas: “Deuses da cidade, que a escravidão por sorte não seja o meu fim!” (v. 254). Etéocles está totalmente enfurecido com os lamentos do coro que dá a impressão de não se importar com as ordens dele para parar de se lamentar e continua com o discurso desesperado, ao que o rei sempre interpela (vv. 249-55):

CORO

Tenho medo. Cresce o som dos golpes sobre as nossas portas.

ETÉOCLES

Nem com isso se cala em correria através da cidade?

CORO

Oh deuses aqui reunidos, não abandonem nossas muralhas.

ETÉOCLES

Desgraça! Não consegue se manter calada?!

CORO

Deuses da cidade, que a escravidão por sorte não seja o meu fim!

ETÉOCLES

Você mesma é que lança para escravidão a mim e toda a cidade.

CORO

Oh Zeus todo poderoso, tuas setas volte contra os inimigos! (trad. Marcus Mota).

Alguns versos depois, Etéocles faz um lamento a Zeus, com uma carga interrogativa, sobre como o deus foi capaz de criar uma raça como a mulher para servir de companhia ao homem. A resposta do coro mantém o mesmo tom de desespero, mas observo que aqui sim ele responde diretamente, quase igualando a condição dela com a do rei, se vencido (vv. 256-58):

ETÉOCLES

Ah Zeus, como foi capaz de nos dar por companhia a mulher e sua raça!

CORO

Alguém tão miserável, como o homem, quando a cidade é tomada (trad. Marcus Mota).

Talvez por lançar um olhar feminista e me sentir bastante incomodada com a tentativa insistente de Etéocles em silenciar o coro, percebo um tom que beira a ironia, talvez uma certa agressividade, mas certamente uma prontidão na resposta, na ponta da língua, por parte dessa voz feminina. E essa minha impressão bem particular da cena, mas não acredito que solitária, faz com que eu perceba que há uma possibilidade de riso exatamente nessa resposta do coro, mas comprehendo que é um riso diferente, por relacionar-se a um contentamento pessoal. Trago agora mais duas traduções diferentes de Jaa Torrano e Donaldo Schüler, desse mesmo diálogo:

E. Ó Zeus, assim serem mulheres concedeste!

C. Míseras, como varões cuja cidade cai (trad. Torrano).

---

ETÉOCLES

Ó Zeus, então foi esta raça mulheril que nos deste por companheiras?

CORO

Tão desgraçada quanto a raça dos homens, tomada a cidade (trad. Schüler).

É na tradução de Schüler que mais percebo essa prontidão na resposta e, talvez, essa dinamicidade das escolhas de tradução dele é que induza mais facilmente o riso.

Etéocles exige insistente o silêncio do coro, contudo, ao deparar-se com a escolha do sétimo homem para lutar pela sétima porta de Tebas, desespera-se, pois é Polinices quem tem que enfrentar, e este encontra-se do lado de fora da cidade, vociferando que pagará com banimento da mesma forma que sofreu pelos ditames do irmão (vv. 653-7):

Ah desgraçada família minha gerada por Édipo,  
Ah enlouquecida e muito odiada pelos deuses!  
Ah desgraça, ÓIMOI, agora é certo que as maldições paternas foram consumadas!  
Mas convém nem chorar nem se queixar,  
para que não sejam geradas lamentações impossíveis de suportar (trad. Marcus Mota).

Mas ele se controla, afinal não lhe é de direito “chorar nem se queixar”, por denotar fraqueza, algo pertencente às mulheres.

A agressividade contra a mulher e a necessidade de silenciamento da voz feminina foi, e ainda é, intensa e diária em inúmeras culturas. E falas como as de Etéocles são muito comuns na literatura clássica, mas principalmente esses versos citados, em particular, evocam diretamente Hesíodo, no seu discurso contra a figura feminina, ao narrar a história de Pandora, em *Os Trabalhos e os Dias*. Zeus, para vingar-se de Prometeu, alerta-o que enviará à humanidade “uma grande praga” (v. 55) e que “[...] Para esses [homens] em lugar do fogo eu

darei um mal e / todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal.”” (vv. 57-8) (tradução de Mary Lafer). Comparando a narrativa hesiódica com o drama esquiliano, percebo que a pergunta retórica de Etéocles reverbera possivelmente um pensamento de uma totalidade. Contudo, em Hesíodo, Pandora, apesar de ter aberto a caixa, ensina à humanidade sobre “a sexualidade e a necessidade da reprodução sexuada para garantir a perpetuação da espécie e todas as novas especificidades do modo de ser humano.” (Lafer, 2006, p. 60); e o coro de mulheres, em Ésquilo, sobrevive, pois a cidade vence e é Etéocles quem morrerá.

A nossa leitura de *Sete contra Tebas* foi feita provavelmente no começo de abril de 2020, quando não havíamos aberto para o público externo ao Paideia, por isso não temos arte de divulgação, nem data precisa. Éramos, à época, no máximo cinco integrantes, mas dividimos as falas entre nós, da mesma forma que depois fizemos com as leituras coletivas.

#### 2.2.1.2 Sófocles

Apesar de o texto publicado no *Portal Graecia Antiqua* afirmar que Sófocles era muito amado na Grécia do seu tempo, o filólogo alemão do início do século XX Karl Reinhardt, no seu livro *Sófocles*, afirma que:

Os tempos mostraram-se muito mais favoráveis aos adversários de Sófocles na arte da tragédia. A era da formação do Império Alemão, ávida pelo alargamento das fronteiras, hedonista e com a personalidade inflada, soube adaptar-se não só ao helenismo, mas também a seu precursor, Eurípides, e fornecer a ele um rosto desenhado segundo seu próprio senso. A descoberta incipiente do arcaico na linguagem e nas artes plásticas beneficiou Ésquilo. Sófocles permaneceu ainda sendo o grande nome, mas ficou entre esses outros dois como uma lacuna, e seja com que fórmulas se tenha procurado interpretá-lo, como o clássico, o harmônico, o *eukolos*, como o virtuoso arquiteto das cenas ou, ainda, como o portador sacerdotal das crenças antigas, o arauto oracular da onipotência divina e da nulidade humana: em todos os esforços, mal se tentou explicar os textos disponíveis, prevaleceu o aspecto negativo. Descobriu-se mais, quando comparado a outras qualidades, o que não é peculiar a Sófocles - que não se ocupa nem da lógica do acontecimento nem da unidade do caráter, etc. - do que se teve êxito em apreender a validade da lei de sua forma e o caráter simbólico de seu mito. As tentativas recentes de superar essa contradição ou permaneceram apenas plenas de boa intenção ou resultaram problemáticas (Reinhardt, 2007, p. 9).

Compreendo que as críticas que Reinhardt faz aos estudos sobre o drama sofociano advêm da riqueza e da profundidade da própria obra, que proporciona infinitas possibilidades de interpretação. E se há tantas possibilidades interpretativas, por que não lançar um olhar sobre o riso em Sófocles? Se as tragédias de Ésquilo, com toda solenidade, nos dão abertura para esse estudo, as sofocianas também trazem essa possibilidade.

## *Antígona*

Composta por volta de 422 AEC, a tragédia *Antígona*, de Sófocles, parece dar continuidade imediatamente à narrativa de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, apesar de distarem décadas. Provavelmente, Sófocles recepciona tanto a narrativa mítica do Ciclo Tebano, de conhecimento público, como o drama esquiliano que conta a luta entre os irmãos Etéocles e Polinices pela sucessão do trono de Tebas.

Os irmãos enfrentam-se na sétima porta. O primeiro, sendo o rei, protege a cidade de Tebas; o segundo, também herdeiro do reino, alia-se aos argivos para tomar o trono que também lhe é de direito. Durante a luta, cometem um mútuo fraticídio. E é exatamente depois desse acontecimento que Creonte, o rei regente, que assumiu o trono depois da morte dos dois guerreiros, lança um edicto que ordenava o sepultamento de Etéocles, o que lutou por Tebas, e proibia veementemente os ritos fúnebres de Polinices, que lutou contra a cidade: “[...] O rei não ordenou o enterro / de um só de nossos dois irmãos? [...]” (vv. 21-2) (trad. Trajano).

O prólogo da peça começa com uma conversa entre as irmãs Antígona e Ismene comentando justamente sobre a lei imposta por Creonte, tio delas. E logo nos primeiros versos, Antígona avisa que cuidará do corpo do irmão insepulto, mas Ismene recua dizendo que a irmã é “insana” (v. 99).

Seidensticker, nos seus estudos sobre o cômico nas tragédias de Sófocles, começa com *As Traquinias*, e, logo em seguida, cita *Antígona* e a personagem anônima do guarda:

[...] O vigia sem nome tem duas aparições principais. Primeiro, ele tem a ingrata tarefa de relatar a Creonte que o corpo de Polinices, apesar de guardado, foi enterrado por um desconhecido contra as ordens do rei (223 ss.), e em uma cena que se segue logo depois, ele fica aliviado ao poder apresentar o autor do crime: ele traz Antígona, que foi descoberta e capturada pelos guardas durante uma segunda tentativa de prestar suas últimas homenagens ao irmão morto (384 ss.) (Seidensticker, 1982, p. 80)<sup>15</sup>.

Mas antes da cena em que aparece a personagem do guarda, destaco um momento de insegurança do coro, formado pelos sábios anciões de Tebas, depois que Creonte decreta que (vv. 194-206):

---

<sup>15</sup> “Der namenlose Wächter hat zwei große Auftritte. Zunächst hat er die undankbare Aufgabe, Kreon zu melden, daß der Leichnam des Polyneikes trotz Bewachung gegen den Befehl des Königs von einem Unbekannten bestattet worden ist (223 ff.), und in einer kurz darauf folgenden Szene kann er erleichtert den Täter präsentieren: er bringt Antigone, die bei einem zweiten Versuch, dem toten Bruder letzte Ehren zu erweisen, von den Wachen entdeckt und ergriffen worden ist (384 ff.).”

[...]

a Etéocles, que ao defender esta urbe  
pereceu com todo préstimo da lança,  
sepultar e consagrar todas as honras  
oferecidas aos melhores dos mortos;  
quanto ao seu irmão, digo Polinices,  
que de volta do exílio quis incendiar  
a pátria e os Deuses nativos com fogo  
de alto a baixo e dos seus quis beber  
o sangue comum e conduzir cativos,  
dele a proclamação a esta urbe diz  
não honrar com funerais nem pranto  
mas deixar insepulto corpo devorado  
por aves e cães e indigno de se ver (trad. Torrano).

A reação do coro é dizer, de forma submissa, que o rei deve tratar amigos e inimigos como bem desejar. E Creonte pede ao coro: “Sede vós os guardiões destas ordens.” (v. 215), ao que responde: “Incumbe disso alguém mais jovem” (v. 215). Em seguida, o rei informa que há guardas vigiando o corpo de Polinices e alerta o coro para não colaborar com “dissidentes” (v. 219), ao que prontamente responde: “Não há tal tolo que queira morrer” (v. 220). Tanto o momento em que o coro pede para escolher alguém mais jovem, quanto o que diz não querer morrer são situações que podem levar ao riso, talvez por ser um ato de covardia e/ou de extremo medo, mas ambas as situações podem, em determinadas circunstâncias, sim, levar ao riso. Compreendo o quanto polêmica pode ser essa conclusão sobre a possibilidade de riso nessa cena, ou em outras que já analisei, visto o momento estar associado a algo sério, que envolve morte e luto. Talvez esse pensamento surja justamente do senso comum de que algo sério e algo engraçado não possam ocupar os mesmos espaços.

[...] há também a noção amplamente aceita de que o sério e o engraçado se excluem mutuamente. Afinal de contas, não se pode ao mesmo tempo rezar e fazer piada, declarar o seu amor e fazer piada, contemplar a morte e fazer piada - ou ao menos esta simultaneidade exigiria um esforço muito grande, um que provavelmente seria mal compreendido pela maioria das pessoas. Há uma boa palavra para a inserção inadequada do humor em uma situação séria - a palavra é *frivolidade*. É frívolo fazer piadas durante uma cerimônia religiosa, uma proposta de casamento ou um funeral. Convencionalmente, então, o cômico parece ter sido banido de todas as ocasiões verdadeiramente sérias. Este fato social levou muitos à visão do cômico como um aspecto superficial ou marginal da vida humana, em cujo caso seria perfeitamente comprensível que pensadores sérios não tenham dado muita atenção a ele (Berger, 2017, p. 19-20).

Peter Berger expõe, de modo geral, no prólogo dos seus estudos sobre o riso, a problemática dessa grande separação entre o sério e o engraçado, levando o cômico à condição de marginalidade. Seu trabalho tem o objetivo de refutar esse pensamento comum, assim como o meu também o tem.

Antes de retornar à figura do guarda, é necessário um resumo da situação em que a cena acontece: a personagem entra em cena para contar a Creonte que alguém, não se sabe quem, iniciou os ritos fúnebres a Polinices. Ou seja, o édito do rei, logo após ser proferido, foi desobedecido por ninguém sabe quem (vv. 223-40):

GUARDA

Ó rei, não direi que pela rapidez  
venho arfante de alçar pé ligeiro,  
pois fiz muitas pausas a refletir,  
nas vias voltando-me ao retorno,  
a alma muito me falava dizendo:  
“Pobre, vais aonde serás punido?  
Pobre, ficas? Se Creonte souber  
por outrem, como não terás dor?”  
Com tais voltas, a custo ia lento  
e o percurso breve se torna longo.  
Por fim, porém, venceu vir aqui  
por ti. Se nada disser, direi ainda.  
Venho agarrado a esta esperança:  
não sofrer nada mais que a sorte.

CREONTE

Por que é que tens tal desalento?

GUARDA

Quero falar-te primeiro de mim:  
não fiz o feito nem vi quem fez  
nem por justiça teria algum mal (trad. Torrano).

Qual necessidade há de o guarda falar para Creonte sobre suas angústias e sobre o que vinha pensando no caminho? Parece uma quebra de protocolo falar sobre seus sentimentos e atitudes ao invés de ser direto, transmitindo a mensagem, objetivo este que era para ser o principal da sua ida até o rei. O discurso do guarda remete não só a algo de fora da cena - o que é bem comum da figura emblemática do mensageiro em inúmeras tragédias -, mas também a questões pessoais: suas angústias sobre o que aconteceria a si depois de transmitir a mensagem a Creonte. É tanto, que depois de o rei perguntar o porquê de ele estar tão desalentado, ele mesmo afirma que quer falar primeiro sobre si mesmo. Ao invés de somente transmitir a mensagem sobre a violação do corpo do cadáver, ele já se exime de uma possível acusação de culpa perpetrada por Creonte (v. 239): “não fiz o feito nem vi quem fez” (trad. Torrano) ou “não vi nem sei quem foi que fez” (trad. Trajano), e ainda afirma que seria injusto acusá-lo de algo.

O medo e a covardia do guarda são aparentes. Talvez, por isso, Creonte faça a pergunta: “por que é que tens tal desalento?” (v. 220). No grego, a palavra que denota o sentimento do guarda é ὀθυμία (athumia), que significa: “1 ausência de ânimo, 2 falta de

coragem; covardia.” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2022, p. 18), justamente o retrato da figura do guarda. Destaco aqui tanto a escolha de Torrano por “desalento”, indicando mais o pesar com o qual o guarda chegou, quanto a de Trajano ao traduzir esse verso da seguinte forma: “Por que motivo vens pisando em ovos?”, por optar pela expressão popular “pisando em ovos”, que denota cuidado, cautela. Creio que a palavra no grego acentua o caráter cômico da fala do guarda, por abarcar um campo semântico mais amplo que inclui justamente a covardia.

E o guarda se enche de coragem e transmite a mensagem: “Agora digo, alguém sepultou o morto / há pouco e foi-se após cobrir o corpo / de sequioso pó e sagrar ritos devidos” (vv. 245-7) (trad. de Torrano), a que Creonte pergunta, furioso, quem teria tido “essa audácia” (v. 248). Então começa a descrição do ocorrido pelo guarda. Afirma, logo no começo, que não houve muita ação ao redor do cadáver, como haveria se o rito tivesse sido completo. E a descrição dada pelo guarda nos versos seguintes é cômica (vv. 253-73):

GUARDA  
[...]

Quando o nosso primeiro vigia diurno  
denuncia, o espanto era triste a todos.  
Ele desaparecera, insepulto, mas sob  
leve poeira como a evitar poluência.  
Nem de fera nem de cães se mostrava  
sinal de que tivesse vindo e lacerado.  
Falas entre uns e outros soavam más,  
guarda acusando guarda e terminaria  
em bordoadas, sem quem impedisse,  
cada um para o outro era o malfeitor,  
sem flagrante, alegava-se ignorância.  
Dispúnhamos a pegar ferro em brasa,  
caminhar pelo fogo, jurar pelos Deuses  
não ter feito nem saber quem teria  
planejado e executado o malfeito.  
Por fim, já esgotados os recursos,  
alguém diz algo que levou todos  
a curvar de pavor a cara ao chão,  
pois não tínhamos como refutar  
nem como agindo faríamos bem.  
A fala era que o feito deveria ser  
reportado a ti e não ser ocultado.  
Por mau Nume obtive esse bem.  
Eis-me invito ante invictos, sei:  
não se ama núncio de más novas (trad. Torrano).

Por mais desesperadora que seja esta situação, creio que não há como negar a possibilidade de riso ao se imaginar a cena em si do desespero dos guardas colocando suas próprias vidas em risco ao jurarem por inocência. A figura do guarda encaixa-se na teoria de Seidensticker sobre o cômico ser percebido na tragédia através de personagens anônimas, o que ele não leva em consideração é que na descrição da cena aparecem mais guardas, mais figuras

anônimas que nem estão em cena, mas que contribuem para que esse momento cômico seja tão intenso: “[...] guarda acusando guarda e terminaria / em bordoadas, sem quem impedisse, [...]” (vv. 260-1). Tenho a impressão de que esta cena parece muito mais com uma comédia aristofânica do que com uma tragédia sofociana. E a desconfiança reina entre eles, pois chegaram ao ponto de prometer “pegar ferro em brasa” (v. 254), “caminhar pelo fogo” (v. 255), e até juraram pelas divindades (v. 255), para que um acreditasse no outro. Insisto na possibilidade de riso, ou até de umas boas gargalhadas nesta narração do guarda.

Tanto o mensageiro coríntio em *Édipo Rei*, quanto o guarda são personagens anônimas que se encaixam na teoria de Seidensticker sobre personagens cômicas na tragédia, mas percebo o guarda muito mais próximo da covardia do servo de Laio, pois ambos são tomados pelo medo da morte, de serem castigados, porque ambos são submissos a seus reis.

Outra cena hilária do guarda é quando ele resolve contar a Creonte como flagraram Antígona tentando novamente sepultar o corpo do irmão (vv. 407-28):

Assim se deu o fato. Ao chegarmos,  
tocados por tuas terríveis ameaças,  
limpamos toda a poeira que cobria  
o morto, e despi o pútrido corpo,  
ficamos nas altas pedras sem vento  
abrigados para não nos abater o odor.  
Vigil varão a mover varão com vis  
vitupérios, se descuidasse do labor.  
Isso foi tanto tempo até que no meio  
do céu estivesse claro disco do Sol  
e o calor ardesse, aí súbito do chão  
turbilhão com raio, tormenta celeste,  
enche a planície, ferindo toda a fronde  
do bosque do plaino e ocupa o vasto  
céu, fechamos olhos ao furor divino.  
Ao se afastar isso após longo tempo,  
a moça é vista e deplora com áspero  
grito agudo de ave, ao ver no ermo  
do leito o ninho órfão dos filhotes.  
Assim fez ela, ao ver o morto limpo  
soltou gemido e por más pragas  
imprecou contra quem fez o feito (trad. Torrano).

A necessidade que o guarda tem de se explicar para Creonte é absurda, com muitos detalhes, como por exemplo o odor do cadáver já em estado de putrefação (vv. 409-12). Cito esses mesmos versos na tradução de Trajano Vieira, por perceber uma possibilidade de riso ainda maior:

[...]  
o pó que recobria o morto, e o corpo  
umedecido desnudamos. Sobre  
o outeiro nos aboletamos, contra  
o vento que dissipava o odor de náusea.

E, mais uma vez, destaco que não quero ser crítica de traduções, mas preciso comentar sobre o uso do verbo “aboletar-se”, que Trajano faz na sua *transcrição*. Pois, para minha pesquisa, essa escolha me auxilia muito nesse processo de tentar explicar porque esse momento gera riso, pelo simples fato de, aqui no Nordeste, o termo “aboletar-se” ser usado comumente, de maneira até informal, quando se precisa dizer que a pessoa sentou-se e acomodou-se confortavelmente naquele lugar. Soa muito engraçado, não sei se para todas as pessoas que leem ou somente para quem é da nossa região.

Outro detalhe que não me passa despercebido, e que pode soar como repetitivo na minha escrita, é o fato de o professor Torrano trazer novamente o termo “varão” numa bela aliteração. Insisto no riso ao usar esse substantivo pelos motivos que já apontei anteriormente.

A narrativa do guarda é tão bem elaborada e rica em detalhes, que ele insere dois elementos interessantes na sua fala. O primeiro é uma espécie de *Deus ex machina*, que acontece curiosamente no momento em que todos estão no alto de uma pedra (v. 411), teoricamente vigilantes, então vem um vento misterioso que joga poeira em seus olhos, fazendo com que não percebessem a chegada de Antígona (vv. 417-21). Trajano chama de “furacão que redemoinha o pó” (vv. 417-8). Lembro-me de um *Deus ex machina* da epopeia, mais precisamente no canto III da *Iliada*, quando Afrodite salva Páris, seu protegido, das mãos furiosas de Menelau (vv. 379-82):

Dá Menelau novo salto, disposto a matar o inimigo  
com a lança brônica; porém, Afrodite dali - era deusa -  
mui facilmente o afastou. Em espessa neblina envolvendo-o,  
foi colocá-lo no tálamo adoro e de enfeites ornado (trad. Carlos Alberto Nunes).

É fato que tanto o guarda quanto Páris são dois covardes, por isso, esse evento misterioso soa mais como uma boa e deslavada desculpa para disfarçar o medo e a covardia.

O segundo elemento que destaco na fala do guarda é o fato de ele usar um símile, que consiste numa figura de linguagem de comparação, tornando o texto mais didático. E que é um artifício muito usado nas epopeias, porque se utiliza da natureza para explicar melhor uma cena. Por exemplo, para descrever um grande movimento dos chefes argivos na *Iliada*, usa-se o seguinte símile (vv. 87-93):

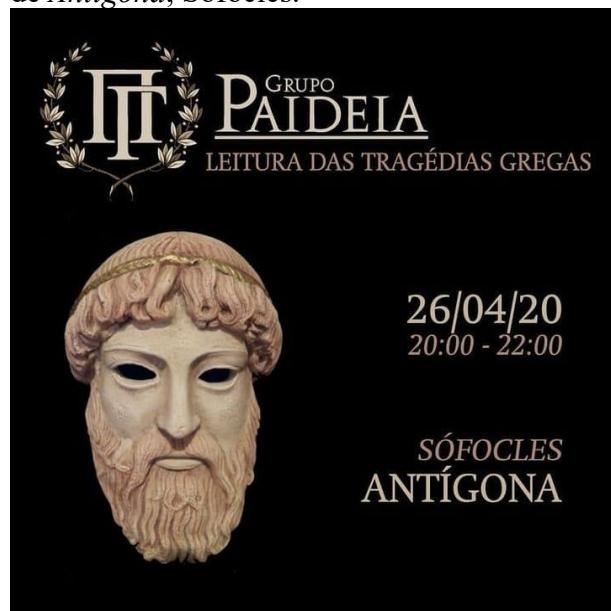
Do mesmo modo que enxames copiosos de abelhas prorrompem do oco da pedra, zumbindo, a que bandos, sem pausa, se seguem, e umas, pendentes em cachos, à volta se ficam das flores primaveris, enquanto outras variados caminhos percorrem: dessa maneira afluíram das tendas e naves simétricas povos sem conta, ao comprido da praia do mar, mui profunda, para a assembleia (trad. Carlos Alberto Nunes).

O símile da fala do guarda diz respeito ao grito que Antígona soltou ao contemplar o cadáver do irmão sem os ritos fúnebres que havia iniciado, comparando-o ao som de uma ave ao contemplar o ninho vazio sem seus filhotes (vv. 424-8). O uso do símile pode ser considerado didático, às vezes repetitivo ou até mesmo excessivo. E, sem dúvida alguma, o guarda é muito exagerado no que diz, beirando o caricato, tornando-se muito risível por isso também.

Poderia trazer inúmeras outras partes desta tragédia com possibilidades de riso, contudo prefiro não me estender tanto, assim como fiz com *Édipo Rei*, para que o trabalho não fique repetitivo. Mas confirmo aqui que em *Antígona* há inúmeras possibilidades de riso, com exceção dos momentos relacionados à morte, assim como tratei em *Édipo Rei*.

A leitura de *Antígona* aconteceu no dia 26 de abril de 2020 (Figura 5) e o texto que usamos foi a tradução de Trajano Vieira.

Figura 5 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Antígona*, Sófocles.

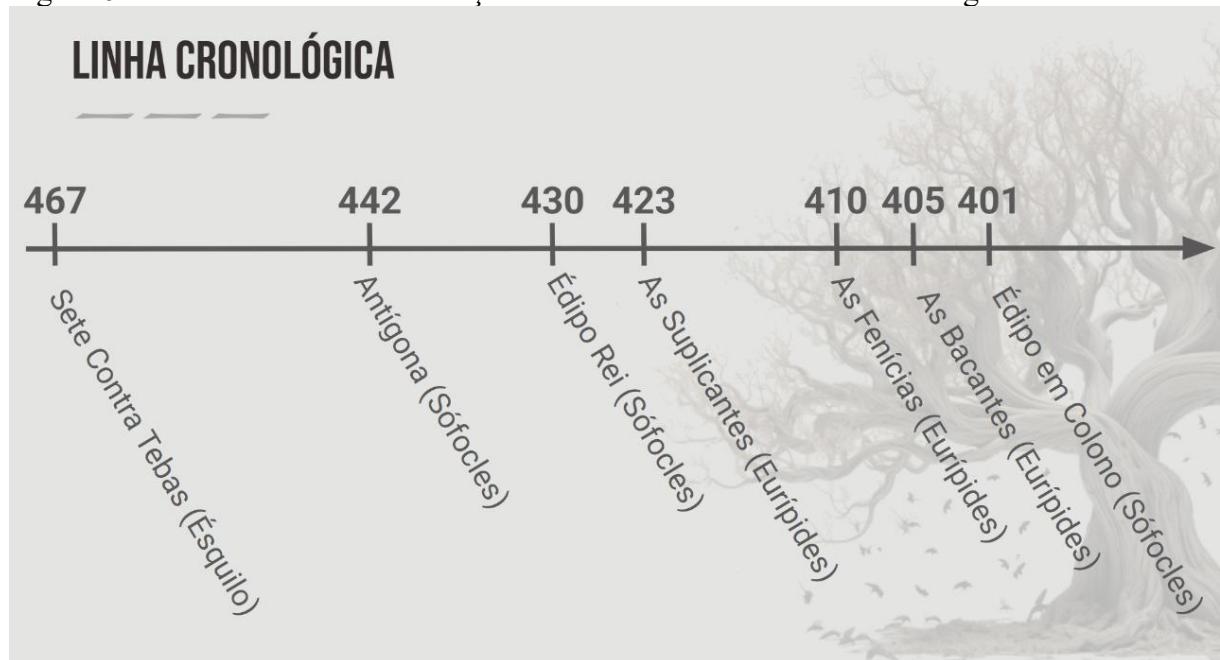


Fonte: Grupo Paideia.

## *Édipo em Colono*

*Édipo em Colono* foi encenada em 401 AEC, alguns anos depois da morte de Sófocles e provavelmente foi composta nos últimos anos de sua vida. Das tragédias conhecidas como pertencentes ao Ciclo Tebano, ela foi a última a ser encenada. Abaixo, na Figura 6, trago uma linha cronológica sobre as possíveis datas das peças cujas temáticas estão ligadas ao Ciclo Tebano. Esse material foi produzido pelo Grupo Paideia para um curso livre sobre Maldição Familiar: os Labdácidas, em 2024.

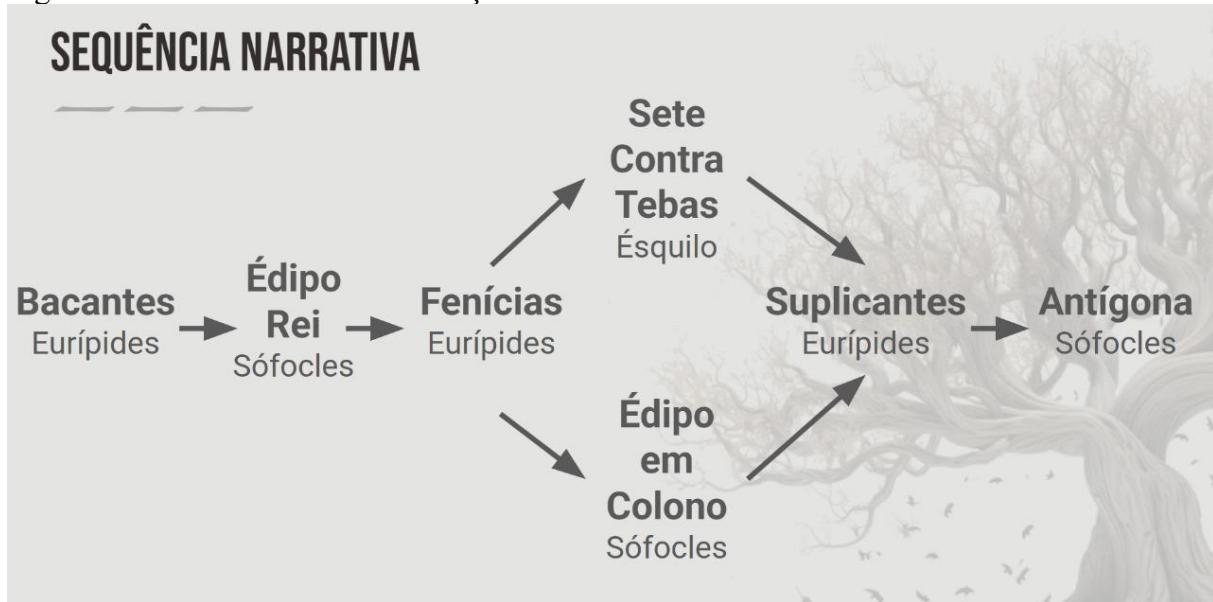
Figura 6 - Slide da aula sobre Maldição Familiar - Os Labdácidas: cronologia.



Fonte: Slides das aulas do Grupo Paideia.

Mas, apesar de ter sido a última tragédia do Ciclo a ser encenada, ela se encaixa, em relação à sequência narrativa, aproximadamente no meio da trama da família dos Labdácidas (Figura 7).

Figura 7 - Slide da aula sobre Maldição Familiar - Os Labdácidas: narrativa.



Fonte: Slides das aulas do Grupo Paideia.

Os fatos narrados em *Édipo em Colono* são exatamente após os de *Édipo Rei*, visto esta tragédia terminar com o autoexílio de Édipo. Mas, observando a figura 6, há uma distância de mais de vinte anos, visto *Édipo em Colono* ter sido concluída em 406 ou 405 AEC, bem perto da morte de Sófocles. Levanto essas questões principalmente para destacar que a obra foi produzida por um poeta com aproximadamente 90 anos, numa época em que a estimativa de vida não era tão alta assim. Um homem com uma experiência invejável, pois venceu seu primeiro festival aos 28 anos e produziu até o fim de sua vida, só poderia criar algo tão grandioso quanto esta tragédia que, infelizmente, não tem o destaque que merece na atualidade. Penso que *Édipo Rei* eclipsa *Édipo em Colono*.

Por fim, será que numa tragédia tão solene, que significa basicamente o caminho de Édipo para a morte (ou não seria do próprio Sófocles?) poderia haver possibilidades de riso? A resposta é sim, claro!

Repto que não farei aqui igualmente fiz em *Édipo Rei*, ao investigar as possibilidades de riso em toda a tragédia. Destaco algumas partes e as analiso brevemente.

A tragédia inicia com a chegada de Édipo, guiado por Antígona, em Colono. E de lá avistam Atenas, que fica bem próximo. O rei não pode adentrar a cidade, pois carrega a mácula do assassinato do próprio pai.

É muito comum, nas narrativas míticas, heróis serem purificados, nas cercanias das grandes cidades, por reis para que não maculem aquelas terras com o sangue derramado proveniente de assassinatos. Na *Biblioteca*, de Pseudo Apolodoro, há inúmeros exemplos: os

Argonautas foram purificados por Circe pela morte de Apsirto, irmão de Medeia; Belerofonte, depois de matar o próprio irmão, suplicou a Preto que cumprisse o rito de purificação; Anfítrião é purificado por Creonte, em Tebas, do assassinato do rei Ptérelas; Héracles, por ser o herói que mais andou pelo mundo matando monstros, cumprindo trabalhos e assassinando pessoas, também teve que cumprir esse rito várias vezes (Oliveira, 2013).

E com Édipo não foi diferente, pois ele, logo ao chegar à entrada da cidade, preocupa-se com quem o receberá (vv. 1-13):

ÉDIPÔ

Filha de um cego ancião, Antígona,  
aonde chegamos; à qual cidade?  
Quem hoje acolherá Édipo -  
um vagamundo - com dons escassos?  
Pouco peço, menos ainda recebo  
e a mim isso basta.  
As dores, o delongado Cronos que a mim se une  
e a nobreza ensinam-me a resignação.  
Filha, se vês um assento em um espaço  
onde é lícito pisar ou em bosque sacro,  
pára e acomoda-me para sabermos  
onde estamos: estrangeiros aprenderemos  
como os cidadãos e executaremos o que ouvirmos. (trad. Cristiane Zaniratto).

Antígona, apesar de não conhecer o local (v. 24), comprehende que o “recinto é sacro” e o descreve detalhadamente ao pai (vv. 16-18). Em seguida, ela o orienta que descanse (vv. 19-20): “Dobra os membros na rude penha: / ancião, cumpriste longa jornada.” ou “Dobra os membros na rude penha! Sênex / padeces da distância percorrida” (Trad. Trajano). Ao que Édipo ordena (v. 21): “Agora senta-me e cuida deste cego.” (todos os versos deste parágrafo citados até aqui são traduções de Cristiane Zaniratto) ou “Acomoda-me, pois, cuida do cego.” (trad. Trajano).

Creio que não só Édipo estivesse cansado, Antígona também, apesar de jovem, pois a impressão que dá é de ter ficado, no mínimo, irritada com a fala do pai (v. 22): “Por Cronos, não preciso aprender isso.” (trad. Cristiane Zaniratto) ou “O tempo fez-me veterana nisso.” (trad. Trajano). Interpreto como uma perda de paciência de Antígona depois da fala de Édipo, visto ela ter sido a única da sua descendência que o acompanhou no exílio e que deve saber cuidar muito bem de seu pai, depois de toda essa peregrinação. Esse breve momento poderia levar ao riso.

É nesta tragédia que há uma revelação sobre uma possível continuação da profecia que o Oráculo de Delfos proferiu a Édipo: que seus suplícios se encerrariam em região distante; que seria acolhido num lugar onde eram cultuadas as Eumênides, epíteto eufemístico das

Erínias, deusas que punem os crimes de sangue; e que o reino que detivesse seus restos mortais prosperaria. E que no dia fatídico da sua partida, um prodígio aconteceria nos céus: um aviso das divindades (vv. 84-105):

Soberanas, olhar apavorante, já que o posto vosso  
desta terra é o primeiro em que repousei,  
não sejais insensíveis comigo e com Febo,  
**que, ao vaticinar aquelas agruras diversas,**  
**anunciou esta pausa, após longo tempo,**  
**ao chegar ao postremo país, onde das deusas**  
**augusta, o posto próprio a estrangeiros eu tomaria.**  
Aqui anuncioi findar a vida infesta;  
ao me fixar, lucro aos acolhedores  
e dano aos perseguidores.  
Assegurou-me que viriam sinais disso:  
tremores, algum trovão, raios de Zeus.  
Agora comprehendo – não há dúvida –  
que um fiel augúrio vosso conduziu-me  
nesta jornada a este bosque, pois jamais,  
vagando, deparar-me-ia primeiro convosco –  
eu, sóbrio, com as abstêmias - nem me teria  
assentado sobre este augusta e rude degrau.  
Deusas, pelos apolíneos oráculos, dai-me  
passagem e um término de vida,  
se não pareço faltar em algo, servidor eterno  
com os mais duros trabalhos dos mortais (trad. Cristiane Zaniratto).

Mas não será fácil para Édipo ser ouvido ou compreendido, pois sua história já era do conhecimento de muitas pessoas. Os próximos versos trazem o momento em que Édipo revela sua identidade ao Coro (vv. 214-24):

**Coro**  
Qual a tua linhagem paterna,  
estrangeiro? Profere!

**Édipo**  
Ai! O que será de mim, filha?

**Coro**  
Dize, já que vais ao ponto extremo!

**Édipo**  
Então declararei, não há como ocultar.

**Coro**  
Demorais em demasia. Apressa-te!

**Édipo**  
De Laio conhecéis algum...

**Coro**  
Oh! Ai, ai!

**Édipo**  
E a raça dos Labdácidas?

**Coro**  
Oh, Zeus?

**Édipo**  
E o mísero Édipo?

**Coro**  
Então és tu?

**Édipo**  
Em nada temais o que digo!

**Coro**  
Ai, ai!

**Édipo**  
Miser!

**Coro**  
Ai, ai! (trad. Cristiane Zaniratto)

Édipo, aqui, retarda sua fala, pois sabe que, ao revelar quem é, será rejeitado pelo Coro. Esse momento lembra muito o discurso do servo tebano, em *Edipo Rei*, tentando prolongar sua fala para não fazer a revelação maldita. Aqui, é o rei que adia, dizendo (v. 218): “Então declararei, não há como ocultar.” (trad. Cristiane Zaniratto) ou “Direi, já que ocultar não me é possível.” (trad. Trajano). Ao que o Coro responde (v. 219): “Demorais em demasia. Apresa-te!” (trad. Cristiane Zaniratto) ou “Os dois retardam. Quero rapidez!” (trad. Trajano). Na tradução de Trajano fica claro que tanto Édipo quanto Antígona demoram a revelar quem são.

Nos versos seguintes, Édipo começa realmente a revelar quem é. E o Coro vai gradativamente se horrorizando com o que é dito entre os versos 214 e 224, citados acima. Transcrevo agora na tradução de Trajano, e creio que ela traz muito mais possibilidades de riso:

ÉDIPO:  
Algum de vós conheceis a raça de Laio?

CORO:  
Ai de Laio!

ÉDIPO:  
A família dos Labdácidas?

CORO:  
Ai! Zeus!

ÉDIPO:  
Édipo, o desditoso?

CORO:  
Ele és tu?

ÉDIPO:  
Não vos traga temor a minha fala.

CORO:  
Horror!

ÉDIPO:  
Desdouro!

CORO:  
Ai!

Depois disso, o Coro expulsa Édipo: “Fora! Abandonai o país!” (v. 226) (trad. Cristiane Zaniratto). Retomo aqui uma hipótese já antes levantada: não seria catártico rir do sofrimento alheio por não ser comigo a desdita? Pode sim, ser um riso zombeteiro, mas creio mais na primeira suposição de operar uma catarse.

Outra cena bem engraçada é quando Antígona, ao avistar a chegada de sua irmã Ismene, fica surpresa e cheia de dúvidas (vv. 310-21):

ANTÍGONA  
Ó Zeus, o que dizer? O que pensar, pai?

ÉDIPO  
O que há, Antígona, filha?

ANTÍGONA  
Vejo uma mulher  
Que se aproxima de nós, montada em uma potra  
do Etna. Na cabeça, um chapéu da Tessália,  
que lhe encobre a face, a priva do sol.  
O que falar?  
É? Não é? Será que meu juízo me extravia?  
Digo, contradigo, não sei o que dizer!  
Infeliz!  
Não é outra! Ao menos com olhar rútilo  
acena, avança e sinaliza algo.  
Só pode ser ela – é claro – Ismene! (trad. Cristiane Zaniratto).

Como no Teatro Grego Clássico não se vê as expressões faciais dos atores, por conta da máscara, é necessário que a fala, em si, juntamente com o gestual, expressem todos os sentimentos do momento. Para além do texto, que creio ser engraçado por si só, num esforço de construção de possibilidades de performance da cena, imagino Antígona gesticulando movimentos que correspondam a dúvidas, pondo as mãos sobre os olhos, para ver melhor,

colocando as mãos na cabeça para fazer referência à hesitação em que está mergulhada, dentre outros elementos gestuais. Mesmo reafirmando que são hipóteses levantadas, questiono-me sobre o quanto frágil é a linha tênue que separa um gesto de desespero da de um gesto cômico. Um simples movimento do corpo e da máscara podem levar ao riso, certamente.

Essas impressões me são bem concretas, visto minha experiência com o Teatro de Formas Animadas. O Boneco está para a Máscara, assim como quem manipula está para quem encena usando este último elemento. E são os movimentos dos bonecos que determinam, muitas vezes, se a cena é ou não engraçada. Um movimento involuntário pode levar ao riso, mesmo que não haja essa intenção. Falarei um pouco mais sobre Máscara e Boneco no capítulo quatro.

Não posso confirmar que em todo *agón* das tragédias há uma possibilidade de riso, porque seria uma afirmação exagerada e também porque minha pesquisa não abrange todas as tragédias gregas. Mas asseguro que, em muitos desses momentos, há sim probabilidades de tornar-se uma cena cômica. Apresento agora o *agón* entre Creonte e Édipo (vv. 800-12):

CREONTE:  
Imaginas prejudicar-me mais  
do que a ti mesmo com a **logorréia**?

ÉDIPÔ:  
Eu folgo em constatar que **és impotente**:  
não convences a mim nem a ninguém!

CREONTE:  
**Infeliz! Cronos passa e não te ajuíza!**  
**Alimentas de lixo tua velhice.**

ÉDIPÔ:  
**Sua cascavel!** Eu não conheço ninguém  
de bem que sobre tudo fale bem.

CREONTE:  
Falta ao falaz falar o que é oportuno.

ÉDIPÔ:  
Olha quem fala! És breve? És oportuno?

CREONTE:  
**Não para alguém com tua visão de mundo.**

ÉDIPÔ:  
Some! Falo também em nome deles:  
deixa de policiar onde eu me fixo! (trad. Trajano).

Nas duas traduções que utilizo, o *agón* deixa bem óbvia a raiva que um sente pelo outro. Contudo, é na tradução de Trajano que as escolhas semânticas podem levar ao riso (reler

partes destacadas nos versos acima), mais do que as de Cristiane. Comentarei individualmente os versos destacados e compararei as traduções.

A escolha de Trajano por “logorreia” (v. 801) é interessante justamente porque o discurso de Creonte tenta desvalidar o de Édipo fortemente. Compreendo “logorreia” como palavras vãs, que saem seguindo um fluxo, como se as vomitasse. Cristiane traduz: “Quem julgas ser mais malogrado neste pleito: / eu, por tua conduta, ou tu, por tua própria?” (vv. 800-1). E em ambas o sentido é o mesmo: Creonte afirma que Édipo se perderá por suas próprias palavras, mas a forma com que Trajano traduziu torna-se mais agressiva pelo uso da palavra “logorreia”, dando mais possibilidades de riso.

Os dois versos que comentarei aqui são meras especulações, talvez observações de uma leitora que já anda vendo o riso em toda parte. Destaco, primeiramente, o “és impotente” (v. 802), na fala de Édipo, referindo-se a Creonte, apesar de ambos serem velhos assumidos. Creonte diz: Pois não venho com a intenção de perpetrar algo, / **já que sou velho** e sei que venho para uma cidade / forte, se é que há na Grécia uma poderosa.” (vv. 732-4) (trad. Cristiane Zaniratto). Édipo também afirma em vários momentos, destaco aqui: “Filha de **um cego ancião**, Antígona, / aonde chegamos; à qual cidade?” (vv. 1-2) (trad. Cristiane Zaniratto). Em inúmeras narrativas, o destronamento é algo muito comum - um rei velho, impotente, dá lugar a um filho viril. O “és impotente” que Édipo diz a Creonte pode conter uma carga irônica muito forte, visto este último ser o regente emergencial de Tebas, pois, em todas as vezes que o trono fica vazio, ele assume, mas não permanece. E chegando na condição de suplicante, pois diz para o Coro que é velho e cansado, querendo a simpatia da cidade, Creonte é, naquele momento, um velho sem trono, ou seja, um impotente, pois quem reina em Tebas é Etéocles. E creio que não se deve descartar uma possível interpretação sobre impotência sexual numa leitura atual da peça, causando riso.

A segunda especulação que faço diz respeito ao verso 810: “Não para alguém com tua visão de mundo.” (trad. Trajano) ou “Não, por certo, ao menos para quem tem uma mente como a tua!” (trad. Cristiane Zaniratto). Percebo na tradução de Trajano uma dupla carga irônica, pois, além de diminuir as capacidades de Édipo dizendo que ele tem uma “visão de mundo” limitada, ainda há um caráter ofensivo e agressivo em relação à cegueira dele.

Destaco os dois versos que sublinhei (vv. 807-8) para referir-me à bela aliteração que Trajano faz, tornando a discussão muito mais sonora e risível: “C - **Falta ao falaz falar** o que é oportuno. / E - Olha quem **fala!** És breve? És oportuno?” (trad. Trajano). Na tradução de

Cristiane ela optou por: “C - São coisas distintas falar muito e oportunamente. / E - Como se dissessem pouco e de modo oportuno!”.

E finalizo a análise desses versos do *agón* com Édipo referindo-se a Creonte como: “Sua cascavel!” (v. 806), na tradução de Trajano, ao que Cristiane traduz por: “Tens a língua afiada!”. As duas expressões podem levar ao riso, mas um sonoro “Sua cascavel!” referindo-se a quem antes fora rei de uma cidade é muito ofensivo e também engraçado.

Como já havia comentado, não pretendo me deter em muitos detalhes da peça, visto ela não ser o objeto principal de estudo deste trabalho, por isso encerro com alguns momentos pontuais em que possa gerar riso.

Cito o momento em que Creonte tenta levar Ismene, Antígona e Édipo à força, mas Teseu já chega impondo-se diante daquela confusão. Inclusive, ele avisa que suspendeu um rito ao deus do mar por conta do que estava acontecendo, a meu ver, informação um pouco descontextualizada e que pode levar ao riso (vv. 887-90):

TESEU:

Que grito é esse? O que se passa? Suspendi o rito ao deus do mar, patrono de Colono, no altar. Temeis o quê?  
Meus pés não me são gratos, pois vim rápido (trad. Trajano).

É interessante falar constantemente sobre o riso, mas não perceber que certamente o alvo, a pessoa de quem estamos rindo, não gostaria de forma alguma de ser alvo de zombaria. Ninguém quer ser tratado dessa forma, muito menos Teseu, o grande rei de Atenas, não quer que Creonte ria dele: “para que as moças não passem e eu, submetido à força, /não seja objeto de riso para este estrangeiro?” (vv. 902-3) (trad. Cristiane Zaniratto).

A cena em que Teseu resgata Antígona e Ismene se passa fora da cena e acontece praticamente no momento de uma fala longa do Coro, que lamenta não poder assistir ao fato: “Ah, se eu fosse um pombo impetuoso e veloz / como a procela, achasse uma etérea nuvem / e acima dos combates meus olhos elevasse!” (vv. 1081-84) (trad. Cristiane Zaniratto). E a curiosidade do Coro é risível, principalmente porque ele externou a vontade de todas as pessoas, sejam as da plateia, sejam as que leem a tragédia: de presenciar a cena da apoteose de Édipo.

Outra cena muito engraçada acontece no momento em que Édipo se empolga ao agradecer Teseu por trazer suas filhas de volta, perguntando se pode beijá-lo, ao que rapidamente corrige por perceber que se excedeu na fala (vv. 1130-8):

Estende-me a destra, ó rei, para que eu  
a toque e, se for lícito, beije tua face.  
Mas o que digo? Como eu, que me tornei mísero,  
poderia desejar que toques um homem  
no qual toda mácula dos males se impregna?  
Não, eu não te permitirei! Pois só com os mortais  
que já as conhecem posso partilhar essas dores!  
Recebe daí mesmo minha saudação e, no futuro,  
preocupa-te comigo com justiça, como neste dia (trad. Cristiane Zaniratto).

O final desta tragédia é um grande rito fúnebre de um herói ainda vivo. O próprio Édipo será o guia para seu caminho ao ponto exato em que irá morrer. É ele quem orienta suas filhas para despi-lo, lavá-lo, para daí cumprir seu rito de passagem. As meninas já o fazem em prantos, percebendo o fim irremediável do pai. Mas ninguém, à exceção de Teseu, pode assistir a seu fim, então, as pessoas começam a se afastar em silêncio. Então (vv. 1621-8):

Quando o termo  
dos lamentos se deu e já nenhum grito se erguia,  
havia silêncio e, súbito, a voz de alguém  
gritou por ele, de modo que todos, de imediato,  
ficaram com os cabelos hirtos de pavor.  
O deus o chama muito, de muitos modos:  
“Ei, ei, Édipo, por que tardamos  
em partir? Há muito adias isso!” (trad. Cristiane Zaniratto)

Imagino o susto que todas as pessoas tomaram. Uma voz tonitruante, vindo não se sabe de onde, perguntando a Édipo por que demora tanto é algo risível. Se não o é pela situação, que seja pelo susto gerado.

Retomo aqui uma discussão feita anteriormente, quando reconheço, pelo menos na tragédia *Édipo Rei*, uma impossibilidade do riso penetrar em alguns momentos de morte. Já não percebo essa característica em *Édipo em Colono*, talvez porque a morte do grande rei tebano tenha sido uma grande remissão de tudo o que ele viveu. Uma celebração da sua grandiosidade e importância mesmo depois de morto. É rito fúnebre e, ao mesmo tempo, é apoteose. Talvez isso diminua a gravidade do momento.

A leitura de *Édipo em Colono* aconteceu no dia 28 de abril de 2020 (Figura 8) e o texto que usamos foi a tradução de Cristiane Zaniratto.

Figura 8 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Édipo em Colono*, Sófocles.



Fonte: Grupo Paideia.

Apesar de optar por não trabalhar com as tragédias de Eurípides, deixo registrado aqui os dias de leitura *on-line* das três obras (Figura 9): *Suplicantes* (em 31 de maio de 2020), *Fenícias* (em 23 de junho de 2020) e *Bacantes* (em 30 de junho de 2020). Todas elas foram lidas na tradução de Torrano, na sua coleção *Teatro Completo*.

Figura 9 - Artes de divulgação das leituras coletivas de *As Suplicantes*, *As Fenícias* e *As Bacas*, de Eurípides.



Fonte: Grupo Paideia.

### 3 O SÉRIO NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES

*Eu, pois, e Cadmo, de quem escarneces,  
faremos coroas de hera e faremos coros,  
grisalha parelha, mas dançar é preciso!  
Persuadido por ti não combaterei Deus.*

*Enlouqueces do pior modo, nem com  
drogas nem sem elas te curarias do mal.  
(Bacas, vv. 322-7) (trad. Torrano)*

Qualquer pessoa que se debruce minimamente nos estudos sobre comédia percebe logo que ela traz temáticas muito sérias, ou melhor dizendo, muito relevantes dentro da sociedade e, dentre elas, destaco a guerra, tão destruidora para inúmeras culturas. Reformulei a sentença trocando “sério” por “relevante” por entender que, a maioria das pessoas entende o “sério” como oposto ao “cômico”, mas eu defendo que é possível encontrar muita seriedade dentro do discurso cômico. E dentro de tantas temáticas relevantes, a comédia também trata, por meio de sátira e de outros artifícios de oratória, de expor políticos, instituições, pessoas de proeminência social, ridicularizando-os; e, mesmo fazendo isso usando o mecanismo do humor como instrumento, não elimina o fato de ser um ato político de crítica e, muitas vezes, de denúncia. Por isso, concordo plenamente com Peter Berger quando ousa (palavra dele) propor “que o cômico é a percepção mais séria do mundo que existe” (Berger, 2017, p. 35).

Se a comédia consegue criar uma trama perfeita entre o riso e o sério, fazendo com que eles coabitem, inclusive num mesmo instante, como citarei mais à frente com falas de Diceópolis e Lisístrata, por que isso supostamente seria estranho à tragédia? Por que o riso é tão intrusivo no percurso trágico e o contrário disso, o sério na comédia, é comodamente possível?

Concordo também com a professora Cleise Furtado Mendes quando afirma, no seu estudo intitulado *A Gargalhada de Ulisses*, que:

Creio que estaremos mais próximos de compreender o modo como a comédia age sobre seu público se começarmos por abandonar, mesmo que por um momento e por hipótese, a ideia de superioridade e inferioridade do “objeto imitado”. A comicidade poderá então ser vista não como *representação* daquilo que “está embaixo”, mas como uma *força* que “puxa para baixo”, que instala a crise, que divide, faz rachar, estalar a *superfície* de toda imagem solene, fechada em sua gravidade, polida, monólica (Cleise Mendes, 2008, p. 86).

Neste capítulo, proponho analisar o sério em apenas três comédias de Aristófanes: primeiramente, em *Acarnenses*, que serve de base para a construção da personagem Édipo, da peça *Édipo Réi*, do Grupo Paideia. Em segundo lugar, *Lisístrata*, por ter sido meu objeto de

pesquisa no mestrado, no qual, ao concluir, produzi uma peça para Teatro de Bonecos também intitulada *Lisístrata* (2017); e em último lugar, mas de muita relevância para a tese, *Rās*, por ser a obra principal da minha monografia de conclusão da Especialização em Estudos Clássicos (2005), em que estudei sobre a descida ao Mundo dos Mortos e tomei como modelo a jornada de Dioniso, nessa comédia; e por ter um *agón* entre Ésquilo e Eurípides no Hades, sendo mediado pelo próprio deus do teatro.

Escolhi apenas breves e pontuais momentos destas três comédias para destacar de que forma o riso e o sério convivem harmonicamente, por saber que já há inúmeros estudos sobre essa temática do sério no cômico.

Sobre Aristófanes, não há muitas fontes acerca de sua vida, mas o pouco que se sabe é que estreou a sua primeira peça ainda muito jovem, em 427 AEC (Pompeu, 2010, p. 30), com aproximadamente vinte anos, intitulada *Convivas*, cuja produção constava em nome de Calístrato, da qual só restam fragmentos (Sacconi, 2019, p. 24). Durante sua longa vida, produziu quarenta ou mais peças, das quais só restaram apenas onze, e recebeu muitas premiações. Viveu até os 70 anos e morreu em 380 AEC, anos depois da encenação de *Pluto*, em 388 AEC, sua última comédia.

### **3.1. O Sério em *Acarnenses***

Das peças sobreviventes de Aristófanes, escolhi *Acarnenses* (425 AEC) para dar início ao estudo sobre o sério na comédia por causa de Diceópolis, o protagonista. Como podia um simples camponês conseguir a paz tão sonhada por tanta gente! Por isso, uso essa personagem como inspiração para a minha adaptação de *Édipo rei*, de Sófocles, considerando seu comportamento, traços de sua personalidade, dentre outras características que trato mais adiante, no capítulo 4. Outro fato que influenciou também a minha escolha foi a tradução feita por Ana Maria César Pompeu, no seu livro *Dioniso Matuto*, para o cearensês, produção esta inspiradora para as peças do Grupo Paideia, usando o nosso linguajar, o cearensês; e o seu estudo comparativo entre as festas em honra ao deus Dioniso e festejos, a exemplo: o Carnaval e as Festas Juninas.

A peça inicia com a chegada de Diceópolis à assembleia, a princípio vazia. E sua fala no prólogo é cheia de lamentação, porque ele sofre muito. Sua vida é cheia de tristezas, com raros momentos de alegria. E ao apontar dois desses momentos, Diceópolis já critica

Cléon, um político proeminente da época, e Teógnis, um tragediógrafo de qualidade duvidosa (vv. 05-12).

É tão interessante como não há fronteiras para o cômico. Por mais que a comédia traga uma estrutura relativamente fixa, com prólogo, párodo, *agón*, parábase, episódios, partes corais e êxodo, há uma liberdade dentro do drama que pode ir do sério ao cômico em segundos e este variando em diversos níveis: ora simples, como uma ação natural - uma queda, um flato; ora como escárnio, ridicularização, ofensa. É tanto, que o monólogo de Diceópolis representa um momento de profunda tristeza, completamente justificada, por conta da guerra, e, misturada a esse momento de pesar, há alguns de satisfação, mesmo que seja por ver o sofrimento de outra pessoa. Em *Acarnenses*, percebo claramente essa oscilação sério/cômico nos versos do 01 ao 13. Cito aqui as traduções de Maria de Fátima Silva e Ana Maria Pompeu, respectivamente (*Acarnenses*, vv. 01-13):

DICEÓPOLIS (*contemplando a Pnix deserta*)  
Quantos desgostos tenho eu tido a roerem-me a alma! Lá  
alegrias, essas são poucas, bem poucas mesmo, uma meia dúzia  
delas! Mas aflições!... às centenas, como de areias tem o mar.  
Ora bem, vejamos! Que alegria tive eu que se possa dizer um  
“deleite”? Ah, bem sei! Foi um espetáculo que me encheu  
de prazer o coração: aqueles cinco talentos que Cléon deixou  
cá para fora. Que alegrão não senti naquele momento! Muito  
admiro eu os cavaleiros por causa dessa proeza! Um golpe  
de sorte da Grécia! Em compensação, de outra vez, passei  
por um um sofrimento “trágico”. Foi quando eu, de boca aberta,  
estava à espera de Ésquilo, e o fulano saí-se-me a anunciar:  
“Teógnis, apresenta o teu coro!” Bem pode imaginar o  
abalo que não foi para o meu pobre coração (trad. Maria de Fátima).

---

DICEÓPOLIS  
Tanta dô tem despedaçado meu coração,  
Alegria é pouca, bem poquinha, conto nos dedo;  
Mas sofrimento é grão-centas-ruma-de-areia.  
Deixa eu vê qual foi uma alegria de deleite.  
Já sei! Foi no dia que eu fiquei vendo e lavei a alma  
Com aqueles cinco talento que o Cleão botô prá fora.  
Vixe! Como eu briei, e eu só doido pelos Cavaleiro  
Por causa desse feito, do tamãe da Grécia.  
Mas num é que de novo tive uma dô de tragédia,  
Na vez que eu tava abestaiadim esperando Ésquilo,  
Aí o anuciadô disse: “Teógnis, faz entrá o teu coro!”  
Pense numa sacudida grande no meu coração! (trad. Ana Maria Pompeu).

A alegria da vida de Diceópolis é tão pouca, que ele se satisfaz vendo a desgraça de outra pessoa, Cléon, mas logo em seguida já cita outro momento melancólico, por conta de uma quebra de expectativa, pois provavelmente esperava assistir a uma peça digna de Ésquilo, mas o que entrou foi o coro de Teógnis, provavelmente um mau dramaturgo da época. Nesse

momento, Aristófanes faz referência a Ésquilo, um dos três grandes tragediógrafos, para escarnecer de Teógnis, e a tristeza e indignação de Diceópolis geram o riso da audiência.

Aristófanes traz, nesses primeiros versos, a grande essência do que é o “drama humano”, ou a própria comédia, com essa grande mistura de sentimentos. Como também imagino ser a tragédia.

E o herói que busca a paz não é ninguém da cidade, e sim um simples camponês: “De oio no campo, apaixonado pela paz, / Cum ódio da cidade, cum saudade do meu povoado;” (vv. 32-3) (trad. Ana Maria Pompeu), a quem a guerra já atingiu diretamente a sua vida simples no campo, em que a terra tudo dava e não necessitava comprar nada. Por isso, Diceópolis está tão indignado, pois aparentemente só ele se preocupa com a paz, devido à ausência das pessoas na assembleia.

O contexto histórico no qual a peça *Acarnenses* está inserida é o da Guerra do Peloponeso (431-404 AEC), entre Atenas e Esparta. Por mais que *Acarnenses* seja uma encenação, a guerra é a realidade da cidade, e essa conexão entre realidade e ficção também acontece em outras comédias, a exemplo cito *Lisístrata*, da qual trato mais adiante. Aproximo aqui a comédia das tragédias no que diz respeito ao contexto de guerras, também comum a elas, e que move direta ou indiretamente boa parte das tragédias gregas, nas quais a presença de heróis, muitos deles de descendência divina, são determinantes para o desenrolar do drama. E não falta herói, semideus ou não, na comédia. Anfíteo é a figura divina que aparece em *Acarnenses* e se autointitula um imortal (vv. 44-57):

ANFÍTEO  
Alguém já falou?

ARAUTO  
Quem quer falar?

ANFÍTEO  
Eu.

ARAUTO  
Tu és quem?

ANFÍTEO  
Anfíteo.

ARAUTO  
Tu não és homem?

ANFÍTEO  
Não, sou é imortal. Pois o Anfíteo era filho  
Da Deméter e do Triptólemo; e dele nasceu o Celeu.  
E o Celeu se casou com a Fenarete, minha avó,  
E dela nasceu o Licino. E do Licino nasci eu.

Sou imortal. Os deuses me encarregaram  
De fazer tréguas com os lacedemônios, só eu.  
Mas sendo imortal, homens, não tenho provisão,  
Os prítanés não me dão nada (trad. Ana Maria Pompeu).

Ao se apresentar à assembleia, Anfíteo se autointitula semideus e prova que o é, traçando a sua descendência (vv. 50-3), algo tão solene e comum ao texto trágico. O respeito à ancestralidade era algo presente na antiguidade grega, inclusive citada em Homero. Um exemplo na *Ilíada* é o encontro entre Glauco e Diomedes, heróis que lutavam por lados distintos na guerra de Troia, que, numa conversa durante uma pausa na batalha, descobrem que seus ancestrais foram amigos, ou pelos menos receberam um ao outro bem, em respeito à lei da hospitalidade. Depois de traçar sua árvore genealógica, Glauco finaliza sua fala dizendo a Diomedes o seguinte: “Esse o meu sangue, essa a minha estirpe, que só de nomear me envaideço.” (*Ilíada*, VI, v. 211, p. 169) (trad. Carlos Alberto Nunes). E a grande maioria dessas linhagens de figuras heroicas possui uma divindade nas suas origens. Também na tragédia essa ancestralidade é sempre evocada, como já citei anteriormente, ao falar de maldição familiar dos Labdácidas.

E na assembleia de *Acarnenses*, Diceópolis, depois de muito irritado com as fortes censuras que vinha sofrendo durante suas tentativas de falar, diz: “Vou é fazê alguma coisa incrível e grande” (v. 128) (trad. Ana Maria Pompeu) e, logo em seguida, contrata Anfíteo para comprar a paz para si e sua família. Ao retornar com a paz, Anfíteo vem correndo, pois está sendo perseguido pelo coro composto pelos velhos acarnenses, que desejam apedrejá-lo por sentirem o cheiro da paz, que trazia somente para Diceópolis. Este segue impávido, já organizando os preparativos para celebrar a sua paz individual, nas Dionísias Rurais, quando é surpreendido por parte do coro que queria apedrejá-lo também, por conta da paz. Então, Diceópolis pede para falar sob juramento, dizendo o seguinte: “E se eu num falá o que é justo e o povo num achá isso, / Em cima do tronco boto a cabeça pra falá” (vv. 317-8) (trad. Ana Maria Pompeu). Diceópolis é honrado por dar a vida como garantia, caso não estivesse falando algo justo e verdadeiro.

Depois de tanto pelejar, sendo muito censurado e silenciado, com sua fala sempre desvalidada, Diceópolis toma uma atitude desesperada e faz de refém um “membro” do Coro, um símbolo importantíssimo que representa as riquezas de Acarnes: um saco de carvão (vv. 325-34).

DICEÓPOLIS  
Eu vô mordê vocês então.  
Pois vou matá pra compensá os mais querido dos seus amigo.

Porque de vocês tenho reféns que vô pegá e vô degolá.

CORO

Diz aí por que é que ele faz essa ameaça, cumpades,  
Pra nós os acárnicos? Será que tem o fio de alguéim  
Daqui trancado na casa dele? O que dá tanta corage a ele?

DICEÓPOLIS

Pode dá pedrada vá, pois eu vô matá este aqui ó.  
E vou sabé logo quem de vocês fica triste pelos carvão.

CORO

Estamo perdido! Este cesto é lá da minha terra.  
Mas num faz isso não; num faz não, ó num faz não (trad. Ana Maria Pompeu).

Diceópolis ameaça degolar o saco de carvão, se o coro não o deixar falar. E a chantagem funcionará. É interessante observar que a situação em si tem um tom grave e de tensão, e o que destoa e leva ao riso é o fato de o refém não ser humano, e sim a saca de carvão. E essa é uma paródia de uma tragédia perdida de Eurípides chamada *Télefo*, na qual este personagem, para obter uma cura de uma ferida, mantém Orestes, ainda criança, como refém, a conselho de Clitemnestra.

É interessante como a leitura da comédia proporciona diversas camadas interpretativas, que vão da fruição a análises mais profundas: a exemplo, pode-se ler por deleite, com o objetivo de rir; ou, tendo um conhecimento histórico, político, mítico e literário da Grécia, compreender em profundidade tudo que a comédia tem a oferecer. Que dirá essa mesma comédia no contexto de performance, tanto à sua época, quanto em recepções posteriores. Digo isso pelo fato de que, certamente, o impacto da plateia à época da encenação, reconhecendo a personagem Télefo, que, segundo Júnio Brandão, no seu *Dicionário Mítico-etimológico*, figurava nas tragédias, hoje perdidas, de Ésquilo, Sófocles e Eurípides (Brandão, 2014, p. 582), certamente, foi infinitamente maior do que uma recepção bem posterior ao Período Clássico ou mesmo uma recepção ou leitura atuais, visto não se ter mais esses textos referentes à figura épica e trágica de Télefo. E a prova maior de que a narrativa mítica e/ou as tragédias nas quais esse herói estava inserido eram comuns à época é que Aristófanes continua, nos versos posteriores, a referenciá-lo.

Abro um parêntese para contar a história de Télefo, esse herói que não aparece entre os canônicos - Perseu, Teseu, Belerofonte ou Héracles -, mas que é filho deste último, o maior dentre todos os heróis. Télefo figura, segundo Aristóteles, entre as famílias desgraçadas, que servem de mote para tragédias: “[...] as mais belas tragédias são compostas sobre um número reduzido de famílias, como, por exemplo, sobre Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quantos outros a quem aconteceu sofrer ou causar desgraças terríveis” (*Poética*, 1451a

20-25). E sobre as variantes que narram seu nascimento, Junito Brandão afirma que “[...] há duas versões distintas: uma remonta à tradição épica e a outra à tragédia [...]” (Brandão, 2014, p. 582). Cito uma nota muito didática de Luiz Alberto Cabral, na sua tradução da *Biblioteca* do Pseudo Apolodoro, que resume a vida de Télefo e ainda traz algumas referências às tragédias perdidas que tratam sobre o herói:

A versão mais corrente do mito é fornecida pela *Auge* de Eurípides, bem como pelos *Mísios* e pelos *Aleadas* de Sófocles: um oráculo advertira Áleo que a sua filha geraria um filho que mataria seus tios (os Aleadas) e reinaria em seu lugar. O rei devotou então sua filha à deusa Atena e a proibiu de casar, sob pena de morte. Mas Héracles, passando por Tégea a caminho de Élis, onde ia lutar contra Augias, foi recebido como hóspede por Áleo e após um banquete, já ebrio, violentou Auge, sem saber que ela era a filha do rei. A violação teria ocorrido no santuário de Atena ou perto de uma fonte. Ao saber que a filha estava grávida, o rei quis matá-la (e aí as fontes se dividem: ou Áleo pôs Auge e seu filho em um cofre e o lançou ao mar ou, então, entregou-os ao navegador Náuplio para que ele próprio o lançasse, ou ainda, para que os vendesse num país distante). Náuplio vendeu-os a uns mercadores de escravos que os levaram para Mísia. O rei dessa região, Teutras, que não tinha filhos, desposou Auge e adotou-lhe o filho, Télefo. HIGINO, Fáb. 99 e 100, dá outra versão: Teutras acolhe Auge como a uma filha, e Télefo, que chegou depois a Mísia, ajudou-o a defender o reino que se encontrava ameaçado por Idas, o filho de Afareu. Teutras o recompensou com a mão de Auge, que não queria, porém, casar-se com ele e estava disposta a matá-lo; os deuses enviaram um enorme dragão e, então, Auge revelou seus propósitos a Télefo. Este se dispunha a matá-la, mas ela invocou a Héracles, e mãe e filho se reconheceram e regressaram à sua pátria. Segundo DIODORO, IV 33, 11-12, Télefo casou-se com uma filha de Teutras (Cabral, 2013, nota 153, p. 87).

Em outra variante do mito, Télefo está ligado indiretamente ao Ciclo Troiano, quando a armada grega, numa primeira tentativa de chegar a Troia, aporta em Mísia. E numa batalha meio desastrosa, o herói, fugindo de um possível embate com Aquiles, cai e é atingido pelo Pelida, golpe não fatal, mas que gera uma ferida incurável: “Quando Aquiles se lançou contra Télefo, este não o enfrentou e foi perseguido, ao fugir, enredou-se num ramo de videira e foi ferido na coxa pela lança do herói” (*Biblioteca*, 2013, p. 135). O ferimento, gravíssimo e praticamente incurável, assim como de Filoctetes, só seria curado “pela espada que o feriu”, segundo um oráculo. Então, Télefo se disfarça de mendigo para adentrar o acampamento dos aqueus, para que Aquiles o curasse. (Brandão, 2014)

De toda a narrativa sobre Télefo, destaco esse estado de suplicância, algo muito recorrente em inúmeras narrativas. E aponto o traje como indumentária marcante dessa condição que, no caso da tragédia, é elemento cênico importante. E, por isso, Diceópolis (Justinópolis na tradução da professora Ana Maria Pompeu) tem a ideia brilhante de procurar Eurípides para pedir a ele o figurino de Télefo (vv. 408-17):

JUSTINÓPOLIS  
Eurípides...

EURÍPIDES  
Por que gritas?

JUSTINÓPOLIS  
Tu compõe de pé pra riba,  
Podeno tá de pé 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 falar pro coro um leriado grande.  
Ele traz a morte, s'eu falá mal (trad. Ana Maria Pompeu).

Nos versos seguintes, Eurípides pergunta a Diceópolis se é o figurino daquele determinado herói que ele quer, assim vai enumerando várias personagens trágicas que se vestiram de trapos: Eneu (v. 418); Fênix (v. 421); Filoctetes (v. 424); Belerofonte (v. 427), até chegar na figura de Télefo. Então Eurípides chama seu servo e diz: “Ó rapaz, dá-lhe os trapos do Télefo. / Estão por cima dos trapos de Tiestes / No meio dos de Ino. [...]” (vv. 432-4) (trad. Ana Maria Pompeu). Os trapos, ou mulambos, como bem traduz Ana Maria Pompeu, podem servir tanto à comédia quanto à tragédia, como elementos cênicos. E assim, levar ao riso ou à piedade, dependendo do contexto.

Recordo que Édipo, depois de furar os próprios olhos e proclamar seu autoexílio, despe-se das suas riquezas, como previu Tirésias, em *Édipo Rei*: “[...] e mendigo em vez de rico [...]” (v. 455) (trad. Lilian Sais). E despe-se também das suas vestes reais, quando é expulso de Tebas por seu filho Polinices, em *Édipo em Colono*: “[...] baniste tu próprio teu próprio pai e lhe impuseste / condição de apátrida e de portador destes trapos [...]” (vv. 1356-7) (trad. Cristiane Zaniratto).

No final da comédia, Diceópolis celebra a paz conquistada, ou melhor, comprada, num cortejo orgiástico em honra a Dioniso, enquanto a guerra continua para o restante da cidade. Aparentemente, Diceópolis é essa figura egoísta, que busca a paz somente para si. Contudo, é por via do humor, do riso, do escárnio e do mais afiado deboche, que esse herói cômico aborda o tema mais sério e relevante daquele momento: a tão sonhada paz.

A leitura de *Acarnenses* aconteceu no dia 12 de julho de 2020 (Figura 1), via *Google Meet*, e o texto que usamos foi a tradução da professora Ana Maria César Pompeu, que nos deu a honra de participar deste momento.

### 3.2. O Sério em *Lisístrata*

*Lisístrata* foi encenada em 411 AEC, em pleno golpe oligárquico dos 400, quando foi quebrada a Paz de Nícias, mas não se sabe se conquistou alguma premiação nas Leneias, pois não há registros sobre essa informação. Mas certamente a peça deve ter causado uma grande surpresa à plateia ao perceber que a protagonista era uma mulher, algo incomum à comédia, numa época em que mulheres não tinham autonomia e viviam sob um apagamento, inclusive literário.

Lisístrata é uma revolucionária. Seus planos são muito ambiciosos e seu objetivo é louvável: planeja tomar a Acrópole e fazer greve de sexo, com o intuito de dar um fim à guerra. E seu primeiro passo é convencer as mulheres atenienses, espartanas e de outras cidades a aderirem à greve de sexo até que seus companheiros ponham fim à maldita guerra. Não foi fácil cooptar todas elas para se unirem à causa. Mas, depois de fazerem um juramento sagrado, invadem a Acrópole, trancam as portas e fecham-se para o sexo. O evento da tomada da Acrópole aparentemente seria o mais grave e solene, pois é de onde viria o dinheiro para financiar a guerra, contudo, é a greve de sexo que tira o tino dos homens, e o das mulheres também, que fará com que a paz aconteça.

Para mim, *Lisístrata* é a comédia mais engraçada de Aristófanes e, coincidência ou não, é a que traz mais temáticas sérias, polêmicas e relevantes à cidade. Destaco, primeiramente, o discurso democrático presente nas falas de Lisístrata, o qual comento mais adiante. Cito também a guerra em si, que já traz toda a sua carga de destruição, morte e solidão. E outro tema é o rito, pois a ocupação da Acrópole é um espelho ritualístico do festejos nas Tesmofórias, único momento talvez em que as mulheres podem viver uma certa liberdade, pois tinham “a oportunidade única de abandonar a família e o lar, não só durante todo o dia, mas também durante a noite. Elas reúnem-se no santuário, excluindo rigorosamente todos os homens.” (BURKERT, 1993, p. 464).

Então, pode-se concluir que a peça *Lisístrata* é uma grande festa religiosa e que Lisístrata é a sacerdotisa, na qual o rito vai ser cumprido fielmente, mas, a muito custo, pelas mulheres. A saída de casa, do *oikos*, é a mesma, com uma única diferença: no rito, o motivo é o religioso; na peça, é sexual. É, então, um discurso de liberdade, visto que a casa representa sua condição de submissão, de prisão, já a Acrópole representa o lugar sagrado, de liberdade, apesar de elas se trancarem dentro. Aliás, o trancar-se está metaforicamente relacionado ao trancar as pernas, mulheres fechadas para o sexo. Fechar as portas da Acrópole com as mulheres e as riquezas dentro representa outra destruição para a cidade, talvez até mais grave que a guerra, visto que sem dinheiro e sem mulher não há cidade, pois elas não procriariam mais, e não há guerra, porque não se faz guerra sem dinheiro (Araujo, 2017, p. 58).

Das inúmeras cenas cômicas que se referem a temáticas sérias, destaco aqui o discurso de Lisístrata tentando explicar para o Conselheiro como solucionaria os problemas da cidade, na tradução de Ana Maria Pompeu e, em seguida, apresento a adaptação do Grupo Paideia desses versos (vv. 574-87):

Lisístrata – Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufos sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso vizinho e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terras são colônias, distinguir que elas são para nós como novelos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo (trad. Ana Maria Pompeu).

Na *Lisístrata* do Paideia, troquei a metáfora da lã por uma “trouxa” de roupa:

LISÍSTRATA: Pois, meu fi, eu te digo que é bem facinho. É quase a mesma coisa que lavar uma trouxa de roupa, botar pra secar e depois dobrar tudo direitinho. Primeiro a gente cuida das roupas de casa, as mais encardidas, aquelas endurecidas pelo tempo e pela teimosia. Se não amolecer com o molho, senta-lhe o pau que amolece. Depois, vai pegando a roupa dos vizinhos e começa a lavar pra fora, deixando tudo bem limpinho e na paz. As furadas e rasgadas, a gente dá um jeitinho: remenda daqui, costura dali. Quando menos esperarem, estamos tudo estendendo no mesmo quintal: atenienses, espartanos, beóciros e o diabo a quatro (Grupo Paideia, 2017).

Quão forte e, ao mesmo tempo, utópico é o discurso democrático, o desejo de igualdade e de paz nos versos dessa comédia! “Um discurso de igualdade e fraternidade entre os povos: sonho de Aristófanes, sonho dos gregos, sonho de toda a humanidade.” (Araujo, 2017, p. 59)

Considero o discurso de Lisístrata muito mais do que um desejo de paz, fraternidade e igualdade, pois vejo nele um “manifesto protofeminista”. Mesmo que seja encenada por homens, escrita por homens, os ecos do discurso dessa heroína cômica se estendem até nossos dias. Uma fala de Lisístrata que comprova isto é quando ela se dirige ao Conselheiro falando sobre como era difícil ser mulher, mesmo sabendo das coisas, e ser silenciada por seus maridos (vv. 507-28):

LISÍSTRATA - Farei isto. Nós no início em silêncio suportamos de vós, os homens, pela nossa temperança, as coisas que fizésseis, pois não nos deixáveis abrir a boca; no entanto, não nos éreis agradáveis mesmo. Mas nós vos percebíamos bem, e, muitas vezes, em casa, ouvíamos que vós deliberáveis mal sobre um importante assunto então sofrendo por dentro nós vos perguntávamos sorrindo “o que se decidiu inscrever na estela acerca do tratado na assembleia de hoje?” “E o que te importa isto?” Dizia meu marido; “não te calarás?” E eu me calava.

VELHA - Mas eu jamais me calava.

CONSELHEIRO - E lamentarias mesmo, se não te calasses.

LISÍSTRATA - Por isso eu me calava. E vez por outra nos informávamos de uma pior deliberação vossa; então perguntávamos: “Como vós resolvestes isto, ó meu marido, tão tolamente?” E ele, olhando-me com raiva, logo dizia que se eu não tcesse a trama, lamentaria a cabeça muito tempo; “e a guerra é preocupação dos homens”.

CONSELHEIRO - Ele fala mesmo correto, por Zeus.

LISÍSTRATA - Como correto, ó desgraçado, se deliberáveis tão mal e nem nos era permitido vos aconselhar? Mas quando nós vos ouvíamos dizer publicamente nas ruas: “Não há um homem no país”. “Por Zeus, não há”, um outro dizia. Depois disto, nós, as mulheres reunidas, logo decidimos salvar a Grécia - pois até quando seria preciso esperar? Se então aceitásseis ouvir quando falamos coisas úteis e vos calar calar também como nós, nós vos corrigiríamos.

CONSELHEIRO - Vós a nós? Falas coisas absurdas e eu não posso suportar.

LISÍSTRATA - Cala-te (trad. Ana Maria Pompeu).

Lisístrata justifica, em sua fala, todo o motivo da revolução: o silenciamento das mulheres que sequer podiam dar sua opinião política em casa. Mas agora elas não aceitariam mais esta condição, pois os homens, que se consideravam superiores, não sabiam solucionar os problemas da cidade. Então ela traz a solução: tomar a Acrópole e fazer a greve de sexo. O discurso de Lisístrata é tão potente e exitoso que, quando o Conselheiro rebate sua fala considerando-a absurda, ela diz um sonoro: Cala-te! E o que sucede depois é a desmoralização da fala do Conselheiro.

Lisístrata é transgressão em toda a sua extensão: a comédia transgride por ter um protagonismo feminino e uma completa desmoralização das figuras masculinas; a personagem transgride por fazer às vezes de generala da tropa de mulheres, por ter uma força religiosa tão poderosa, por ser voz diante de tanto silenciamento, por enfrentar o discurso dos homens, e por, principalmente, conseguir unir todas as mulheres no mesmo propósito.

A leitura de *Lisístrata* aconteceu no dia 23 de agosto de 2020 (Figura 10), via *Google Meet*, e o texto que usamos foi a tradução da professora Ana Maria César Pompeu, que nos deu a honra novamente de participar desse momento.

Figura 10 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Lisístrata*, Aristófanes.



Fonte: Grupo Paideia.

A *Lisístrata* (peça completa) (Figura 11), do Paideia, estreou no dia 23 de agosto de 2017, no teatro Paschoal Carlos Magno, da Universidade Federal do Ceará.

Figura 11 - Arte de divulgação da peça *Lisístrata*, Grupo Paideia.



Fonte: Grupo Paideia

### 3.3. O Sério em *Rās*

Para esta última investigação sobre o sério na comédia, escolhi *Rās* por ter sido, como falei anteriormente, objeto dos meus estudos na Especialização em Estudos Clássicos, concluídos em 2005, há longos 20 anos. Contudo, só percebi algo curioso recentemente, ao revisitar esse meu texto para produzir a tese. À época, como quase toda pesquisadora iniciante, tive dificuldades para decidir sobre o que escreveria no meu trabalho de conclusão da pós-graduação (recordo que não havia a necessidade de uma defesa). A única certeza que tinha era que meu trabalho seguiria um viés mitológico, mais especificamente, narrativas sobre a descida ao Mundo dos Mortos.

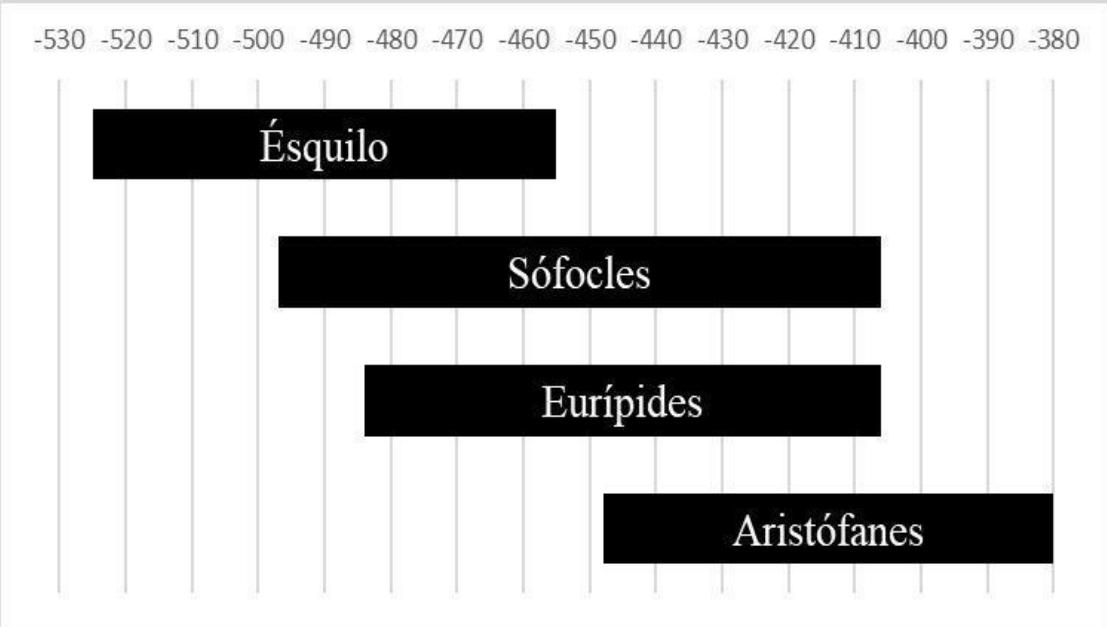
O Grupo Paideia (2002) já existia e, provavelmente, por influência dos nossos estudos, principalmente das leituras que fizemos de *O Asno de Ouro*, de Apuleio, para a adaptação da nossa peça *Psiquê e Eros* (2003), para Teatro de Bonecos, interessei-me por esse tipo de narrativa que envolve catábase.

E ao pensar em: Mundo dos Mortos, Almas, Hades (o lugar e o deus), Perséfone, Hermes, Cérbero, dentre outras referências míticas ligadas ao tema, só me veio à cabeça textos como as epopeias homéricas, as tragédias gregas e de mitógrafos clássicos. O Curso de Extensão em Mitologia Grega do Paideia (2007) ainda não existia, por isso eu não tinha experiência em aulas de extensão, somente na educação básica. Mas eu já trabalhava com humor nas adaptações do grupo. Mesmo assim, por mais que eu já tivesse lido *Rās* na Especialização, não pude perceber que a jornada de Dioniso era um modelo perfeito de catábase. Foi, por sugestão da professora Ana Maria Pompeu, minha orientadora à época e sempre, que usei a jornada cômica do deus do teatro como modelo ideal de catábase, contendo todos os elementos pertencentes a esse rito de descida.

Toda essa digressão antes de responder ao que me propus acima, sobre algo curioso que só vim perceber de um tempo para cá, serve apenas para provar que fui incapaz, naquela época, de perceber que o sério e o cômico podem: coabitar num mesmo espaço, trabalhar com uma mesma temática, dentre outras possibilidades. E digo mais, servir de modelo ideal para um trabalho envolvendo um tema tão funesto.

Sobre a peça *Rās*, foi encenada em 405 AEC, aproximadamente um ano antes do fim da Guerra do Peloponeso (404 AEC) e posterior à morte de Sófocles e Eurípides. (Figura 12). Mesmo apresentando um caráter fortemente político, a obra aponta também para outros aspectos, principalmente o literário e o religioso.

Figura 12 - Cronologia dos quatro dramaturgos gregos.



Fonte: Grupo Paideia.

Dioniso, considerado o deus dos espetáculos teatrais, inconformado com o declínio da tragédia, resolve ir ao Hades resgatar Eurípides (v. 66): “Pois então, é desse tipo a saudade que me devora por Eurípides” (trad. Marina Soares); “Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides.” (trad. Maria de Fátima Silva); ou “Pois bem, um desejo semelhante devora-me com relação a Eurípides.” (trad. Júnito Brandão). O deus julgava não haver mais tragediógrafos como os do passado, depois que morreram os três grandes da Grécia: Ésquilo (456 AEC), Eurípides (406 AEC) e Sófocles (405 AEC).

Para ir ao Reino dos Mortos, Dioniso procura a ajuda do herói que mais tinha experiência em descer vivo ao Hades. O deus vai até a casa de seu irmão Héracles para que este dê todas as dicas de como chegar ao Hades e, principalmente, como sair ileso de lá (vv. 108-14):

#### DIONISO

Mas enfim, a razão de eu ter vindo com estes aparatos aqui,  
te imitando, era para você me mostrar aqueles  
seus conhecidos, para o caso de eu precisar deles,  
os que te receberam por lá, quando você foi atrás de Cérbero.  
Mostre-me esses e também os portos, as padarias,  
os prostíbulos, as paradas, encruzilhadas, as fontes, quebradas,  
as cidades, os lugares para ficar, as donas  
das pensões com menos percevejos (trad. Marina Soares).

Em seguida, o deus segue para os Ínferos acompanhado de Xântias, seu escravizado. E o que acontece no Hades é uma sucessão de cenas cômicas, e, ao mesmo tempo, ricas em elementos mitológicos e religiosos.

Há muitas possibilidades de se analisar o sério em *Rās*, contudo, os recortes principais que faço são de alguns momentos que envolvem aspectos mítico-religiosos e o *agón* entre os tragediógrafos, sob a mediação de Dioniso. As traduções que utilizo são: a Maria de Fátima Silva, de Portugal; e as outras duas, ambas brasileiras, são de Marina Soares e Júnio Brandão. Todas elas com diferenças bem peculiares. Parece-me que a própria comédia oferece potencialmente muitas alternativas para o ato de traduzir. Digo isso porque há grandes diferenças entre essas traduções brasileiras e a portuguesa por, justamente, serem usadas expressões correspondentes a suas culturas. Entendo que traduções são escolhas e as respeito profundamente, mas não posso deixar de comentar que, sob a ótica da leitura que experienciei em grupo, pudor e comédia grega são elementos que não combinam muito. E digo mais, penso que isso pode até comprometer o riso. Cito um único exemplo, dentre tantos, por volta do verso 9: “De dizeres, a mudar a vara de ombro, **que vais fazer pelas pernas abaixo**” (trad. Maria de Fátima); “Que me venhas dizer, depois de mudares a recoveira de ombro, **que estás com vontade de evacuar**” (trad. Júnio Brandão); ou “A que joga a trouxa pro outro ombro, **e diz que quer cagar**” (trad. Marina Soares). Creio que eufemizar termos jocosos, na maioria das vezes, castra o riso frouxo gerado pela comédia.

A resposta que Aristófanes deu à sociedade da época, que estava enlutada com a morte de Eurípides e Sófocles, foi produzir uma comédia para resgatar os tempos áureos da tragédia grega. Dioniso, mesmo sendo apresentado como uma personagem medrosa, insegura, lasciva, veste-se de herói (mesmo que isso faça Héracles explodir de tanto rir da sua figura, a partir do verso 45) para cumprir um objetivo tão nobre para o teatro: o resgate do poeta; da própria poesia. Se Dioniso representa o Teatro e se este é em homenagem ao próprio deus, cabe-lhe a total responsabilidade pela solução do declínio da tragédia. Ninguém melhor para dar um basta na crise poética da época como o próprio deus dessas representações artísticas.

Apesar de se fazer de inexperiente sobre a descida ao Mundo dos Mortos na comédia aristofânica, o Dioniso mítico já havia descido uma vez ao Hades para resgatar sua mãe Sêmele, que fora fulminada por Zeus. Dioniso resgata-a e a leva ao Olimpo, transformando-a em deusa. *Teogonia*, de Hesíodo, versos 722-728: “Sêmele filha de Cadmo unida a Zeus em amor / gerou o esplêndido filho Dioniso multialegre / imortal, ela mortal. Agora ambos são Deuses” (trad. Torrano).

Antes do *agón* entre os poetas, destaco a beleza dos rituais de invocação e de honra ao deus Dioniso que acontecem na peça, na voz dos dois Coros. Ana Maria Pompeu, no seu artigo *Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico*, publicado na revista Letras Clássicas, 2008, destaca que:

Râs é a única peça de Aristófanes, em que há dois coros, que não se opõem (como acontece com os dois semicoros de Lisístrata ou com o coro de Acarnenses). E ela recebe o nome não do coro principal, de iniciados, mas do coro de râs, que só se manifesta durante a travessia do pântano por Dioniso, no barco de Caronte (Pompeu, 2008, p. 95).

Primeiramente, temos o Coro das râs, durante a travessia do Aqueronte em que, desconhecendo que ali havia um deus e ele próprio não se identificando nessa exaltação, elas entoam seus cantos em honra a Dioniso, enquanto ele reclama da travessia e briga com o Coro (vv. 210-40):

CORO DAS RÂS  
Brequequequex coax coax,  
brequequequex coax coax.  
Pantanosas filhas das fontes,  
façamos ouvir o grito sinfônico  
dos hinos, meu doce canto,  
coax coax,  
que pelo Niseu  
filho de Zeus Dioniso  
entoamos nos Pântanos,  
quando na embriaguez da folia,  
nas sagradas Panelas,  
segue para o meu santuário uma multidão de homens.  
Brequequequex coax coax.

DIONISO  
Quanto a mim, já começa a me doer  
o traseiro, suas coax coaxantes.

CORO  
Brequequequex coax coax.

DIONISO  
Pra vocês isso é o mesmo que nada.

CORO  
Brequequequex coax coax.

DIONISO  
Vão pro raio que as parta, com esse coax aí!  
Pois vocês não pensam em nada além de coax.

CORO  
E com razão, seu enxerido.  
Pois as musas de doces liras me adoram  
e também o cornípede Pã, tocando calamossaloros

e ainda mais se alegra o lirista Apolo,  
pelo junco sob a lira que,  
submerso nos pântanos, cultivo.  
Bisquequequex coax coax.

DIONISO

Mas eu estou ficando com bolhas,  
meu rabo já está suando há um tempo  
e logo ele vai despontar e dizer...

CORO

Bisquequequex coax coax.

DIONISO

Mas que raça musical,  
parem! (trad. Marina Soares).

O Coro, apesar de ser de rãs, começa com um discurso solene, da mesma forma que os das tragédias. E mesmo tendo a quebra do sério, do rito, isso não tira a sua beleza. É interessante que o próprio Coro rompe a solenidade para poder discutir com Dioniso. Sem dúvida, o Coro das rãs é, seguramente, o canto de entrada do deus. Uma recepção feita pelos que vivem no Mundo dos Mortos ao deus visitante, mesmo que este esteja alheio, ou não, ao que está acontecendo. Cito uma frase potente de Jean-Pierre Vernant e F. Frostisi-Ducroux (2003, p. 163), num artigo em que tratam sobre tipos diferentes de máscaras, sejam elas ritualísticas, teatrais ou do deus, e, ao final, referem-se à máscara de Dioniso, afirmindo um aspecto do deus, que é “essa força divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência.”. Isso remete diretamente ao comportamento de Dioniso perante o Coro: o deus se fazendo ausente, mesmo presente.

Ainda sobre a beleza dos rituais, a segunda diz respeito ao Coro dos Iniciados que entoa hinos a Dioniso sem saber que o próprio deus está no Mundo dos Mortos. E, novamente, o deus não toma consciência de que esse outro canto também é em sua homenagem (vv. 324-52):

CORO DOS INICIADOS (Entrando em cena)  
Iaco, ó multiestimado, residente destas moradas,  
Iaco, ó Iaco.  
Venha cá neste prado dançar  
junto aos devotos participantes,  
com uma frutuosa coroa  
a agitar-se sobre sua fronte  
repleta de mirtos, e os pés batendo com ousadia  
em nossa licenciosa reverência  
amante da diversão,  
a mais considerada das Graças, a dança pura  
sagrada aos devotos iniciados.

XÂNTIAS

Ó multiestimada dama, filha de Deméter,

que agradável cheiro de carne de porco chega até mim.

DIONISO

Então fique quieto e talvez pegue um pouco da tripa também.

CORO DOS INICIADOS

Ergue as tochas incandescentes que tem nas mãos a

agitá-la-se

Iaco, ó Iaco,

estrela porta-luz do rito noturno.

E o campo resplandece com a chama!

O joelho dos velhos se remexe!

E sacodem os sofrimentos e

os longos aniversários dos anos anteriores

nestas horas sagradas.

Você e sua tocha resplandecente,

leve-nos adiante sobre a flórea cobertura pantanosa do campo,

liderando em coro, ó venturoso, a juventude (trad. Marina Soares).

Retomo aqui a teoria de Peter Berger, quando fala que o riso penetra por fissuras, mas percebo que, nestes versos, o riso está mais para trama, no sentido de costura, tecido... mesmo havendo a oposição entre riso e sério, eles se entrelaçam de forma harmônica, sem hierarquia nem ordem. E mesmo se houvesse, o riso seria o mais importante e viria primeiro, afinal ele está no seu habitat natural, a comédia, não o Hades. E, caso haja uma intrusão, esta seria do sério, pois, de todos os lugares em que a comédia aristofânica penetrou, certamente o Mundo dos Mortos seria o mais improvável de riso, pelo menos na cultura greco-latina.

O *Dicionário Mítico-etimológico* de Junito Brandão, no verbete sobre Iaco, afirma que o nome provém de *ιαχή* (iakhē) e que significa “grito, particularmente de combate ou de alegria”. O mesmo grito que serve à guerra, serve também à alegria. Iaco é o nome místico do deus nos Mistérios de Elêusis, relacionado à deusa Deméter que é constantemente aclamada no Canto.

Os versos que sucedem aos do Coro são os do Corifeu, cuja parábase é de forte caráter delator sobre desmandos políticos da cidade (vv. 354-71):

CORIFEU

Bendito seja, fique longe de nossa dança coral

quem não tem prática nesse tipo de palavras, ou não traz intenções puras,

ou nem viu nem dançou os ritos das preclaras Musas,

e nem foi iniciado no cortejo báquico da língua do taurófago Cratino,

ou quem gosta dos que não têm o tempo certo da piada e fazem tiradas forçadas,

ou quem nem dissolve uma facção odiosa, nem fica em paz com seus cidadãos,

mas desperta e atiça isso dos desejos de interesses pessoais,

ou quem aceita suborno no comando de uma cidade abalada,

ou quem trai um forte ou navio, ou exporta contrabandos de Egina sendo,

como Toricião, um desgraçado coletor do quinto,

enviando estofado, linho e resina para Epidauro,

ou quem persuade alguém a preparar as provisões para os navios

inimigos,  
ou caga nas oferendas a Hécate cantando junto com os coros ditirâmbicos,  
ou o tipo político que tira um naco do pagamento dos poetas quando é  
ridicularizado numa comédia nos rituais ancestrais de Dioniso.  
A esses eu proíbo, de novo, outra vez, três vezes proíbo e digo para  
se afastarem da dança coral dos mistérios! (*ao coro*) E vocês, despertem a melodia  
e as nossas noitadas repletas, que são notáveis aqui nesse festejo (trad. Marina Soares).

O último momento ritualístico que me refiro é o que acontece no Hades, quando o Coro introduz a peleja entre os dois poetas, Eurípides e Ésquilo, com uma Invocação às Musas, pois o que se verá no Mundo dos Mortos será uma batalha poética (vv. 975-82):

#### CORO DOS INICIADOS

Ah, filhas de Zeus, nove garotas puras,  
Mosas que vigiam a mente sensata artil-falante  
dos homens cunhadores-de-opinião quando eles chegam  
para a competição, contrapondo-se com golpes complexos e bem-elaborados.  
Venham sobrever o poder  
das mais temíveis bocas trazendo  
palavras e serragens de versos.  
Pois o grande debate da sabedoria  
entra em cena agora (trad. Marina Soares).

A Invocação às Musas é um artifício que poetas utilizam para lembrar tudo aquilo que precisa declarar em seguida. Miticamente, as nove musas são filhas de Zeus e Mnemosine, a deusa da memória. Aqui, o Coro pede em nome dos poetas da contenda: Eurípides e Ésquilo.

Antes de iniciar os comentários sobre o *agón* entre os dois tragediógrafos, destaco a grandiosidade de Aristófanes, por mostrar a seguir um conhecimento profundo sobre a Tragédia Grega. Se o poeta cômico tinha esse domínio inquestionável sobre o trágico, certamente o contrário se daria da mesma forma: os trágicos provavelmente conheciam as comédias e assistiam-nas. E atrevo-me a dizer que podiam se inspirar nelas também. Destaco também a predileção inicial do comediógrafo por Eurípides, visto este ser sempre citado por Aristófanes e tornar-se até personagem em algumas comédias.

Dioniso quebra toda a solenidade da Invocação às Musas dizendo: “Vão rezar vocês dois aí também, antes de declamar os versos” (v. 885). E o que segue são as preces de Ésquilo e Eurípides. O primeiro faz sua oração: “Deméter, nutriz do meu pensar, / que eu seja digno de seus mistérios.” (vv. 886-7); já o segundo avisa que rezará para seus deuses, aos quais Dioniso chama de “esses deuses amadores” (891): “Éter, meu nutriente, pivô da minha língua, / inteligência e narinas olfativas, / que eu refute corretamente os argumentos que receber” (vv. 891-4). Todos os versos citados neste parágrafo e que usarei posteriormente são de Marina Soares. Caso use outras traduções, farei a referência.

A situação que se desenhava no Hades era de um contexto de guerra: Ésquilo reinava impávido no trono dos tragediógrafos, ao lado do deus Hades, mas eis que chega Eurípides e começa uma balbúrdia entre falanges de almas degeneradas, e estas o apoiam na tentativa de um golpe para ocupar o trono da tragédia. Ésquilo não encontra apoio porque no Hades “são poucos aqueles que prestam” (diz o Criado apontando para a plateia), por isso o deus dos mortos decide organizar uma competição. Ficamos sabendo desse contexto inicial, graças a uma fofoca que o Criado conta a Xântias (a partir dos versos 755). E Xântias é quem lembra de Sófocles: “[..] como / é que Sófocles também não clamou pelo trono?”, ao que o Criado responde (vv. 788-94):

#### CRIADO

Por Zeus, aquele ali não, aquele beijou Ésquilo  
logo que chegou aqui e apertou sua mão.  
Aquele abriu mão de seu próprio lugar no trono.  
E agora está pronto, como diz Clidêmides,  
a sentar-se na reserva e, enquanto Ésquilo estiver no poder,  
ficará longe, mas se não, diz que vai lutar até o fim  
contra Eurípides pelo bem da arte (trad. Marina Soares).

No *agón*, o Coro abre oficialmente o julgamento afirmando que “o temperamento de ambos não é de covardes / nem suas mentes inertes.” (vv. 898-9) e o Corifeu pede pressa e que atentem para o que falarão: “Mas é preciso começar a falar o mais rápido possível! / E os dois devem dizer coisas sofisticadas, não trocadilhos nem o que qualquer um diria.” (vv. 905-6). E, logo em seguida, Eurípides se apresenta (vv. 907-13):

#### EURÍPIDES

Está bem, a respeito de mim mesmo, que tipo de poeta eu sou,  
vou mostrar por último. Mas primeiro devo provar que meu oponente  
é um impostor e um trapaceiro e que ele, de algum modo, enganava  
os espectadores idiotas que recebeu, criados por Frínico.  
No começo, alguém fica sentado coberto,  
tipo Aquiles ou Níobe, não mostra o rosto,  
é um artifício, e não dá nem um pio assim (*estalando os dedos*).

A fala de Eurípides parece aquele tipo de discurso político que prefere atacar a dizer suas próprias propostas. E o que sucederá de agora em diante é esse grande *agón* de crítica poética, em que serão citados inúmeros exemplos do estilo de cada tragediógrafo. E Dioniso? No meio do fogo cruzado, sendo facilmente convencido pelos argumentos de ambos, tentando, à medida do possível, pesar a arte na balança e, obviamente, fazendo comentários hilariantes.

Ésquilo, a princípio, só profere o lamento trágico: “Ai, pobre de mim!”, mas logo, em seguida, irrita-se com as acusações de Eurípides e diz: “Pare de ranger os dentes!”; “É uma inscrição, seu estúpido, grava nos navios.” e “E você, inimigo dos deuses, que tipo de coisa que você compunha?” (vv. 926-34). E o que ele defenderá mais adiante é a sua poesia elevada, com personagens nobres: “cavalheiros, altivos, e não cidadãos desertores, / homens vulgares, pilantras e criminosos como agora, [...]” (vv. 1013-15).

Resumidamente, Eurípides é o poeta transgressor, que pisa o chão da cidade e retrata personagens mais humanizados, enquanto Ésquilo é o que evoca a Idade de Ouro dos heróis. Inclusive este último acusa o primeiro de corromper o que havia criado (vv. 1062-4):

ÉSQUILO  
[...]  
Eu criei o modelo e você o corrompeu.

EURÍPIDES  
O que é que eu fiz?

ÉSQUILO  
Primeiro fez a realeza se vestir com trapos, para que  
aparentassem misericórdia aos homens.

No contexto histórico, o que Eurípides faz em relação à produção de Ésquilo é pura recepção. Lorna Hardwick afirma que:

É importante também estar ciente de que o interesse pela recepção de textos clássicos não é apenas um fenômeno moderno. Poetas, dramaturgos, filósofos, artistas e arquitetos gregos e romanos também estavam envolvidos nesse tipo de atividade — refiguração do mito, alusão meta-teatral, criação de diálogo e crítica de práticas e pressupostos culturais arraigados, seleção e remodelação no contexto das preocupações atuais (Hardwick, 2003, p. 4, tradução nossa).<sup>16</sup>

É *recepção em si*, relacionada, segundo Lorna:

- (i) Os processos artísticos ou intelectuais envolvidos na seleção, imitação ou adaptação de obras antigas — como o texto foi ‘recebido’ e ‘refigurado’ pelo artista, escritor ou designer; como o trabalho posterior se relaciona com a fonte.  
Em relação a isso, é necessário considerar
- (ii) A relação entre esse processo e os contextos em que ele ocorre. Esses contextos podem incluir: o conhecimento do receptor sobre a fonte e como esse conhecimento foi obtido; as obras de um escritor ou artista como um todo; a colaboração entre escritor/tradutor ou diretor e designer e ator; o papel do patrono ou financiador; o papel da audiência/leitor/público (real e imaginário). Em outras palavras, fatores fora

<sup>16</sup> It is important also to be aware that interest in reception of classical texts is not just a modern phenomenon. Greek and Roman poets, dramatists, philosophers, artists and architects were also engaged in this type of activity — refraction of myth, meta-theatrical allusion, creation of dialogue with and critique of entrenched cultural practices and assumptions, selection and refashioning in the context of current concerns.

da fonte antiga contribuem para sua recepção e, às vezes, introduzem novas dimensões.

(iii) O propósito ou função para o qual o novo trabalho ou apropriação de ideias ou valores é feita — por exemplo, seu uso como uma autoridade para legitimar algo, ou alguém, no presente (seja político, artístico, social ou educacional ou cultural no sentido mais amplo) (Hardwick, 2003, p.5, tradução nossa).<sup>17</sup>

E o que Aristófanes faz com os dois tragediógrafos, em *Rās*, também é recepção, agora envolvendo descrição, análise e, principalmente, avaliação: “Nenhuma descrição é neutra e as formas, conceitos e categorias usadas pelos críticos de recepção precisam indicar claramente até que ponto eles estão usando categorias antigas para analisar e julgar as recepções modernas.” (Hardwick, 2003, p. 5, tradução nossa).<sup>18</sup>

Voltando à análise do sério em *Rās*, a cena segue com a disputa entre versos, em que um recita um seu e o outro critica. E essa contenda é um momento de muitas referências às tragédias, algumas que nem chegaram até a atualidade, fazendo assim com que Aristófanes seja também uma fonte histórico-filológica da antiguidade. Quanto à plateia, quem conhece os inúmeros versos citados, ri por reconhecimento; e quem não os conhece, ri da comédia em si, principalmente das falas escorregadias e hilariantes de Dioniso.

E Dioniso, o juiz da contenda decide levar os versos à balança para medir o peso das palavras entre os dois tragediógrafos. O que sucede é uma narrativa sobre os argumentos dos versos dos poetas: de Ésquilo são mais pesados, seja um rio, a morte, carruagem, cadáveres; enquanto Eurípides traz os mais leves: versos alados, a persuasão, um pedaço de madeira.

Aproximando-se do momento decisivo da comédia, Dioniso ainda não havia decidido quem traria de volta à vida, então opta por mais um duelo: pergunta a ambos sobre o que acham de Alcibíades e como poderiam salvar a cidade. Aristófanes é um homem político e a comédia é um ato político também, por isso, o comediógrafo traz à tona uma discussão polêmica para a cidade, devido às opiniões contrárias que o povo tem sobre a figura de

---

<sup>17</sup> (i) The artistic or intellectual processes involved in selecting, imitating or adapting ancient works how the text was 'received' and 'refigured' by artist, writer or designer; how the later work relates to the source.

In relation to this it is necessary to consider

(ii) The relationship between this process and the contexts in which it takes place. These contexts may include: the receiver's knowledge of the source and how this knowledge was obtained; a writer's or artist's works as a whole; collaboration between writer/translator or director and designer and actor; the role of the patron or financier; the role of the audience/reader/public (both actual and imagined). In other words, factors outside the ancient source contribute to its reception and sometimes introduce new dimensions.

(iii) The purpose or function for which the new work or appro-priation of ideas or values is made for instance, its use as an authority to legitimate something, or someone, in the present (whether political, artistic, social, or educational or cultural in the broadest sense).

<sup>18</sup> No description is neutral and the forms, concepts and categories used by reception critics need clearly to indicate the extent to which they are using ancient categories to analyse and judge modern receptions.

Alcibíades. E depois das duas respostas, Dioniso diz que é difícil decidir “pois um fala com sabedoria, o outro com clareza” (v. 1434).

E Dioniso escolhe Ésquilo, pois é aquele que seu “coração deseja”, sob muitas queixas de Eurípides: “Seu canalha, vai ficar aí olhando enquanto eu fico morto?” (v. 1476), às quais responde com versos retirados possivelmente da tragédia euripidiana perdida de Éolo: “E quem sabe se viver é de fato morrer, / e a respiração é uma refeição e dormir uma coberta felpuda?” (vv. 1477-8), ditas na saída de Eurípides de cena.

O deus do Mundo dos Mortos pede a Ésquilo que “trate de salvar a nossa cidade / com os seus bons conselhos e eduque / os ignorantes: eles são muitos.” (vv. 1501-3). E Ésquilo pede a Hades que dê a sua cadeira para que Sófocles preserve e cuide, pois crê que ele é o segundo grande tragediógrafo. “Dioniso é competente para julgar o melhor poeta trágico, então também o seria para julgar a sabedoria política. Ele pune com justiça Eurípides por sua negação dos deuses dando o prêmio para Ésquilo” (Pompeu, 2008, p. 97).

A leitura de *Rās* aconteceu no dia 06 de setembro de 2020 (Figura 13), via *Google Meet*, e o texto que usamos foi a tradução da professora Marina Peixoto Soares.

Figura 13 - Arte de divulgação da leitura coletiva de *Rās*, Aristófanes.



Fonte: Grupo Paideia.

## **4 ÉDIPÔ RÉI, UMA TRAMA COMICOTRÁGICA**

A peça é uma adaptação da tragédia *Edipo Rei*, inspirada em traços da personalidade de Diceópolis, da comédia *Acarnenses*, de Aristófanes.

O termo “réi” equivale, na linguagem popular nordestina, a “velho”, fenômeno este advindo da despatalização do “LH”, seguido da apócope de “O” e da rotização do “V” em “R”. “Réi” possui também um campo semântico vasto, que pode variar desde o significado literal “velho”; “pessoa de idade”, a “coitado”. É comum o uso no Nordeste do termo “pobi réi” (pobre velho) para denotar pena. Por isso tudo, *Edipo Rei* torna-se *Edipo Réi*, na adaptação do Grupo Paideia.

Decidi chamar a peça de trama *comicotrágica*, primeiro porque a palavra trama traz muitas possibilidades, assim como toda essa pesquisa, desde as leituras das obras clássicas em 2020, até a elaboração da tese e a escrita da peça. É trama por ser narrativa, tecido, textura; por entrelaçar os gêneros tragédia e comédia e formar um grande emaranhado; e, por último, pelo possível caráter polêmico que a pesquisa e/ou a peça podem gerar, por conspirar contra a separação entre os gêneros. E, quanto à palavra *comicotrágica*, serve para trazer o cômico, o riso, a um polêmico *status superior*, por vir primeiro. Minha intenção era somente de transgredir sobre a ordem da palavra e para deixar bem claro que não falaria sobre o gênero tragicomédia. Só depois percebi o quão musical, não cacofônica, ao contrário disso, quão ritmada fica quando pronunciada em voz alta.

### **4.1 *Edipo Réi*, a peça**

*Edipo Réi*  
Grupo Paideia

PERSONAGENS:

ÉDIPO

GEOCASTA

CREONTE

TIRÉSIAS

CIDADÃ TEBANA

SERVO TEBANO

MENSAGEIRO CORINTIANO

ANTÍGONA

MELPÔMENE

THALIA

PERSONAGEM SEM FALA:

MENINO, GUIA DE TIRÉSIAS

## CENA 1 TEC 1: BARULHO DE MULTIDÃO

**CENÁRIO: CASTELO DE ÉDIPPO AO FUNDO.**

**PRÓLOGO (ÉDIPPO CONVERSA COM UM CIDADÃO TEBANO ÀS PORTAS DO CASTELO SOBRE A QUANTIDADE DE PESSOAS QUE VIERAM SUPPLICAR POR AJUDA POR CONTA DAS DESGRAÇAS QUE ASSOLAM TEBAS. ÉDIPPO DIRIGE-SE À PLATEIA COMO SE FOSSE A POPULAÇÃO TEBANA.)**

**ÉDIPPO:**

Habitantes de Tebas, minhas criancinha, por que não param um minuto de chorar e gemer? Eu vim pessoalmente aqui fora ver, com esses olho que a terra um dia há de comer, esse sofrimento do tamanho do mundo todo. Por isso, me explica, ó, cidadã, por favor, que mal está acontecendo na nossa amada cidade para as pessoas tarem assim: cabisbaixas, enlutadas, nauseabundas, furibundas, borocoxôs?

**CIDADÃ TEBANA:**

Meu amado rei, nossa Tebas está em ruínas! Não dá mais fruta no pé, o gado morreu esturricado e as mulheres nem conseguem mais embuchar. Estamos aqui porque você é nosso salvador; o enviado de Zeus. E se nos salvou da Esfinge, agora nos salvará desta praga dos inferno.

**ÉDIPPO:**

Eu reconheço a tua dor, (aponta para as pessoas da plateia) a tua, a tua, a tua também e a dor de todos vocês. Faz tempo que não fico tão triste na minha vida, chega meus olho tão ardendo de tanto chorar. Eu entendo, eu juro que entendo, toda essa dor, mas a minha é maior porque dói por mim, por ti (aponta novamente para a plateia), por vocês tudim. Num consigo dormir faz mais de dia porque a tristeza é pra mais de metro. Por isso, enviei Creonte, lá pro Oráculo de Delfos, pra saber por que caímos nessa desgraceira toda.

**CIDADÃ TEBANA:**

Creonte já num morre mais! Olha quem já vem chegando acolá, meu rei.

**ÉDIPPO:**

Cunhado Creonte, qual mensagem o deus Apolo enviou pra nós?

**CREONTE:**

Um minuto (ofegante) que a viagem foi longa e eu vim nas carreira.

**ÉDIPPO:**

Pois respire ligeiro e fale mais ligeiro ainda. Queremos saber.

**CREONTE:**

Apolo disse que temos que nos livrar do assassino do rei Leão... ô, do rei Laio, pois ele está aqui em Tebas.

**ÉDIPPO:**

Laio? O rei antes de mim, seu cunhado, esposo da minha rainha Geocasta? Nunca ouvi falar.

## CENA 2 TEC 2: SOM DE LIRA SEGUIDO DE SAMBA

**PRIMEIRA PARÁBASE (APARECEM AS DUAS MUSAS, MELPÔMENE E THALIA E COMEÇAM A CONVERSAR.)**

**MELPÔMENE:** (melancólica e solene, fala quase chorando.)

Pobre Édipo! Eu tenho tanta pena do bichim! O nome dele, coitado, já fala da primeira dor que o tadinho sentiu, ainda bebê. Édipo, o de pé inchado!

THALIA: (debochada, entra gargalhando.)

Hahahahaha! O de pé inchado? Hahahaha! Esse rei é chegado numa cachaça? Pois taí que eu num sabia!

MELPÔMENE:

Ó céus, acabou-se o respeito! Apresento a vocês a criatura mais sem noção de toda a Grécia, Thalia, a musa da comédia (daquele gênero “menor”, cheio de pessoas desconhecidas, de indecências e sem vergonhices...)

THALIA:

E esta sem sal é Melpômene, Melzinha ou Pompom para as íntimas, depois de algumas taças de vinho, é claro... Ela é musa da tragédia, do choro e do ranger de dentes!

MELPÔMENE:

Mulher, tu não tem pena de Édipo, não?

THALIA:

Quem tem pena é a tua colega galinha! Quer bem dizer que ele é inocente com essa cara de “senvergoin”

MELPÔMENE:

Pois escuta agora a história do Édipo menino para ver se tu se compadece!

### TEC 3: MÚSICA TRISTE

#### NARRAÇÃO DE MELPÔMENE SOBRE O NASCIMENTO DE ÉDIPÔ E O ORÁCULO

Laio e Geocasta não podiam ter filhos. O oráculo havia revelado que o fruto dessa união, um dia, quando virasse homem feito, mataria o pai e se casaria com a mãe. Mas o destino tem poder...

THALIA: “O destino do homi tem podeeeeer, tem podeeeeer, tem podeeeeer!” (Melpômene olha furiosa!). Desculpa! Foi mais forte que eu! Continue!

MELPÔMENE: (Olha com raiva para Thalia) Mas o destino tem poder e uma criança nasceu desta união. Mas, assim que veio ao mundo, foi exposta à sorte: teve seus tornozelos furados e atados e foi entregue a um servo de confiança do rei para que fosse abandonada no meio do mundo. (Melpômene chora). Mas voltemos ao diálogo entre Creonte e Édipo. (**Aperta o controle**)

### CENA 3

ÉDIPÔ:

Mas, ó, Creonte, me dê mais detalhes sobre a morte do rei Laio pra eu poder investigar direitinho.

CREONTE:

E eu lá sei! Só sei que morreu a comitiva tooodiiinha, menos um. Fugiu de medo, o covarde. Nem julgo, porque era um bando de marginal que atacou o rei. Certeza eu teria fugido também. E só não investigamo mais porque a Esfinge já tava de plantão na porta de Tebas, por causa de umas merd... tsc ô, de uns erro cometido por Laio.

ÉDIPÔ:

Era só o que me faltava! Tanto trabalho para ajeitar esta cidade todinha... pense num gasto enorme para conseguir a paz tão sonhada, derrotando a tal da Esfinge! Aí, agora volta tuuuudo de novo.

CIDADÃ TEBANA:

Mirmã! O tebano não tem um minuto de paz nesta vida desgramada. Ô povo pra sofrer, meu Zeus! A nós, reles mortais, só nos resta rezar e pedir piedade das divindades tudinha! Que Atena e Ártemi e Apolo nos guie! Que as Moira tenham pena dos nossos coro! E que Dioniso espante todo o mal! Em nome de Zeus!

ÉDIPO:

Ó, se acalme, minha súbita fiel. Prometo proteger toda a cidade, nem que isso me custe os olho da cara. A partir de hoje, qualquer pessoa que souber algo sobre o paradeiro do assassino do rei Laio deve falar. Não cale e nem tema a punição, pois ela certamente será o exílio. Quem falar sobre o paradeiro do criminoso, ofereço uma recompensa muito rica. Mas se eu sonhar que alguém de Tebas acoberta esse bandido, ah, meu povo! Aí vocês vão ver um Édipo TIRANO de raiva. Eu tenho tanto ódio deste cabra que matou o rei, que só desejo desgraças a ele. É como se ele tivesse matado meu próprio pai!

CIDADÃ TEBANA:

Meu rei, caso ninguém se acuse ou delate, posso sugerir uma coisa?

ÉDIPO:

Se quiser sugerir duas, sugira logo três, por favor!

CIDADÃ TEBANA:

Mande chamar Tirésias, o vidente!

ÉDIPO:

Só se for de novo! Tô estranhando é a demora dele!

CIDADÃ TEBANA:

Falando no Diabo, olha quem chegou!

**CENA 4: AGÓN ENTRE ÉDIPÔ E TIRÉSIAS.**  
**(TIRÉSIAS ENTRA GUIADO POR UM MENINO)**

**TEC 4: MÚSICA MISTERIOSA OU SOM ORÁCULO**

ÉDIPO:

Tirésias, meu senhor! O vidente dos videntes! Aquele que nem perguntar pergunta porque já sabe a resposta! Mesmo cego, vê até o que Zeus duvida! Ajuda, tebano, teu povo tebano! Resolve esse crime. Diz quem matou o rei Laio.

TIRÉSIAS:

Ahhh, eu já não adivinho mais como adivinhava antigamente! Se eu ainda fosse dos bons, num teria nem vindo!

ÉDIPO:

Mas o que aconteceu? Por que essa agonia toda?

TIRÉSIAS:

Perdão, rei, mas vou mimbora, ô?! É a melhor coisa que faço! (Falando para o guia) Vem cá, minino!

ÉDIPO:

Que conversa é essa?! (Falando para o guia) Fica aí, minino! Vai dar as costas pra tua cidade?

TIRÉSIAS:

Eu tô avisando... se ficar é pior! Ruim pra mim, muito pior pro senhor!

ÉDIPO:

Como é que é? Sabe, mas não quer falar, seu traidor?!

TIRÉSIAS:

Meu rei, num insista não!

ÉDIPO:

Ah, “misera”! Num vai falar mesmo não?

TIRÉSIAS:

O senhor só insiste porque não sabe de nada, porque se soubesse, me deixava ir pra casa!(Falando para o guia) Rumbora, minino!

ÉDIPO:

Como posso te deixar ir, sabendo que tem algo podre a ser dito?! (Falando para o guia) Fica aí, minino!

TIRÉSIAS:

Não vou falar! Deixa que a vida vai mostrar!

ÉDIPO:

Pois aproveite o embalo da vida, e fale logo, homi de Zeus!

TIRÉSIAS:

Não falarei nada! Minha boca é uma pira fúnebre! Pode ficar com ódio, se morder todinho, azunhar a cara, arrancar os cabelo, que eu falo é porra!!!

ÉDIPO:

Aaaaahhhh, agora vi tudo! Está tudo claro na minha frente! Não vai falar porque você é o mandante do assassinato do rei! E se não fosse cego, talvez tivesse matado o rei com as próprias mãos.

TIRÉSIAS:

Como é que é???? Pois taí que agora eu vou falar! Saia de perto de mim, parta aqui! Não fale comigo nem com ninguém da cidade, porque você suja nossa terra com sua imundície, com sua mancha, com seu miasma, com sua mácula!

ÉDIPO:

Mas é muito cara de pau esse vidente! Tua cara não treme não?

TIRÉSIAS:

Claro que não, porque trago a verdade e ela me libertará.

ÉDIPO:

E quem foi que te aconselhou a falar tanta besteira?

TIRÉSIAS:

Tu mesmo, ó, infeliz! Ao aperrear meu juízo para falar. Minha primeira intenção era calar, agora é hora de falar!

ÉDIPO:

Falar o quê? Diz, se tu é homem! Fala que te escuto.

TIRÉSIAS:

Tá frescando com minha cara, né? Ou quer me testar?

ÉDIPO:

Deixe de hora e fale logo, macho!

TIRÉSIAS:

É o senhor, ó, rei, o assassino que tanto procura!

ÉDIPO:

Marrapaz, que falta de respeito! Não cansa de me afrontar não, seu desgraçado?!

TIRÉSIAS:

Agora que comecei, tô sem frêi!

ÉDIPO:

Pois fale que agora eu quero ouvir é tudo!

TIRÉSIAS:

Afirmo que andou se unindo a quem não deveria, união esta gravemente proibida. Mas tu não consegue enxergar um palmo na frente das tuas ventas! E é porque o cego sou eu!

**ÉDIPÔ:**

Tu é insistente, ó, vidente? Acha que vai escapar dessa num boa?

**TIRÉSIAS:**

Se a verdade ainda tiver vez nesta cidade, sim, escaparei porque a verdade me salvará.

**ÉDIPÔ:**

Tu é muito é um abestado atrevido, pois que é cego dos “zói”, dos “zovido” e do juízo.

**TIRÉSIAS:**

(Falando para o guia) Anda, minino! Vem cá! (Caminha em direção da saída e fala)

“Pobirrei”; botando a culpa nos outros dos crimes que cometeu. Mas não se avexe não, ó Édipo Rei, porque o que é seu tá guardado. E em breve todo mundo ficará sabendo. “Destá!”

**ÉDIPÔ:**

Vira essa boca trevosa para lá! Ainda bem que a luz de Apolo é que me guia.

**TIRÉSIAS:**

(Falando para o guia) Pare, minino! (Volta-se para Édipo) Pois é justamente a Apolo que tu deve um bocado!

**ÉDIPÔ:**

Então, tem dedo do Creonte nessa história, só pode! Ou tudo é só culpa tua!

**TIRÉSIAS:**

Pobirréi do Creonte! Tão inocente quanto eu!

**ÉDIPÔ:**

Inoceente, Inoceente!? Tu é muito é safado, seu safado! Se sempre foi tão bom nesse negócio de adivinhação, por que não adivinhou o enigma da Esfinge, quando ela destruía Tebas? Tu lá adivinha nada! E quem chegou e derrotou a Esfinge? Quem? Eu, ó! Um Zé ninguém, que ninguém dava nadinha por mim. Tirésias e Creonte: dois traidores da cidade!

**TIRÉSIAS:**

Você acha que tenho medo de rei? Sabe quantos reis eu já vi nascer e morrer? ...

Sabe quanto respeito a cidade tem por mim? Sabe quantas vezes seus ancestrais me consultaram com total confiança? Não sabe, né?! De que te adianta ter dois olhos se não consegue ver o que está diante do teu nariz?! Não sabe quem tu é! Não sabe nada do teu passado! Não sabe nada da tua casa! Viva eu! Que mesmo sem meus olhos, vejo o que tu não consegue ver.

**ÉDIPÔ:**

Saia já daqui! Fora! (Falando para o guia) Minino, leva esse traste pra casa!

**TIRÉSIAS:**

Só vim porque o senhor mesmo me chamou! Hoje o dia é de revelação sobre teu passado e o que te reserva para o futuro!

**ÉDIPÔ:**

Num entendi foi nada!

**TIRÉSIAS:**

Mas num é tu que é o bichão da Esfinge?

**ÉDIPÔ:**

Fora daqui! Já disse!

**TIRÉSIAS:**

Eu vou, mas me escuta: por ter deitado com tua própria mãe e matado teu próprio pai, não merecerá mais ver a luz do sol. Perderá tudo o que tem: teu trono, teu tesouro, tua prole, tua Tebas!

**ÉDIPÔ:**

Vai rogar praga pra lá, cramunhão!

**TIRÉSIAS:**

Quero morrer esturricado se eu estiver mentindo! (Falando para o guia) Vamos simbora, minino!

## CENA 5: SEGUNDA PARÁBASE

MELPÔMENE:

(Fala emocionada e com voz embargada) Pobre rei Édipo, tão rico, mas de que adianta tanta riqueza, ó Zeus?! Como pode um rei passar da graça para a desgraça num piscar de olhos?

THALIA:

Falou a sem graça então lá vem desgraça! O correio grego da má notícia! Escorre saaangue da tua fala, mulherzinha! Relaxa! Relaxa mesmo e gozaaaa! Esse Édipo réi, com essa cara de safadinho, vai escapar dessa... certeza!

MELPÔMENE:

Fia, tu não leu a tragédia não, né?! (Elas se entreolham) Não acredito que...

THALIA:

Li e reli... (Expressão de deleite) várias vezes... mas detestando, é claro, porque prefiro uma boa, safada e esculhambada comédia. Édipo precisa ser mais proativo, fia. Se ele se inspirasse em meu amigo Diceópolis, ahhh... já tinha comprado a paz para ele, e já estava numa festa só, todo mundo bebo as queda!... maaaas, como nem começou ainda o choro e o ranger de dentes da tal da tragédia, esse pobi ainda vai penar na mão dessa aí! Ó, se vai!

## **NARRAÇÃO DE MELPÔMENE**

Depois da fala assustadora de Tirésias, sem descanso, Édipo já se prepara para falar com Creonte, que acaba de chegar.

## CENA 6: ÉDIPPO E CREONTE

CIDADÃ TEBANA:

Não é querendo fazer fofoca, meu caro Creonte, mas o rei está esperando o senhor com uma raiva do cão!

CREONTE: Eu já tô sabendo que a boca dele é me culpar. Agora pronto! Que decepção! Sempre respeitei tanto meu cunhado e agora ele vem com essa desfeita! Ô cabra ingrato, esse Édipo! Nã! Ainda quer botar a cidade contra mim.

CIDADÃ TEBANA:

Pode ser só calor do momento, porque a briga com o Tirésias foi grande. O Vidente envenenou os olhos do rei contra o senhor! Mas disfarça que lá vem o rei fumando numa quenga!

ÉDIPPO:

Mas é mesmo afrontoso esse Creonte! O que faz aqui? Já veio tomar meu trono, seu usurpador?

CREONTE:

Por favor, meu rei, me escuta!

ÉDIPPO:

Não me venha com esse negócio de “meu rei” não, seu cabra safado! Vem bem dizer que é fiel a mim! Morde aqui pra ver se sai leite!

CREONTE:

Não vai me escutar não, macho?!

ÉDIPPO:

Pois diz sobre Laio, então! Como foi que tu fez aquele negócio lá?

CREONTE:

Porra de Laio! Eu lá sei do que tu tá falando!

ÉDIPPO:

Sobre a morte do Laio, homi, fala logo! Como foi que aconteceu!

CREONTE:

Eu num lembro nem o que comi na merenda, que dirá o que aconteceu no tempo do bumba!

ÉDIPÔ:

Mas o tal do vidente já andava por aqui, não é?!

CREONTE:

Tirésias é mais vêi do que precisão!

ÉDIPÔ:

E ele chegou a falar no meu nome?

CREONTE:

Quando?

ÉDIPÔ:

(Fala irritado!) NO PASSADO, MACHO, PASSADO! Te concentra!

CREONTE:

Ah, bom! Nunca ouvi o Tirésias falar de ti, não!

ÉDIPÔ:

E por que que vocês num investigaram a morte do rei?! Pior! E a praga do vidente em Tebas sem servir pra nada! Por isso é que desconfio de vocês dois!

CREONTE:

Macho, tu é o marido da minha irmã e trata muito bem Geocasta! Dá do bom e do melhor pra ela e pra mim! Pra quê que eu quero o diacho desse trono! Já ocupei e quis foi me livrar dele! Zeus me defenda de governar de novo! Isso só dá raiva e preocupação! Tá duvidando de mim, pois vai lá em Delfos perguntar pro Apolo! Um amigo igual a mim, tu não acha mais em canto nenhum do mundo!

ÉDIPÔ:

Tu é muito é cheio de queixo!

CREONTE:

E o que tu vai fazer comigo? Me expulsar da cidade?

ÉDIPÔ:

Eu queria mesmo era acabar com tua raça!

CREONTE:

Meu cunhado, pra que isso? Pense bem! Pense direito!

ÉDIPÔ:

Tebas! Tebas! Condene este traidor!

CREONTE:

Epa! Que essa cidade também é minha! Num escuta esse infeliz, não, Tebas minha!

CIDADÃ TEBANA:

Parou! Parou! Parou! Graças à deusa Hera que a rainha Geocasta está vindo aí pra apartar essa briga!

GEOCASTA:

Gente, que baixaria é essa que eu tava ouvindo desde muito longe?! Tebas caindo aos pedaços e vocês dois aqui brigando feito duas crianças! Passa já pra dendicasa, Édipo! E tu, Creonte, vai pra tua casa! Ô inferno!

CREONTE:

É esse teu marido aí que fica dizendo que vai me matar, me esfolar, me expulsar da cidade sem eu ter feito nada!

ÉDIPÔ:

É esse teu irmão aí que fica tramando contra mim, me acusando de uma ruma de coisa que eu não fiz de jeito nenhum!

GEOCASTA:

Meu rei, Creonte nunca te deu motivo para desconfiança!

CIDADÃ TEBANA:

Verdade verdadeira! Pensa duas vezes antes de lascar com a vida do teu cunhado. Ele é do mesmo sangue da tua rainha!

CREONTE:

Que caia um raio agora na minha cabeça e eu morra esturricado se eu fiz alguma coisa contra tu, Édipo. (TODOS OLHAM PRA CIMA)

ÉDIPÔ:

Vá embora daqui!

CREONTE:

Eu já vou, mas saiba que só tu me odeia, a cidade não!

### **CENA 7: TERCEIRA PARÁBASE (MELPÔMENE OBSERVA THALIA QUE ASSISTE À CENA COM SERIEDADE)**

MELPÔMENE:

Viu?! Olha só o quanto sofre o rei Édipo! Uma vítima da máquina fatal do universo. Um rei à beira da ruína. (Olha para Thalia)

THALIA:

Que foi? (Thalia se faz de desentendida!) Tá me olhando assim por quê? O que tu tava falando mesmo? Eu tava observando era a cara de sedém do Creonte! (Gargalha!)

MELPÔMENE:

Seeeeeiii... Confessa que a senhora estava era emocionada com a cena!

THALIA:

Emocionada eu sempre estou, mulher! O riso, saiba esta informação da minha boca, também é uma emoção, e diria eu que a melhor delas.

MELPÔMENE:

Mas eu vi uma cara de preocupação em ti! (Solta um riso!) Ah, isso eu vi!

THALIA:

Ai vai, e essa criatura sabe rir! Pois taí! Gostei da novidade! Mostrando os dentinhos sem ranger!

MELPÔMENE:

Eu? Rindo! Francamente!

### **CENA 8: VOLTA À CENA COM AS PERSONAGENS: CIDADÃ TEBANA, ÉDIPÔ E GEOCASTA**

GEOCASTA:

Eu preciso de detalhes, detalhes, porque não estou entendendo é nada!

CIDADÃ TEBANA:

Melhor não ficarmos mexendo nesse passado podre, se não a catinga, quando subir, será das grandes.

ÉDIPÔ:

Agora essa cidadã me vem com essa!

GEOCASTA:

Diz, meu rei, o que provocou em ti essa raiva da peste?

ÉDIPÔ:

Creonte me acusa de matar Laio.

GEOCASTA:

E ele tirou isso da onde?

ÉDIPO:

Sei lá! Só sei que ele se uniu ao adivinho Tirésias para me lascar todinho!

GEOCASTA:

Mas, Édipo, vem cá! Tu acredita mesmo em oráculo? São tudo uns enrolão, meu filho. Deixa só eu te dizer que um dia, num passado distante, esse mesmo oráculo disse pro Laio que ele morreria assassinado por um filho nosso e ele morreu assassinado numa encruzilhada por um bando de marginal. E o filho que tivemos, com três dias de nascido, Laio amarrou os cambito dele e mandamo rebolar o tadinho no mato.

ÉDIPO:

Pelo amor de Zeus! O que tu disse, mulher?! Que ele morreu numa encruzilhada?

GEOCASTA:

É o que corre na boca dos tebanos!

ÉDIPO:

E qual é essa encruzilhada?

GEOCASTA:

Menino, é aquela bem ali, na esquina de Tebas, no cruzamento que vai dar em Delfos.  
[ADAPTAR PARA O LOCAL ONDE ESTÁ SENDO ENCENADA]

ÉDIPO:

E quanto tempo faz isso?

GEOCASTA:

Ah, se bem me lembro, foi pouco tempo antes de tu chegar em Tebas!

ÉDIPO:

Ai, que tá me dando uma fraqueza nas pernas!

GEOCASTA:

Que foi, homi de Zeus?

ÉDIPO:

Descreve Laio pra mim, mulher!

GEOCASTA:

Laio... que constrangedor falar do ex... Era um jovem senhor com cabelos grisalhos... ele parecia até um bocado contigo! Ai, minha Afrodite, eu tô notando um padrão... preciso falar disso na terapia.

ÉDIPO:

Valei-me, Dioniso! Ele andava só ou com uma ruma de gente?

GEOCASTA:

Se cinco for uma ruma de gente?

ÉDIPO:

Minha Atena do céu, me proteja! Escapou alguém?

GEOCASTA:

Só um cabra frouxo que, assim que tu chegou na cidade, pediu pra ir viver no campo, láaaaa nas brenha!

ÉDIPO:

Eu quero falar AGORA com esse cabra!

GEOCASTA:

Vou mandar trazer o homem até tu, mas primeiro me diz o porquê de tanto aperreio teu?

ÉDIPO:

Vou te contar tudo: um dia eu tava tomando umas num boteco lá de Corinto, aí um bebim, do neida, chei dos pau, veio me dizer que eu não era filho nem da mãe nem do pai, que o rei Políbio e a rainha Merope tinham me achado na lata do lixo. No outro dia, perguntei pra meus pais e eles disseram que era invenção do povo, coisa de invejoso... e ficaram mei nervoso, me

engabelando. Mas fiquei com aquela pulga atrás da orelha e resolvi ir até Delfos, no Oráculo. E sabe o que ele me disse?

GEOCASTA:

Se tu num me disser, vou ficar sem saber!

ÉDIPÔ:

Que eu ia casar e ter filhos com minha própria mãe e ia matar meu pai! Doido é quem volta pra casa. Me embrenhei no mundo, bem distante de Corinto. Mesmo sem desejar minha mãe e sem querer matar meu pai, eu tinha um medo danado que o oráculo se cumprisse.

GEOCASTA:

E o que isso tudo tem a ver com Laio?

ÉDIPÔ:

Pois nessa mesma encruzilhada que tu disse aí, eu matei quatro cabra que me afrontaram e o quinto fugiu nas carreira! Meu Zeus, é muita coincidência! Se um dos cabra que matei tiver sido o rei Laio, eu mesmo joguei uma maldição contra mim! Ainda bem que fui de Corinto! Já pensou? Além de assassino do rei do trono que hoje estou sentado, eu ainda tivesse matado meu pai e dormido com minha mãe??? Que vida desgraçada num seria essa minha?!

CIDADÃ TEBANA:

Tá amarrado em nome de Hera! Não te angustia, homi de Zeus! Espera o sobrevivente chegar pra ver o que ele diz!

ÉDIPÔ:

Mas a esperança é a última que morre! Se ele confirmar o que tu disse, mulher, então não fui eu que matei meu rei!

GEOCASTA:

Ai vai! E o que foi que eu disse mesmo, que nem me lembro mais?

ÉDIPÔ:

Que quem matou o rei foi um bando de marginal e não um homi só!

### **CENA 9: QUARTA PARÁBASE**

THALIA:

Ô mulherzinha, vem cá! Que putaria é essa aí?! Foi Édipo mermo que fez esse estardalhaço todo, né?!... mas como é que pode?! Eu conheço essa história! Juro que já li “tracentas” vezes... mas a gente não pode fazer nada não, pra mudar a vida desse pobirréi?

MELPÔMENE:

E quem pode com as divindades, com as moiras e com a máquina fatal da vida?

### **CENA 10: (VOLTA PARA A CENA. ORAÇÃO DO CIDADÃ TEBANA E CHEGADA DO MENSAGEIRO DE CORINTIANO)**

CIDADÃ TEBANA: (oração)

Ó grande Zeus, que é pai e não padrasto!

Aquieta tuas menina danada,

as Moira desgraçada!

Intercede pra que Apolo revise o que tá escrito  
e fique só o dito pelo não dito  
dessa triste caminhada!

Ordena a Dioniso que lave de vinho toda essa geração  
para limpar toda essa mácula  
dessa família amaldiçoada!

MENSAGEIRO: (chega batendo palmas)

Ô de dentro?!

CIDADÃ TEBANA:

Ô de fora!

MENSAGEIRO:

*Ando no encalço de Édipo.* Sabe onde ele mora?

CIDADÃ TEBANA:

Está no canto certo. Ali está o rei e essa aqui é sua esposa Geocasta.

MENSAGEIRO:

Ai, vai! A mensagem ta endereçada pra Epicasta.

GEOCASTA:

Tanto faz, homi, pode falar!

MENSAGEIRO:

Ó linda rainha! A ré-inha das rainha! Cabra de sorte é o rei Édipo por ter essa lindeza como esposa.

GEOCASTA:

Muito educado, o senhor, mas o que quer mesmo por aqui?

MENSAGEIRO:

Trago notícias pro rei Édipo e pra senhora.

GEOCASTA:

E de onde vem essa notícia?

MENSAGEIRO:

De Corinto. Na realidade, eu tenho duas coisas para contar, uma é boa e a outra é ruim.

GEOCASTA:

Pois comece pela boa, pelo amor de Zeus, porque eu não aguento mais má notícia.

MENSAGEIRO:

Já corre nos quatro cantos do mundo que Édipo, seu marido, já é rei de Corinto.

GEOCASTA:

Valei-me! Nem precisa dar a má notícia! O meu sogro, rei Políbio, pai de Édipo morreu?! Édipo, corre aqui e escuta essa notícia pra completar o dia.

ÉDIPÔ:

Eu quero é correr léguas de má notícia.

(Perguntando ao mensageiro) O que te traz aqui, ó infeliz?

MENSAGEIRO:

Seu pai, o rei Políbio, morreu, meu rei!

ÉDIPÔ:

Valei-me, meu Hades! E foi de quê? Morte morrida ou morte matada? Foi saudade de mim? Eu tenho culpa na morte dele?

MENSAGEIRO:

Nada! Foi dormir bonzim, quando acordo, já tava morto!

ÉDIPÔ:

Minha rainha, tu sabe das coisas. Olha o falso oráculo que dizia que eu ia matar meu pai?!?!

GEOCASTA:

Eu num te disse que são tudo uns charlatão. Só querem nossas oferenda.

ÉDIPÔ:

Mas minha mãe ainda está viva. Eu tenho medo...

GEOCASTA:

Édipo, me poupe. Nem em sonho, ou só em sonho tu deitaria com tua mãe.

ÉDIPÔ:

Tu é uma mulher de pouca fé...

GEOCASTA:  
Já tu, fé demais!

MENSAGEIRO:  
Ô rei, se não for muito atrevimento meu, eu posso me meter na conversa?

ÉDIPO:  
De novo?

MENSAGEIRO:  
Essa mulher que o senhor teme é sua mãe, a rainha Merope? Se sim, por que tem medo da bichinha, tão boazinha? Mas se não puder contar, tudo bem, meu rei!

ÉDIPO:  
É porque um oráculo disse uma vez que eu mataria meu pai e dormiria com minha mãe!

MENSAGEIRO:  
Mas que besteira besta, meu rei! Eu tenho mais uma notícia que vai alegrar o seu dia! Merope não é tua mãe não, besta; nem Políbio é teu pai!

ÉDIPO:  
Pronto! Então eu sou filho de chocadeira?

MENSAGEIRO:  
Fui eu que te encontrei e te botei nos braços da rainha, que fazia tempo que queria ter um filho, mas o rei parecia que era mei “góro”! Então eu fui teu salvador, porque tu tava tão desnutrido, só tinha cabeça e o pé inchado! E tô vendo que ele continua inchado, né?!

ÉDIPO:  
E como você me encontrou? Fui abandonado à sorte?

MENSAGEIRO:  
Nada! Recebi o senhor de um servo aqui do reino de Laio.

ÉDIPO:  
E esse homem ainda vive?

MENSAGEIRO:  
Como é que vou saber? Pergunta pro povo teu!

CIDADÃ TEBANA:  
Meu rei, eu tenho pra mim que esse servo e o tal homem lá das brenhas que o senhor mandou chamar são as mesmas pessoas. Mas talvez a rainha saiba mais que eu.

### CENA 11: QUINTA PARÁBASE

THALIA:  
Puta que pariu, ela se tocô... ela se tocô... Manuel Carlos perde é fei pra Sófocles, viu... tô amando essa tragédia mexicana.

MELPÔMENE:  
Como é... amando tragédia... repete aí!

THALIA:  
.... Vou dá logo o play que eu tô ansiosa... ainda bem que saiu todos os episódios de uma vez só.

### CENA 12: SÚPLICA DE GEOCASTA

GEOCASTA:  
Édipo, deixa isso pra lá, eu te suplico!

ÉDIPO:  
Não posso mais parar! Preciso saber sobre mim...

GEOCASTA:

Para, meu rei, tu não precisa sofrer mais, basta o que sofro agora...

ÉDIPÔ:

Eu preciso saber, mulher, eu preciso saber de onde venho, quem eu sou e o que fiz...

GEOCASTA:

Eu só quero o teu bem, meu rei, para! Eu te peço mil vezes...

ÉDIPÔ:

Só paro quando essa história tiver todas as respostas...

GEOCASTA:

Ah, se tu pudesse ignorar quem realmente é... (Geocasta sai de cena)

ÉDIPÔ:

Tragam o pastor do Laio aqui imediatamente!

CIDADÃ TEBANA: (Fala para a plateia)

Eu não preciso ser vidente pra saber que daqui em diante é só ladeira abaixo e desgraça na vida desse pobi rei, desse pobirréi...

### **CENA 13: ENTRA O SERVO DE LAIO NO PALÁCIO**

ÉDIPÔ:

Mensageiro de Corinto, tu conhece este cabra?

MENSAGEIRO:

Conheço demais! Foi das mãos dele que recebi o senhor, meu rei, ainda bebê!

ÉDIPÔ:

E tu, servo! Sempre serviu o rei Laio?

SERVO:

Sim sinhô, meu sinhô! (responde com muito medo)

ÉDIPÔ:

Fazia o quê?

SERVO:

Pastorava gado, meu sinhô!

ÉDIPÔ:

E você conhece este homem aqui? (Apontando para o mensageiro)

SERVO:

Que homi?

ÉDIPÔ:

ESTE AQUI! (Fala gritando)

SERVO:

Assim de supetão, não me recordo direito não!

MENSAGEIRO:

Quer bem dizer que tu não se lembra que a gente ficava pastorando nossos boi lá no Citero o dia todim?

SERVO:

Num tô lembrado disso não!

MENSAGEIRO:

Quer bem dizer que tu não se lembra que botou um menino nos meus braços que tu recebeu lá no palácio de Laio?! Pois aquele ali, ó, (Aponta para Édipo) é o menino que tu me deu, macho!

SERVO:

Que conversa é essa! (Grita chorando desesperado) Cala essa tua boca, mensageiro dos inferno!

ÉDIPÔ:

Cala nada! Tu é que está calado e vai falar!

SERVO:

O quê, meu rei! Pergunta!

ÉDIPÔ:

O que o mensageiro fala é verdade? Você entregou mesmo uma criança a ele?

SERVO:

Siiim! (chorando!) Ah, meu Zeus, por que eu não morri logo na época?

ÉDIPÔ:

Não morreu antes, mas vai morrer agora se não me responder tudinho!

SERVO:

Já sei que vou morrer de qualquer jeito mesmo!

ÉDIPÔ:

Continua! O menino que entregou para o mensageiro era de quem?

SERVO:

Meu é que num era! Para de me perguntar as coisa, meu rei, por favor! (Fala chorando)

ÉDIPÔ:

Se não falar, vai morrer agora!

SERVO:

Eu to cansado dessa vida de... fica vivo, fica morto... Tá booooooom! O bebê era de dentro do palácio. E tua mulher pode te dar mais detalhes!

ÉDIPÔ:

Foi ela que te deu a criança?

SERVO:

Siiiiim!

ÉDIPÔ:

Pra quê e por quê, meu Zeus!

SERVO:

Pra dar um fim na criança por causa de um oráculo que o bichim que nascesse mataria o pai.

ÉDIPÔ:

E por quê não obedeceu? (Fala gritando)

SERVO:

Fiquei com muita pena do inocente!

ÉDIPÔ: (desesperado)

Peraí... peraí... que dizer... então é... a rainha... o rei.. uma criança... Agora sim eu vejo tudo!

TODOS:

ATÉ QUE ENFIM!

ÉDIPÔ:

Ó deuses infernais, minha vida é uma desgraça só, desde o meu nascimento até agora.

CIDADÃ TEBANA:

Édipo, meu rei, o salvador de Tebas!

Derrotou a Esfinge e libertou o povo da monstra dos enigmas!

Foi amado pela cidade e amou a cidade desde sempre!

Agora, é um infeliz, um amaldiçoado!

Ah, Édipo réi, o mais desgraçado de todos os desgraçados!

#### **CENA 14: CIDADÃ TEBANA NARRA A CENA DO SUICÍDIO DE GECASTA E DA AUTOMUTILAÇÃO DE ÉDIPÔ (TEATRO DE SOMBRAS).**

Tebas querida, amada Tebas!

Não queria ver o que vi, nem ouvir o que ouvi, muito menos contar a vocês.

Meu coração sofre por essa casa amaldiçoada!

Nem toda a água do mundo seria suficiente para lavar a mácula desta cidade!

Geocasta, nossa rainha, está morta!

Quando ela entrou no seu quarto, já não mais existia, de tanta dor que sentia. Chorava, desesperada, trancada no quarto, gritando o nome de Laio, Laio, Laio...

Eu não vi, minha Tebas amada, eu não vi como foi sua morte. Só presenciei a chegada de Édipo, arrastando-se num caminho de dor maior que toda a sua vida!

Arrombou a porta e o horror tomou nossos olhos! Ela estava morta, pendurada no quarto! Édipo, não mais o rei, nem mais o filho, muito menos o homem, apenas uma dor, um grito, se aproxima da rainha, desenlaça seu pescoço do laço fatal. Mas a dor, Tebas querida, ainda não chegou no seu derradeiro tom. Édipo arranca os broches que prendiam o vestido da mãe-mulher e fura seus próprios olhos, pobre Édipo, fura os olhos que não conseguiram ver a obviedade de toda sua existência, e fura mais uma e mais tantas vezes...

Perdão, Tebas dileta, porque não para por aqui. Édipo, o salvador, no passado, cumpre seu decreto: exilar o assassino de Laio, é preciso! E assim ele se autoexpõe, se autoexila, sendo ele próprio o flagelo de si mesmo.

### **CENA 15: SEXTA PARÁBASE**

THALIA

E vai ficar por isso mesmo? Ninguém fará nada para mudar esse final? Ninguém se atreveu a mudar essa história? Eu nem digo salvar esse homem, mas pelo menos diminuir essa dor... essa dor que rasga nossas almas?

MELPÔMENE

Infelizmente, assim é a vida: ninguém jamais poderá dizer “eu fui feliz”, antes de chegar ao seu momento derradeiro na terra!

(Melpômene abraça Thalia, consolando-a!) (Depois Thalia dá uma assuada no manto de Melpômene e diz)

THALIA

Ah, meu amor! Eu não sou obrigada, não mesmo!

MELPÔMENE

Não é obrigada a quê, mulher?

THALIA

A ver essa história terminar assim, como uma tragédia grega!

MELPÔMENE

Criatura, e tu acha que isso tudo aqui é o quê???? Não se faça de Édipo!

THALIA

Traz já um pergaminho em branco que eu vou escrever a continuação desta chibata! Ah, se vou!

MELPÔMENE

Mulher, que heresia é essa que tu pretende fazer?!

THALIA

Deixa de ser frouxa e me traz um pergaminho novo, uma pena, uma caneta, um grafite 0.9...

### **CENA 16: THALIA COMEÇA A NARRAÇÃO E OS BONECOS ENTRAM EM CENA**

E quando Édipo segue rumo às portas de Tebas de sete Portas, e é porta demais para entrar e sair, ele ouve um grito.

ANTÍGONA

Paiiiim, ei, paipiim! Me espera que eu vou com o senhor!

**ÉDIPÔ**

Quem fala? É você, Antígona, minha filha querida? Volta pra casa, menina! Não destrói meu futuro para seguir este vagamundo!

**ANTÍGONA**

Painho, não tem o P do perigo de eu deixar o senhor ir só. Eu sei de um lugar acolá que receberá o senhor muito bem...

**ÉDIPÔ**

Impossível! Quem receberá esse homem maculado?

**ANTÍGONA**

Bora, que eu te levo. É um perto, longe... no rumo de Atenas... terra governada por Teseu, um rei bom e justo... e será lá em Colono que o senhor vai encontrar repouso merecido...

**ÉDIPÔ**

Sério, menina?

**ANTÍGONA**

Seríssimo, pai! Põe a mão no meu ombro e caminha!

**ÉDIPÔ**

Pronto, filha!

### **CENA 17: EXODO**

**THALIA**

E assim termina a peleja quase sem fim de Édipo rei! Ah, ficou ótimo!

**MELPÔMENE**

E cadê a graça desse final?

**THALIA**

Eu só queria mesmo era um final feliz, um vinhozinho, um carnaval fora de época, uma procissão a Dioniso, rumo a Atenas e... nada mais!

Quanto à graça, eu deixo para a próxima comicotragédia!

**MELPÔMENE**

Mulhezinha... tu vai destruir mais uma tragédia?

**THALIA**

E tu vai me ajudar! Aaa, se vai!

Termina com um cortejo em direção a Colono.

### **TEC: MÚSICA DE CARNAVAL.**

#### **4.2 Construção do protagonista**

A ideia da composição do protagonista unindo Diceópolis, personagem cômico, e Édipo, personagem trágico, surgiu a partir de releituras de ambos os textos e da possibilidade de transformar Édipo numa figura risível, apesar de todas as desgraças que acontecem a ele. Diceópolis é uma excelente opção visto ser um homem justo que busca a paz, por mais que seja aos moldes cômicos.

Unir Édipo e Diceópolis é, sobretudo, unir o sério e o cômico, mas não menos, unir o que há de riso no tão sério Édipo e o que há de sério no tão cômico Diceópolis. Uma pessoa desavisada talvez não perceba tantas semelhanças que existem entre essas duas figuras. Acredito que até as vejam como opostas, quando se pensa em drama grego, afinal, uma está do lado da solenidade, da tragédia; a outra, do lado do escárnio, da ironia, da comédia. E por observarem somente essas particularidades, talvez não vejam que Édipo e Diceópolis só querem a paz, e nada mais, custe o que custar.

Édipo busca a paz em nome de Tebas, mas na realidade, o percurso de salvação da cidade se entrelaça ao da busca pelo conhecimento e pela paz individuais do rei. Já Diceópolis busca a paz somente para si, visto que boa parte das pessoas optaram pela guerra, mas a grande realidade da comédia é que a paz é um desejo da cidade, e a que Diceópolis conquista é a metáfora dessa vontade.

Édipo é celebrado em Tebas como o *sóter*, o salvador, e torna-se o ícone da prosperidade da cidade, que fatalmente não dura por muito tempo. Diceópolis, como o nome já diz, é a própria representação da cidade justa, destacando-se também como a figura de um salvador, daquele que conseguiu a paz, mesmo que somente para si.

#### **4.3 Escrita e produção de *Édipo Rei***

O desejo de escrever uma adaptação de *Edipo Rei*, de Sófocles, para Teatro de Bonecos não nasceu como consequência da construção do projeto de doutorado, ao contrário, a ideia da peça, que já vinha sendo alimentada pelo Grupo Paideia há anos, serviu de motivo para a pesquisa da tese.

##### **4.3.1 Sobre o Paideia e o Teatro de Bonecos**

Quando nós do Grupo Paideia pensamos em adaptar textos clássicos da Grécia e de Roma para Teatro de Bonecos, em 2002, tivemos um incentivo por parte da professora Sarah Diva Ipiranga, à qual somos só admiração e gratidão, e também por parte de colegas da turma do estágio de literatura. Mas não foi uma ideia totalmente aceita, a princípio, talvez pelo fato de ser algo inusitado unir textos clássicos, na sua maioria eruditos e para um público adulto e acadêmico, ao Teatro de Formas Animadas, gênero relacionado diretamente e até inconscientemente, ao público infantil.

Mesmo assim, decidimos montar uma peça usando bonecos escolares, aqueles de tecido e esponja, que retratava o motivo mítico da Guerra de Troia, a *Escolha de Páris*. A proposta da disciplina de estágio era elaborar uma aula diferenciada para o público infantil com uma contação de histórias e fizemos isso. Contudo, à época, não conseguimos apresentar para crianças visto o estágio ter acontecido no período de férias, devido a um desajuste no calendário acadêmico por conta de greves legítimas. Então, apresentamos somente para colegas da universidade, sendo esta faixa etária o público majoritário do Paideia desde sua fundação até a atualidade.

De forma alguma estou negando a magia que o Teatro de Bonecos exerce sobre as crianças. Inclusive, tivemos experiências memoráveis, apesar de poucas, em eventos infantis. Contudo, devido a todas as pessoas que compõem o grupo terem suas profissões, a maioria voltadas à educação, não conseguimos nos apresentar em escolas, por questões de horários e de disponibilidade. Naturalmente, com o passar dos anos, nosso público tornou-se o acadêmico, por nos apresentarmos, na maioria das vezes, em universidades. E não é fácil defender que Teatro de Bonecos pode sim ser para um público adulto, por isso, nós do Paideia falamos constantemente nas nossas apresentações que o Teatro de Formas Animadas não é nem nunca foi exclusivo para crianças. E essa dificuldade de fazer esse tipo de teatro para adultos não é só nossa e nem é de hoje. No texto de Paulo Balardim, na 13<sup>a</sup> revista *Móin-Móin*, de 2015, no qual ele conta a história do museólogo e bonequeiro Antônio Carlos de Sena, herdeiro da arte da bonecagem de sua mãe Odila de Sena, fundadora do grupo mais antigo de Teatro de Bonecos do nosso país, o TIM, em 1945, ele cita uma memória de Sena que relata um pouco sobre essa dificuldade de se produzir Teatro de Bonecos para um público adulto:

Houve, também, outro movimento que sustentamos na ABTB<sup>19</sup>: a desmistificação da ideia arraigada de que o Teatro de Bonecos era feito só para crianças. No Brasil, em vários Estados, já existiam grupos, diretores e autores criando espetáculos de alta qualidade para adultos. Como já falei, nosso grupo havia sido batizado de TIM – Teatro Infantil de Marionetes, mas, por causa desse movimento, alteramos o seu nome. Mantivemos a sigla, que já era conhecida, e ele passou a se chamar somente TIM – Teatro de Marionetes (Balardim, 2015, p. 68).

Essa situação do Teatro de Bonecos no nosso país não vem de agora e é semelhante em todo o Ocidente. A estudiosa Ana Maria Amaral, no seu livro *Teatro de Formas Animadas*, expõe de forma bem didática uma separação entre Teatro de Formas Animadas no Ocidente e no Oriente, na qual neste há uma solenidade, uma sacralidade, e que muitas vezes está ligado à

---

<sup>19</sup> ABTB Unima Brasil (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), fundada em 1973.

música e à poesia. Já aquele aproxima-se da paródia, da pantomima, tendo uma forte relação com a cultura popular. No percurso histórico do Teatro de Bonecos, Oriente e Ocidente fizeram caminhos distintos apesar de haver muitas semelhanças, inclusive no que diz respeito ao aspecto religioso: o Oriente sacralizando; o Ocidente parodiando. Contudo, esse caráter popular do Teatro de Bonecos é sufocado ou mal interpretado pelo pensamento racionalista e tem como consequência sua infantilização.

Um teatro que, sem um apoio de um pensamento religioso, do qual se originou, ficou relegado ao imaginário infantil e popular. Eventualmente, o adulto pode ainda identificar nele algo que dentro de si mesmo está sufocado, e disso, muitas vezes, não tem nem consciência. Algo que escapa ao realismo e o fascina mas que a nossa cultura erudita procura sempre denegrir (sic)<sup>20</sup> ou ignorar (Amaral, 2011, p. 17).

Nossa escolha, enquanto Grupo Paideia, em priorizar o público adulto concretizou-se com a produção de *Lisístrata* (2017) e acabou influenciando a reescrevermos a nossa peça *Psiquê e Eros* (2003) para uma versão adulta, em 2023. Acredito que *Édipo Rei* seja uma peça para pessoas adultas, mas que pode sim ser vista por pré-adolescentes ou adolescentes, por mais que tratem de temas delicados, como o suicídio e a autolesão.

No meu entendimento, uma das formas de dar visibilidade ao Teatro de Formas Animadas é adaptando Clássicos para o gênero. Nós, do Grupo Paideia, fizemos isso com *Lisístrata*, de Aristófanes, e agora fazemos com *Édipo Rei*, de Sófocles. E há que se encontrar inúmeras semelhanças entre Teatro de Bonecos e Teatro Grego Clássico.

#### **4.3.2 A peça e os bonecos de *Édipo Réi***

É importante destacar que a escrita da peça foi uma ação solitária minha, porque quis imprimir no texto o estudo e as leituras que foram feitas no decorrer do desenvolvimento desta tese. Só depois de pronta, compartilhei com o grupo, do qual saíram sugestões de acréscimos e mudanças que aceitei prontamente. A partir desse momento, tornou-se o *Édipo Réi* do Grupo Paideia, não mais meu. Felisberto da Costa cita algo interessante, no seu livro *A poética do ser e não ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação*, sobre o grau de envolvimento de quem escreve bem como o processo que segue depois da escrita do texto:

---

<sup>20</sup> Registro aqui que o termo “denegrir” pertence a um vocabulário repleto de racismo estrutural advindo de uma cultura escravocrata. Por isso, abro esta nota, mesmo entendendo que, ao tempo da escritora, essas questões não eram discutidas com tanta transparência quanto hoje.

No teatro de animação, é comum o autor - ou autores - do texto estar envolvido em todo o processo de criação. A título de ilustração, vejamos o que diz o dramaturgo John Bell, do grupo Bread and Puppet: “Selecionado o tema, o trabalho inicial envolve o espaço e os objetos animados nesse espaço. Este se relaciona diretamente com a amplitude do material a ser trabalhado: bonecos de luva, bonecos de vara, bonecos gigantes etc. Também é importante a composição cênica dos objetos animados: máscaras isoladas, máscaras com bonecos, bonecos sozinhos etc., e o tamanho de cada um” (Costa, 2016, p. 23).

Depois da leitura que fiz com o grupo, passamos coletivamente a pensar na peça como um todo, sobre quais tipos de bonecos usaríamos, sobre figurino, cenário, trilha sonora, dentre outras estruturas.

E acredo que soe um pouco estranho pensar numa adaptação de uma Tragédia Grega para Teatro de Bonecos, tornando-se algo desafiador, por motivos semelhantes ao fato de que não seria lícito rir de um herói trágico. E também porque o Boneco evoca o riso, seja por sua aparência caricata, seja pelo que já é do senso comum de que esse elemento está muito mais para fazer rir do que fazer chorar.

O público tem consciência de que está diante de um acontecimento teatral, e o boneco é a evidência disso, é ele que proporciona a “identificação” com a plateia, e de maneira diversa da que ocorre com o ator. Nesse sentido, há quem diga ser difícil representar uma tragédia com a linguagem dos bonecos conforme os preceitos aristotélicos. Argumenta-se que, na tragédia grega, a identificação da plateia com um ator de carne e osso é mais suscetível de provocar o terror e a piedade, resultando daí a catarse. Contudo, acredo que essa possibilidade é factível com o personagem-boneco (Costa, 2016, p. 19).

Concordo com Felisberto de que é possível sim provocar a catarse, falar sobre morte, sobre dor com bonecos. E a nossa peça *Édipo Rei* pretende provar isso.

Sobre as personagens, basicamente mantivemos as mesmas da peça sofociana. São elas Édipo, *Geocasta*, Creonte, Tirésias, Cidadã tebana, Servo tebano, Mensageiro corintiano, Antígona, Melpômene, Thalia e o “Minino”, guia de Tirésias. A brincadeira com o nome de Jocasta vem da própria pronúncia, porque comumente as pessoas dizem *Geocasta*. Outro motivo é porque a personagem mítica também tem inúmeras variantes para seu nome. Lilian Sais, na introdução da sua tradução de *Édipo Rei* traz essa informação, quando apresenta o mito de Édipo: [...] Na *Odisseia*, o nome de sua mãe é Epicasta e, nas poesias do ciclo épico, Eurigânia ou Eurinássia; nas tragédias, seu nome é Jocasta (Sais, 2019).

Outra mudança nas personagens diz respeito à performance para o Teatro de Bonecos, visto ser inviável, pelo menos para nosso grupo, a presença de um Coro. Somos poucas pessoas bonequeiras no Paideia e, em nossa barraca, com uma estrutura espacial de 2m

de largura, por 1,50m de profundidade, não caberia mais de cinco dentro dela (Figura 14). Observem que, na figura abaixo, há quatro personagens em cena da nossa peça *Lisístrata*, manipuladas por quatro integrantes do grupo, e com cinco torna-se inviável uma performance maior dentro da barraca. Essa mudança de transformar o Coro em personagem única já experimentamos na *Lisístrata* e foi bem prática e satisfatória.

Figura 14 - Barraca do Grupo Paideia - Apresentação Lisístrata em 2024 (UFC).



Fonte: Grupo Paideia.

Por isso, transformamos o Coro na personagem da Cidadã Tebana, quase fazendo as vezes de um Corifeu. A troca do gênero para o feminino, visto a tragédia trazer um Coro de cidadãos tebanos, veio depois da peça já escrita, por perceber que o olhar cuidadoso dessa personagem durante toda a trama faria muito mais sentido, em minha opinião, se fosse representado por uma figura feminina. E é ela que ocupa o lugar do sacerdote, e, mais à frente, também narra a cena trágica da morte de Geocasta e a automutilação de Édipo. Antígona fará uma participação especial no final da peça, mas as entidades que acrescentamos para além da tragédia sofociana são as duas Musas: Melpômene, a “Alegra-coro” (Hesíodo, *Teogonia*. v. 78), da tragédia; e Thalia, a “Festa” (Hesíodo, *Teogonia*. v. 78), da comédia, que farão pausas para comentarem sobre os acontecimentos, inspiradas na parábase cômica.

Etimologicamente, παράβασις significa o ato de andar (do verbo βαίνω) para o lado ou além de (*πάρα*), o que implica em transgressão ou, numa outra acepção, em digressão – a partir da idéia de sair fora de uma área delimitada. Mas, ao contrário do

que se poderia pensar, seu uso no contexto teatral deriva menos do teor crítico ou do caráter aparentemente digressivo de seus versos do que do movimento executado pelo coro ao declamá-los. Durante a parábase, o coro avançaria (*παραβαίνω*) em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles (Duarte, 1998, p. 18)

Chamo de Parábase todos os momentos em que as Musas entram em cena para tecer comentários. Para isso, faremos sempre uma pausa na narrativa com os bonecos, dentro da barraca.

As Musas saem das laterais da barraca fazendo uma performance semelhante à estrofe, que corresponde a um movimento Coral, da direita para a esquerda; e à antístrofe, fazendo o sentido oposto. Elas não ficam onde estão os bonecos, semelhante ao Coro em relação aos atores do Teatro Grego. Elas têm a liberdade de dançar, cantar e encenar e usam máscaras, tornando-se figuras bem próximas do drama grego.

Thalia e Melpômene são atrizes mascaradas, bem próximas de como os atores se apresentavam no Teatro Grego Clássico. Essa técnica, em Teatro de Formas Animadas, chama-se Boneco Geminado, em que o corpo da atriz e a Máscara, que tem um papel importante para a cena, tornam-se um só elemento.

Abro um parêntese aqui para destacar a importância da Máscara como objeto cênico e da sua aproximação com o Teatro de Formas Animadas.

Tanto Máscara Cênica quanto Bonecos são, de fato, objetos. Contudo, classificá-los somente como tal não transmite a inteireza desses elementos no que diz respeito ao momento da encenação. Há, em ambos, algo que os conecta à vida, ao movimento, e é algo externo à condição estática do objeto em si. No caso da máscara, é tudo que compõe a personagem - corpo, encenação, figurino, gestual; no boneco, há também a presença do corpo, na maioria das vezes “invisível”, por se ocultar por detrás de tapumes ou quaisquer outras estruturas, de quem manipula. Por mais que haja diferença, é de fácil compreensão que tanto Boneco quanto Máscara saem da condição estática e adquirem vida, graças a algo externo que se conecta a eles, tornando-os um organismo só. Contudo, no Teatro de Bonecos isso é feito de uma forma mais sutil e simbiótica entre Boneco e quem manipula: “Algo invisível penetra no visível e se manifesta” (Amaral, 2011, p. 18).

Originalmente, as máscaras eram feitas de peles de animais e usadas no rosto, ou no corpo, do homem primitivo, camuflando assim o caçador para melhor atrair sua presa. A máscara é sempre um disfarce, simula e transforma (Amaral, 2011, p. 25).

O teatro existe desde sempre. Desde que o homem passou a sentir necessidade de sair de si, de se despersonalizar, de se disfarçar, de sair do seu dia a dia para viver novas experiências. E experiências assim já ocorriam nos primórdios da história da

humanidade, nos rituais. O homem então se transformava em deus, animal, adquiria e dominava forças cósmicas. E essas transformações se davam principalmente nas cerimônias rituais (Amaral, 2011, p. 26).

Das múltiplas funções da máscara, detenho-me na cênica, amplamente estudada pela história das artes, pela história antiga, pelo teatro, dentre outras áreas. Destaco aqui o estudo de Ana Maria Amaral que já traz uma comparação bem didática entre máscara e boneco, traçando diferenças e semelhanças.

As máscaras representam entidades ou tipos. Os seus movimentos, ligados ao corpo do ator, são limitados; nela importa mais seu conteúdo e visual do que a ação que executam, mas os seus movimentos lentos e sutis, intencionais e nunca aleatórios, são fundamentais para que se tornem objetos dramáticos.

Os bonecos, esses já são mais complexos e têm possibilidades enormes de ação. Representam, por isso, melhor o homem ou o animal, podendo refletir também o reino vegetal e mineral.

Máscaras e bonecos são rostos em busca de um corpo ou seres em busca de alma. Expressam ideias (Amaral, 2011, p. 18).

A nossa escolha por trazer atrizes mascaradas faz parte do nosso objetivo de aproximar o Teatro de Formas Animadas ao Teatro Grego Clássico.

Quanto aos Bonecos de *Édipo Réi*, são do mesmo material que os outros do grupo, de papel Machê (Figura 15), com cabelos de lã e corpos de tecido (Figura 16).

Figura 15 - Cabeças dos Bonecos de *Édipo Réi* em papel Machê - Oficina (2024).



Fonte: Grupo Paideia

Figura 16 - Bonecos do Paideia - *Édipo Réi* - Oficina (2024).



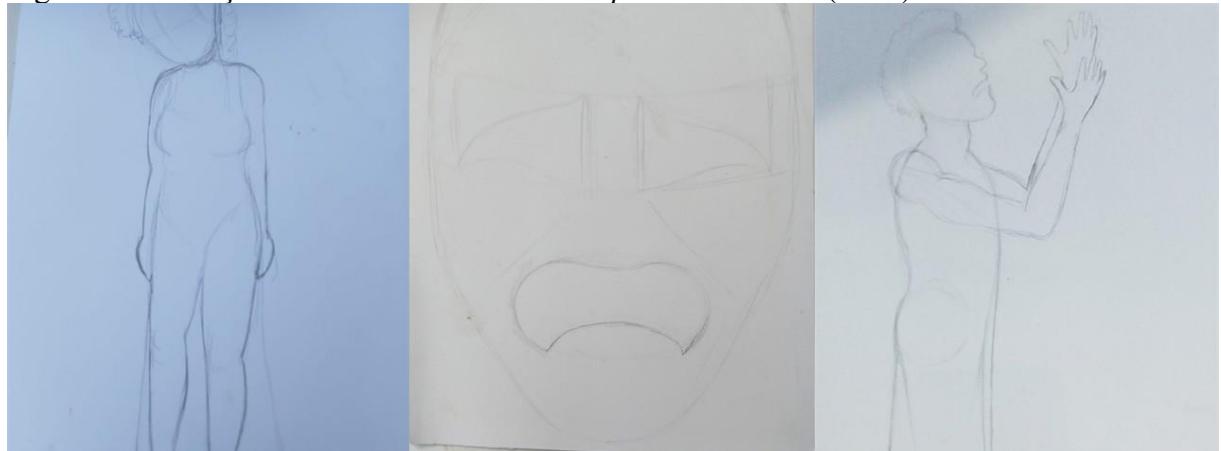
Fonte: Grupo Paideia.

As variantes do Teatro de Formas Animadas que usaremos, além do Boneco de Luva, que é um dos mais comuns, em que vestimos o boneco na mão e empreendemos movimentos a partir daí, são: o Mamulengo, que é o boneco de luva sem articulação na boca, o Teatro de Sombras, que consiste em projeção de imagens com o elemento luz e a máscara, que é usada pelas duas Musas.

Nossos Bonecos de Luva (Figura 17) têm a boca articulável, através da qual empreendemos o movimento da fala das personagens, dando mais realismo aos bonecos: são a maioria dos que estarão em cena, dentro da barraca. O Mamulengo é a personagem sem fala do Minino, guia do vidente Tirésias, que será uma figura cômica, mesmo sem falar. O Teatro de Sombras será usado no momento de maior tensão da peça: o suicídio de Geocasta e a automutilação de Édipo.

Uma das maiores dúvidas que tinha era de como mostrar as cenas mais críticas da tragédia. Lembro aqui que os momentos de violência não eram encenados, e sim narrados por uma personagem. E para encobrir estes momentos de terror, escolhemos o Teatro de Sombras, pela sutileza própria dele. Abaixo (Figura 17), segue o esboço da cena do suicídio e da automutilação.

Figura 17 - Esboço do Teatro de Sombras - *Édipo Réi* - Oficina (2024).



Fonte: Grupo Paideia.

Nossa experiência com Teatro de Sombras é muito curta se comparada à com Teatro de Bonecos (2002). O contato com essa modalidade aconteceu graças a um curso oferecido pelo Grupo Anima, na Vila das Artes, aqui em Fortaleza, em julho de 2018. O fruto da oficina foi a montagem da nossa primeira produção para Teatro de Sombras: *Prometeu e o Roubo do Fogo* (5min), inspirada na tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (Figura 18).

Figura 18 - Montagem de *Prometeu e o Roubo do Fogo* - Teatro de Sombras (2018).



Fonte: Grupo Paideia.

Sobre a personagem Édipo, como já havia mencionado, busquei inspiração para a composição da sua personalidade em Diceópolis, por isso, resolvi, nas primeiras falas do rei,

parodiar a de herói de *Acarnenses*, no início da comédia: “Tanta dô tem dispedaçado meu coração, / Alegria é pôca, bem poquinha, conto nos dedo; Mas sofrimento é grãocentas-ruma-de-areia. (vv. 1-3) (trad. Ana Maria Pompeu) e “Faz tempo que não fico tão triste na minha vida, chega meu olho tão ardendo de tanto chorar.” (Paideia, 2024).

Sobre a linguagem, tanto de Édipo quanto de outras personagens, destaco o cearensês, com todo o seu sotaque, sua riqueza semântica, suas apólices do “s” como marca do plural, tão comuns à fala. A exemplo, cito Édipo: “Habitantes de Tebas, **minhas criancinha** [...]” e “Tirésias, o vidente **dos vidente!**” (Paideia, 2024).

Em relação ao figurino: Édipo, Geocasta e Antígona, terão roupas douradas semelhantes, para marcar a família real (Figura 20). A única personagem que troca de roupa em cena é Édipo. Depois de furar os olhos, veste-se em andrajos para sair de Tebas (Figura 19).

Figura 19 - Escolha do figurino - *Édipo Réi* (2024).



Fonte: Grupo Paideia.

O figurino do mensageiro, por ser estrangeiro, será colorido, para destacá-lo dentre as outras personagens tebanas (Figura 20, canto direito). A máscara que aparece sobre o pano

preto será a das Musas e os cabelos serão do mesmo material dos usados nos Bonecos, a lã, justamente para aproximá-las aos bonecos. Melinda Powers, nos seus estudos *Athenian Tragedy in Performance*, traz, no capítulo 6: *Gesture and mask*, uma informação sobre máscara que serviu de inspiração para a máscara das Musas:

Um componente crucial desse vocabulário performático ateniense de gesto teatral é a máscara, que influenciou os gestos dos atores e seus movimentos. Como o gesto, temos imagens de máscaras, mas nenhum artefato real. O lado A do vaso Pronomos (figuras 1 e 2) oferece excelentes representações de máscaras do século V, que eram distintas das máscaras do final do século IV, com as quais podem ser confundidas. Com base em tais imagens, a maioria dos estudiosos rejeita a teoria outrora popular de que as máscaras do século V serviam como uma espécie de megafone e concordam que tinham a cabeça inteira com cabelo preso e provavelmente eram feitas de linho, mas existe desacordo sobre o ritual da máscara ou função estética. (Powers, p. 107, tradução nossa).<sup>21</sup>

Acrescento aqui as figuras referentes ao vaso Pronomos, lado A e B<sup>22</sup> respectivamente, referenciados por Melinda, página 65 (Figura 20). O vaso representa um elenco de uma peça satírica com alguns sátiros. Destaco a figura das máscaras nas mãos das personagens retratadas, principalmente, as do lado B, que serviu de inspiração para as máscaras das Musas da nossa peça.

---

<sup>21</sup> One crucial component of this Athenian performance vocabulary of theatrical gesture is the mask, which influenced the gestures of the actors and their movements. Like gesture, we have images of masks but no actual artifacts. Side A of the Pronomos Vase (figures 1 and 2) offers excellent representations of fifth-century masks, which were distinct from the later fourth-century masks with which they can be confused. Based upon such images, most scholars dismiss the once popular theory that the fifth-century masks served as a megaphone of sorts and agree that they were whole-headed with hair attached and probably made of linen, yet disagreement does exist over the mask's ritual or aesthetic function.

<sup>22</sup> I - Dionysus and the Cast of a Satyr Play (side A). Attic red-figured volute krater attributed to the Pronomos Painter, ca. 400 BCE. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81673 (H3240). Photo by L. Pedicini. All rights reserved. Reproduced by kind permission of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali – zoprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei.

II - The Cast of a Satyr Play and Two Satyrs (detail side A/B, handle area). Attic red-figured volute krater attributed to the Pronomos Painter, ca. 400 BCE. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81673 (H3240). Photo by L. Pedicini. All rights reserved. Reproduced by kind permission of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei.

Figura 20 - Vaso Pronomos, lado A e lado B.



Fonte: *Athenian Tragedy in Performance: a guide to contemporary studies and historical debates*. Iowa: University of Iowa Press, p. 65, 2014.

A produção da peça será concluída entre os meses de janeiro e fevereiro de 2025 e sua estreia será no dia da defesa desta tese, se Dioniso e a banca autorizarem. Mas adianto que tudo que foi pensado e, em parte, concretizado para a peça, pode: desfazer-se, refazer-se, transmutar-se, a partir do primeiro ensaio. O Paideia, às vezes, faz disto: muda sempre e adapta-se ao tempo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2021, num evento *on-line* da área de Letras Clássicas, apresentei uma comunicação sobre esta tese, que ainda estava bem no começo, tentando deixar de ser projeto para concretizar-se em pesquisa. Minha fala era basicamente sobre o *agón* entre Tirésias e Édipo e as possibilidades de riso neste diálogo. E, aproveitando o momento, adaptei parte do *agón* para *Édipo Réi*, do Paideia, e li ao final da comunicação. Depois da minha fala, recebi um primeiro comentário com um certo tom de advertência: para que tomasse cuidado com o que faria ao *Édipo Rei*, de Sófocles, justamente por ser um texto tão solene. Confesso que, ao ouvir isso de uma pessoa tão respeitada e experiente dos Estudos Clássicos, cheguei a cogitar sobre a inviabilidade da minha pesquisa. Mas não desisti, nem o faria. Foi só um breve momento de insegurança que foi sanada por conta de dois outros comentários: uma pessoa achou interessante e me indicou algumas leituras, incentivando-me a continuar; e outra, que me trouxe o argumento que precisava para validar meu trabalho, me indicou a Teoria da Recepção, da qual me utilizei para validar o que faço aqui. Sinceramente, não creio que teria desistido da pesquisa por conta daquele comentário ao qual julguei muito válido e útil. Ao contrário, confesso que, posteriormente, me incentivou muito mais a escrever sobre uma temática não tão comum ao nosso meio.

A princípio, a proposta de perceber momentos risíveis nas Tragédias Gregas desenhou-se, para mim, como uma possibilidade muito fácil e óbvia, talvez por causa da minha personalidade bem-humorada. Mas foi um equívoco porque as minhas primeiras leituras de tragédias foram movidas principalmente pela fruição, por mais que tenham sido no período em que era estudante de Letras, que me tornei bonequeira do Paideia, escrevendo e produzindo para Teatro de Bonecos, ou até mesmo quando ministrei aulas na Extensão em Mitologia Grega. E estudar as tragédias com um olhar teórico, buscando identificar determinados aspectos, é muito diferente de ler por deleite. Não é que a pesquisa e produção deste trabalho não tenham sido prazerosos, ao contrário, pois, mesmo com todos os obstáculos de se escrever uma tese, diria que foi tão divertido quanto produzir as peças do Paideia.

Peter Berger tem razão ao afirmar que a experiência do cômico é frágil e fugidia. E acrescento que pensar academicamente sobre possibilidades de riso num texto em que aparentemente o riso não penetra, também é algo que se esvai sob nossos olhos, como uma espuma, metáfora ricamente utilizada por Henri Bergson para representar a experiência do riso.

Senti-me, em muitos momentos, como aquela pessoa que tenta explicar a piada para quem não conseguiu entender ou depois que todo mundo já riu dela. Mas, acabei me

conformando com isso, pois é o risco de quem tenta analisar o cômico intelectualmente, como diz Berger.

Sobre o Riso, é um universo à parte, com significados potentes e de uma importância gigantesca para o meu objeto de pesquisa e, creio eu, para todas as áreas do conhecimento. Penso que os estudos sobre o Riso mereciam um destaque maior nesta tese, um erro que pretendo corrigir em pesquisas futuras. E esse meu leve negligenciar do Riso provavelmente é fruto de um determinado pensamento negativo sobre ele, que a sociedade carrega há tempos. George Minois, quando fala sobre o Riso Diabólico medievo, afirma que o riso sacode o corpo, causa espasmos, tira o autocontrole do ser humano. Mulheres não devem gargalhar... assim diria e ainda diz um conservador. E pelo fato de o riso existir cercado de censuras, talvez isso o relegue a um segundo plano.

Algo intrigante que observei durante a produção da tese, nas minhas consultas bibliográficas, é a aproximação possível entre três temáticas: o Riso, a Comédia Grega e a Mulher. Não me aprofundei sobre este assunto, contudo foi algo que me inquietou fortemente durante o processo de escrita. Que o Riso e a Comédia possuem semelhanças, isso é óbvio, mas qual proximidade com a figura da mulher? O que observei diz respeito a “apagamentos”: o Riso, parte indelével da humanidade e estudado há milênios, é algo censurável e muitas vezes proibido, deixado em segundo plano; a Comédia Grega, em especial a aristofânica, mesmo sendo grandiosa, foi vista como um gênero menor e há uma quantidade imensamente superior de tragédias traduzidas do que de comédias; e a Mulher, com toda a sua potência e coragem, que sempre foi e ainda é silenciada e apagada na história da humanidade.

Essa minha inquietação surgiu, primeiramente, ao observar as traduções brasileiras dos três livros teóricos que utilizei sobre o Riso. Todos foram escritos por homens estrangeiros: Henri Bergson e George Minois são franceses e Peter Berger é austríaco, contudo, quando essas obras chegam ao Brasil, são traduzidas, estudadas e revisadas por mulheres: em *O Riso*, de Bergson, as notas e tradução são de Maria Adriana Camargo Cappello e a introdução é de Débora Cristina Morato Pinto; na *História do Riso e do Escárnio*, de Minois, a tradução é de Maria Elena O. Ortiz Assumpção; e em *O Riso Redentor*, de Berger, quem traduziu foi Noéli Correia de Melo Sobrinho e quem revisou a sua tradução foi Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Estendo isso às traduções do drama grego pois, na sua grande maioria, são os homens que trabalham com as tragédias; e as mulheres, com as comédias. Um exemplo concreto disso é que utilizei seis traduções de *Édipo Rei*, em língua portuguesa, sendo somente duas de mulheres: Maria do Céu Zambujo Fialho, de Portugal, e Lilian Amadei Sais, do Brasil, fora as outras

traduções que resolvi não usar, também feitas por homens. E ao observar a situação das traduções das comédias no nosso país, majoritariamente são feitas por mulheres.

É claro que meu olhar é pontual e limita-se às consultas que fiz para a minha pesquisa, pois não procurei investigar essas questões profundamente. Mas o que me chamou atenção é que tanto o Riso, quanto a Comédia Grega e a Mulher têm seus lugares relegados e as suas importâncias diminuídas. Ao passo que percebo também, nas representações de mulheres brasileiras, essa potência e coragem por se debruçarem tanto no estudo do Riso quanto no trabalho de traduções das Comédias.

Ainda sobre as referências bibliográficas, a oportunidade de ler as tragédias e comédias em grupo, em voz alta e performando à medida que alguém se sentia à vontade para isso, foi uma experiência ímpar e riquíssima para a minha pesquisa, pois, mesmo confirmado o que eu já deduzia anteriormente, sobre as possibilidades de riso na tragédia, percebi o quanto rica e potente é a oralidade. Inclusive, observei inúmeras vezes que o riso vinha, em alguns momentos, justamente por conta da leitura em voz alta, e que isso não acontecia numa leitura silenciosa e solitária. Pena que muitos desses momentos se perderam na memória e que não pude gravar essas leituras, mas fica uma possibilidade de atividades futuras.

Ainda em relação às tragédias, confirmei o que já sabia: que são textos riquíssimos e que devem ser sempre relidos, inclusive em variadas traduções. Por várias vezes, no decorrer da escrita, deixei bem claro que não era meu objetivo fazer uma crítica às traduções, mas reconheço que, em algumas vezes, acabei fazendo, não diminuindo o trabalho de quem traduziu, mas tecendo comentários sobre as escolhas de cada uma dessas pessoas. Confesso que priorizei traduções canônicas, que negligenciei outras ao deixar de citar e que até procurei dar destaque a traduções femininas, como a de Lilian Sais, em *Edipo Rei*, e Cristiane Zaniratto, em *Edipo em Colono*, não por escolhê-las meramente para validá-las, mas porque são trabalhos primorosos que precisam sim ser lidos.

E quanto ao formato dos nomes que usei nas referências, mesmo fugindo um pouco da nomenclatura oficial, fiz isso porque me incomodo profundamente com a forma como somos referenciadas. Acho que porque não gosto do meu sobrenome Araujo, acabo rejeitando esse formato. E não só por isso, é porque creio que, ao tratar todas as escritoras pelos sobrenomes, que mais parecem masculinos, e em alguns casos são heranças da mudança de sobrenome nos casamentos, acaba-se por apagar a identidade dessas mulheres. E quanto aos cânones, resolvi tratá-los da forma que são mais conhecidos: Trajano, Torrano. Não que eu tenha intimidade para isso (se bem que adoraria!).

Minha intenção inicial era bastante ambiciosa: investigar as possibilidades de riso em todas as tragédias, mas, infelizmente, precisei fazer um recorte. Então, por usar a obra de Bernd Sindecker, *Harmonia de Palintono: Estudos sobre elementos cômicos na tragédia grega*, e perceber que ele dava muito mais destaque às tragédias de Eurípides, resolvi voltar minha atenção para Ésquilo e Sófocles. E isso me incomodou profundamente, por haver no drama euripidiano verdadeiros tesouros cômicos em meio a tanta desgraça.

Cito algumas dessas tragédias com o intuito de diminuir o meu remorso, mesmo sabendo que não há perdão de ter deixado *As Traquínias* de fora, juntamente com o mensageiro Licas, um “enrolão” de marca maior. Muito menos ter esquecido de citar o diálogo entre Dioniso e Penteu, quando este último está se travestindo para ir espiar o rito das ménades, nas *Bacantes*. De não ter colocado o diálogo completo entre o servo de Admeto e Héracles, depois da vergonha alheia causada pelo comportamento inoportuno do herói dos heróis, em *Alceste*... e ainda poderia citar outras tantas cenas cômicas euripidianas. O que posso fazer é minimamente continuar essa pesquisa em trabalhos futuros, com muito prazer.

Escrever *Édipo Réi* foi puro deleite, mas não sem algumas inseguranças. Em 2021, fiz parte do *agón* entre Édipo e Tirésia para um evento acadêmico, depois disso, só retomei a escrita da peça quando a pesquisa sobre possibilidades de riso já estava bem adiantada e validada pela banca de qualificação. Mesmo assim, as ideias para a criação da peça já existiam, pois, como já comentei anteriormente, a vontade de produzir uma adaptação de *Édipo* nasceu antes mesmo do projeto para o doutorado. Hoje, o que me inquieta é porque não consigo mais discernir sobre se o estudo da teoria influenciou a elaboração do texto da peça ou se o contrário. Não sei o quanto isso é relevante ao final da tese, por isso, preciso pensar que a teoria e a prática estão em simbiose, uma auxiliando e completando a outra.

Em relação à divisão dos capítulos da tese, fiz algumas alterações no decorrer da pesquisa por uma série de motivos, mas, principalmente por não saber por onde começar: se pelo Teatro de Bonecos e por *Édipo Réi* ou se pelo estudo sobre as possibilidades de riso na tragédia e o contraponto do sério nas comédias. Não que fossem dois objetos na tese, mas pelo fato de preocupar-me se estava valorizando mais um do que o outro. Enfim, escolhi. Comecei pelo estudo do risível em *Édipo Rei*, de Sófocles. Decisão esta pelo simples motivo de trazer primeiro a teoria para, ao final, mostrá-la inteira na prática. Por isso, *Édipo Réi* ficou para o final, não por ser menos importante para mim, e sim para usá-lo como confirmação, como validação, de tudo que havia dito antes.

Já citei, no decorrer do trabalho, que sempre fui uma pessoa bem-humorada, piadista. Gosto de rir alto e falar palavrão, mas nem sempre a sociedade comprehende mulheres assim... livres. Quando li a primeira Comédia Grega, encontrei nela um lugar onde me sentia totalmente à vontade. Mesmo não percebendo a possibilidade de usá-la como modelo ideal da descendência ao Mundo dos Mortos, na minha monografia de Especialização em Estudos Clássicos, já via no texto cômico um lugar confortável em que podia me segurar. *Rās* foi a primeira dentre elas e a que mais me tocou, justamente porque eu buscava algo sério, soturno, para o meu trabalho da especialização e ela me aparece, sugerida por Ana Maria Pompeu, como solução para o meu dilema acadêmico. Talvez, esse desejo de pesquisar sobre algo solene seria uma tentativa de ser validada e reconhecida no meio acadêmico como uma pessoa séria. Fui tolada! Enquanto caminhava rumo ao Hades (não literalmente, por Zeus!), a comédia me convidava a seguir o carro naval de Dioniso. E, na minha monografia, apontei como modelo perfeito de catábase a do deus do vinho, desde o motivo que o levou ao Hades até o retorno de lá.

O estudo e a *adaptatradução* (termo inventado por mim e Ana Maria Pompeu, sobre algo que estaria entre o adaptar e o traduzir, sem hierarquia entre os processos) da *Lisístrata* foi algo libertador para o Paideia por vários motivos. O principal, como já citei durante a tese, foi poder assumir que nossas produções seriam majoritariamente para um público adulto. Também foi uma resposta repleta de indignação a um triste momento de desvalorização da arte da bonecagem que o Grupo Paideia sofreu no começo da jornada e que nem vale a pena narrá-lo aqui. Hoje percebo mais ainda que Lisístrata, assim como riso, penetrou pelas fissuras de ambientes totalmente masculinos e liderou como uma grande generala e sacerdotisa a revolução pela paz, trazendo algo sério e solene em meio a muito riso.

E *Acarnenses* é uma das comédias mais belas de Aristófanes, na minha opinião. Diceópolis é simplesmente encantador. É a grande metáfora do desejo de festa e paz universais. Vi, na figura dele, a possibilidade de trazer leveza ao Édipo do Paideia, por justamente ser uma personagem que está mergulhada num cenário desolador, de guerra e desesperança e, mesmo assim, comporta-se como se tudo aquilo não fosse com ele. É curioso porque o Édipo da tragédia parece, muitas vezes, estar alheio a todas as desgraças que estão sendo constantemente mostradas sob seus olhos.

O Grupo Paideia não vive financeiramente da arte da bonecagem. Temos nossas profissões e as atividades com o Teatro de Bonecos são puro deleite. Atrevo-me a dizer que todo o processo da arte da bonecagem: desde a escrita da peça, confecção dos bonecos e ensaios até a apresentação, funcionam como uma fuga das nossas rotinas. E o mais interessante é que,

quando nossas leituras para adaptações transformaram-se na Extensão em Mitologia Grega, levamos os bonecos para a sala de aula, provando que o lúdico e o riso podem sim ocupar o espaço da academia.

Encerro minhas considerações finais, primeiramente recordando o Carnaval de 2020. Quatro integrantes do Paideia, juntamente com amigas e amigos, nos vestimos de aias e comandantes, personagens da série distópica *The Handmaid's Tale*, inspirada no romance de Margaret Atwood de mesmo nome. Ao contrário das roupas das personagens, as nossas eram semelhantes, mas bem curtas e confortáveis para o sol escaldante dos carnavais do bairro do Benfica, aqui em Fortaleza. Havia placas penduradas nos nossos pescoços com as seguintes frases: na dos homens, “comandante é meuzóvo” e na das mulheres, “aia é meuzovário”. Fizemos tanto sucesso que nossa foto foi parar na página oficial da série aqui no Brasil. E a postagem perguntava justamente o que as pessoas achavam da nossa sátira carnavalesca. Os comentários foram diversos, mas a maioria achava que não era correto “brincar” com algo tão sério, visto a temática ser de muita opressão, principalmente e mais fortemente com as mulheres. À época, fiquei indignada e escrevi a seguinte resposta:

Quando vi pela primeira vez a série *Conto da Aia*, foi um soco na boca do estômago. Via um episódio por dia e tentava digerir cada um. Comprei o livro e o li enquanto assistia à terceira temporada. Apresentei um trabalho sobre a série e o livro num evento aqui na minha cidade. Eu precisava falar! Indiquei a série a uma dezena de pessoas, e sempre dizia: "você precisa ver a série"! Quando pensei as fantasias, imaginei um grito de protesto! Aias e comandantes curtindo o carnaval fora de Gilead, rindo, bebendo, se divertindo. Essa necessidade desse grito era constante quando via a série! Eu sabia que Margaret Atwood havia escrito um livro de denúncia, e não ficção! Fantasias também são formas de protesto! O riso é denúncia! Pena alguns associarem o riso a apenas alienação. A crítica, a ironia, o deboche, o sarcasmo sempre serão aliados da luta. Sobre os termos “Comandante é meuzóvo” e “Aiaémeuzovário”, eles abarcam um campo semântico tão vasto, que só o cearense entende a força dessa expressão e é complicado explicar para outros brasileiros, que dirá para estrangeiros. As aias dançaram uma linda ciranda ao redor de uma cerveja... celebrando nossa liberdade, mas de olhos sempre abertos para as tias Lídias Damares (oprimidas que viraram opressoras)! Numa entrevista, Joseph Fiennes (Waterford) afirma que se não fosse o senso de humor do elenco nos bastidores, talvez eles não conseguiram ter feito com tanta perfeição. Ele estava certo! O riso é libertador e, ao mesmo tempo, um instrumento de protesto! Hoje luta-se contra extremismos sendo extremistas e isso eu não entendo, porque estamos do mesmo lado e precisamos nos unir! Em honra a Aristófanes, seguimos com o nosso protesto e nosso grito: “aia é meuzovário!” e “comandante é meuzóvo!”. (Danielle Motta, Instagram, 2020)

E, finalmente, seria leviano da minha parte dizer que não tenho o objetivo de convencer as pessoas sobre a teoria do risível na tragédia. Na realidade, nem deveria me importar com isso. Lembro-me da cena antológica do primeiro filme *Matrix* em que Neo vai à Oráculo para saber o que o destino reservava a ele. Ao chegar lá, depara-se com uma senhora simpática cozinhando. Ela diz que não o convida para sentar porque sabe que recusará. Em

seguida, sem olhar para ele, diz que não precisa se preocupar com o vaso. Neo pergunta: “que vaso”, virando-se, e assim derruba e quebra o objeto citado. Ele fica espantado e questiona como ela sabia. Ao que responde que o que realmente vai fazer com que “queime sua mufa” é se ele o teria quebrado caso ela não tivesse dito nada.

Pergunto agora, parodiando a Oráculo: você riria de *Edipo Rei* ou de quaisquer outras tragédias se não tivesse lido este trabalho?

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- ARAUJO, Danielle Motta. **Lisístrata**: estudo e adaptatradução para teatro de bonecos. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- ARISTÓFANES. **As rãs**. Introdução, tradução e notas de Marina Peixoto Soares. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata ou a Greve do Sexo**. Tradução de Antônio Medina Rodrigues. Adaptação de Anna Flora, ilustrações de Eduardo Rocha. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. 2. ed. São Paulo: Editora Cone Sul Ltda, 1998.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ARISTÓFANES. **Os acarnenses**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BAKOGIANNI, Anastasia. O que Há de Tão ‘Clássico’ na Recepção dos Clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016.
- BALARDIM, Paulo. Se não fosse a vida, seria um filme: Antônio Carlos de Sena. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 13, p. 56-71, 2015.
- BELTRAME, Valmor Nini; MORETTI, Gilmar A. Filosofias da Formação Profissional: à guisa de introdução. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 14, p. 9-13, 2015.
- BERGER, Peter L. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Revisão da tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis: Vozes, 2017.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: Eurípides e Aristófanes. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o Estatuto da Mitologia**. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábola na comédia de Aristófanes. 1998. Tese (doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ÉSQUILO. **Os Sete contra Tebas**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução de J. B. Mello e Souza. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ÉSQUILO. **Sete contra Tebas**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Alan H. Sommerstein. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2018.

ESQUILO. **Tragedias**. Traducción de Fernando Brieva Salvatierra. Introducción de Pedro Henrique Ureña. Buenos Aires: Losada, 2008.

ÉSQUILO. **Tragédias: Os persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes e Prometeu cadeiro**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. **Alceste**. Tradução e notas de J.B. de Mello Souza. 2006. Recurso digital.

EURÍPIDES. **Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. v. I. Recurso digital.

EURÍPIDES. **Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016. v. II. Recurso digital.

EURÍPIDES. **Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016. v. III. Recurso digital.

EURÍPIDES; ARISTÓFANES. **Um drama satírico**: O Ciclope, e duas comédias: As Rãs e As Vespas. Tradução do grego por Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1996.

GRAVES, Robert. **O grande livro dos mitos gregos**. Tradução de Fernando Clabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUINSBURG, J. Édipo Rei: uma peça de teatro. In: VIEIRA, Trajano. **Édipo Rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Cambridge: Oxford University Press, 2003.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JENDZA, Craig. Paracomedy: **Appropriations of Comedy in Greek Tragedy**. New York: Oxford University Press, 2020.

LAFER, Mary de Camargo Neves. Os mitos: comentários - 2. Prometeu e Pandora. In: HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 57-74.

LIRA, Fernando. **Jogos para cenas cômicas**. Organização de Fernando Lira; colaboração de Augusto Reis, Beatriz Aderaldo, Diego Brito, Geórgia Dielle, João Machado e Sarah Jorge. Fortaleza: Grupo Crise, 2013.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-Português**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Editora Mnema, 2022.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOTA, Marcus. Sete contra Tebas de Ésquilo. **Revista Archai**, n. 10, p. 145-145, 2013.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editor convidado Plínio Martins Filho. Organização de Benedito Nunes & Victor Sales Pinheiro. Texto grego John Burnet. 4. ed. rev. e bilíngue. Belém: Ed. UFPA, 2016.

**PLATÃO. O Banquete.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editor convidado Plínio Martins Filho. Organização de Benedito Nunes & Victor Sales Pinheiro. Texto grego John Burnet. 4. ed. revisada e bilíngue. Belém: Ed. UFPA, 2018.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes**: o dramaturgo da cidade justa. São Paulo: Gostri, 2019.

POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso Matuto**: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearense. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014.

POMPEU, Ana Maria César. Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 12, p. 83-98, 2008.

POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luiz de; PIRES, Robert Brose (org.). **O Riso no Mundo Antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

POWERS, Melinda. **Athenian Tragedy in Performance**: a guide to contemporary studies and historical debates. Iowa: University of Iowa Press, 2014.

REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Tradução de Oliver Tolle. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2007.

RIBEIRO JR., Wilson A. **Sófocles**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: [greciantiga.org/arquivo.asp?num=0075](http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0075). Acesso em: 16 jan. 2025.

SEIDENSTICKER, Bernd. **Palintonos Harmonia**: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre: LP&M POCKET, 2011.

SÓFOCLES. **Antígona**: livro vira-vira 2. Tradução de Domingos Paschoal Cegalla. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SÓFOCLES. **Antígona**: tragédias completas. Tradução de Jaa Torrano. Estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano. Coleção Clássicos Comentados dirigida por João Ângelo Oliva Neto e José de Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Mnema, 2022.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. **As Traquínias**: tragédias completas. Tradução de Jaa Torrano. Estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano. Coleção Clássicos Comentados dirigida por João Ângelo Oliva Neto e José de Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Mnema, 2022.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução, comentários e notas de Cristiane Patrícia Zaniratto. 2003. Dissertação (Mestrado em linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira; apresentação de J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SÓFOCLES. **Édipo Rei ou Édipo em Tebas**: tragédias completas. Tradução de Jaa Torrano. Estudos de Beatriz de Paoli e Jaa Torrano. Coleção Clássicos Comentados dirigida por João Ângelo Oliva Neto e José de Paula Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Mnema, 2022.

SÓFOCLES. **Édipo Tirano**. Tradução e comentários de Leonardo Antunes. Introdução de Breno Battistin Sebastiani. Posfácio de Maria Homem. São Paulo: Todavia, 2018.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Edição bilíngue. Ensaio de Edmund Wilson. São Paulo: Editora 34, 2014.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Introdução, tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70 LDA, 2019.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Introdução, tradução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2015.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIAL, Claude. **Vocabulário da Grécia Antiga**. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ZANIRATTO, Cristiane Patrícia. **Tradução, comentário e notas de Édipo em Colono de Sófocles**. 2003. Dissertação (Mestrado em linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

## **ANEXO A - EMENTA DA DISCIPLINA DE TEATRO DE ANIMAÇÃO II DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

### **Programa de Ensino**

Nome da disciplina: **Teatro de Animação II**

Código da disciplina: **ART6412**

Horas/aula semanais: 4

Total de horas/aula: 72

Pré-requisito: ART6312

Equivalência: não se aplica

Curso a que se destina: Artes Cênicas

### **Ementa**

História do teatro de bonecos; confecção de formas e objetos para animação; a animação/interpretação.

### **Objetivos**

- Conhecer a linguagem do teatro de animação – concentrar os estudos na linguagem do teatro de bonecos.
- Compreender e conhecer valores, princípios, conceitos e procedimentos na prática desta arte.

### **Conteúdo Programático**

- História e tendências. Nomenclaturas. As vanguardas artísticas e o teatro de marionetes.
- O teatro de bonecos no Brasil. Mamulengo.
- Definição do texto (cena) a ser encenado - A confecção. A descoberta de materiais.
- Definições de caráter; gênese de personagem; repertório de gestos e ações.
- Animação/interpretação - situações a serem vividas pelas personagens.
- Apresentação das cenas.

### **Bibliografia Básica**

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo, SENAC Editora, 2002.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

BELTRAMI, Valmor e MORETTI, Maria de Fátima de Souza. *Revista móin-móin*. Jaraguá do Sul-SC. 2005 a 2012.

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*, São Paulo: Ed.Perspectiva, 1993.