

A GLAUBERIANA, UM CORO TRÁGICO DE ÉDIPO: DO MUNDO ANTIGO AO BRASIL TROPICAL

Renata Cazarini de FREITAS*

- **RESUMO:** A partir de uma análise descritiva de textos e das condições de produção, este artigo apresenta a recepção do teatro antigo no palco brasileiro por meio da peça *Édipo*, de Sêneca, autor latino do século I d.C., numa encenação ocorrida em 1996, em São Paulo. A montagem foi motivada pela tradução e adaptação da peça *The Oedipus of Seneca*, do poeta inglês Ted Hughes (1930-1998), encenada na Inglaterra em 1968 por Peter Brook e tornada canônica. No Brasil, a poesia dramática de Hughes foi tropicalizada no *Édipo de Tabas*, uma opção evidente no trocadilho do título, cujo termo indígena evoca a cidade grega de Tebas, onde originalmente se passa a trama. A versão em português criada pela trupe Teatro Promíscuo, capitaneada pelo ator e encenador Renato Borghi, jamais publicada, inclui um coro à moda trágica evocando o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981). Parte substancial da pesquisa tem sido o resgate de documentos e estudo das condições de produção e recepção da peça.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Édipo. Hughes. Recepção. Sêneca. Teatro.

Há 20 anos, o cineasta Glauber Rocha foi parar num dos coros da tragédia *Édipo*. O ator e encenador Renato Borghi transferiu, da cidade grega de Tebas para uma fictícia Tabas brasileira, o mito do príncipe que mata o pai, desvenda o enigma da esfinge e se casa com a mãe. O *Édipo* de Tabas, encenado nos primeiros meses de 1996, no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista, pelo grupo Teatro Promíscuo, foi uma tropicalização do texto clássico, do cenário e do figurino.

O processo de produção do texto dramático partiu da tradução para o português de uma versão inglesa da década de 1960, feita pelo poeta Ted Hughes (1930-1998), da peça em latim de Sêneca (século I d.C.) e posterior amalgamação com uma versão brasileira do reconhecido texto do grego Sófocles (século V a.C.). Sobre o que foi chamado de “livre adaptação”, Borghi afirma em reportagem da *Folha de S. Paulo* (MAIA, 1996, s.p.): “A única liberdade que tomei foi acrescentar uma referência a

* UFF – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras – Niterói – RJ – Brasil. 24210-201. USP – Universidade de São Paulo – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – renatacdef@gmail.com.

Deus e o diabo na terra do sol como homenagem à geração profética de Glauber, hoje soterrada e minimizada”. Como se verificará no coro *A glauberiana*, também há menção a *Terra em transe*.

O baiano Glauber Rocha (1939-1981) é considerado até hoje o maior expoente do movimento Cinema Novo brasileiro, na esteira da *Nouvelle Vague* francesa e do *Neorealismo* italiano. Três longas-metragens de Glauber merecem destaque: *Deus e o diabo na Terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Em reportagem de *O Estado de S. Paulo* à época (CARNEIRO NETO, 1996), Borghi afirma que era preciso “manter uma certa dose de indignação”, traço que caracteriza o ator egresso do Teatro Oficina, do qual fora sócio e um de seus mais importantes protagonistas, como em, por exemplo, *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) encenada pela primeira vez em 1967.

A respeito desse posicionamento de indignação, é apropriado trazer o pesquisador Graham Ley – que distingue as adaptações teatrais de primeiro grau (*primary*), a partir de material não dramático, das de segundo grau (*secondary*), de material já dramático – para comentar o quanto esta última é reveladora de um nexos entre a opção estética e o discurso aspiracional:

In the contemporary period of theatre, secondary adaptation is a sophisticated aesthetic weapon, registering what we tend to call an interrogation of a text, finding a vehicle for an intervention, or setting out terms for an adjustment to contemporary dramaturgy. It is recurrent and omnipresent, but each particular case would repay close analysis, since what is at work is more than repertoire recycling, and regularly betrays – largely because a commissioned theatrical adaptation is institutionally embedded – an interesting nexus of aesthetic attitudes and aspirations.¹ (LEY, 2009, p. 207).

Nessa linha da análise minuciosa, a documentação pesquisada sobre *Édipo de Tabas* permite constatar diferentes estágios de elaboração do texto dramático, em particular, do coro batizado *A glauberiana*. Para tanto, são adotados dois pressupostos que Roberto Ferreira da Rocha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresenta num artigo do livro *Olhares sobre textos e encenações* (MALUF; AQUINO, 2007, p. 367): 1) “cada encenação de um texto dramático

¹ No atual momento teatral, a adaptação de segundo grau é uma ferramenta estética sofisticada, registrando o que tendemos a chamar de um questionamento de um texto, encontrando um meio para uma intervenção ou propondo termos para um ajuste à dramaturgia contemporânea. Ela é recorrente e onipresente, mas cada caso particular compensaria uma análise detalhada já que o que está por trás é mais do que reciclagem de repertório, normalmente traindo – em grande parte porque uma adaptação teatral encomendada está institucionalmente comprometida – um nexos interessante entre atitudes e aspirações estéticas.

é uma forma de produção específica desse texto e não simplesmente sua mera reprodução cênica” e 2) “encenações são formas complexas de enunciação que só podem ser plenamente entendidas se o contexto em que ocorreram for levado em consideração”.

Encerrada a temporada cênica, resta o texto. O resgate e análise do que foi emitido em cena – mesmo consideradas as limitações impostas pela singularidade de cada *performance* – possibilita construir a memória da tradução e adaptação teatral no Brasil.

Apagamentos

A cena teatral brasileira não é receptiva à dramaturgia latina antiga, em particular às tragédias de Sêneca, embora se mostre plenamente integrada hoje à tendência internacional de revalorização das peças gregas clássicas, com frequentes novas montagens de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O mais próximo que se chega de Sêneca no país é quando são encenados textos de autores contemporâneos europeus que afirmam terem, em algum grau, se aproximado do predecessor latino. É o caso do alemão Heiner Müller (1929-1995) e sua *Medeamaterial* (1982), assim como da inglesa Sarah Kane (1971-1999) e sua *Phaedra's Love* (1996). Ambos os dramaturgos, com estas peças – ou mais frequentemente até com outras –, conquistaram espaço na cena brasileira, mas o mesmo não se deu com Ted Hughes e o seu *Édipo* adaptado da obra homônima de Sêneca.

Ainda que tenha sido o texto fundamental para a montagem feita pelo Teatro Promíscuo, a autoria de Hughes ficou virtualmente apagada frente à menção recorrente do texto encenado como sendo uma “adaptação” das obras de Sêneca e Sófocles, conforme artigos e resenhas da época. A encenação no porão do Centro Cultural São Paulo entre 31 de janeiro e 14 de abril de 1996 não foi suficiente para estabelecer o texto de Hughes no repertório local. Muito diferente é a dinâmica nos países de língua inglesa, em que a peça de Hughes ganhou vida própria e tem importante histórico de encenações, como se verá.

O texto de Hughes em inglês foi localizado na Biblioteca do Museu Lasar Segall, importante arquivo de textos dramáticos na capital paulista, pela atriz Christiane Esteves Carmona, a Crika, que atualmente se identifica como Cristiane Zuan Esteves e dirige a trupe de teatro e intervenção urbana Opovoempé. Ela relatou, numa primeira entrevista à pesquisadora em 11 de março de 2014, que a tradução foi realizada em menos de uma semana em janeiro de 1994, justificando a pressa: “Houve uma visceralidade minha com aquilo”.

A versão para o português brasileiro feita por Cristiane tem 44 páginas datilografadas, aproveitamento integral do texto de Hughes, procurando até mesmo uma aproximação visual com a publicação original inglesa, em que o poema é

irregularmente espaçado e quase não apresenta pontuação, sendo todo grafado em letras maiúsculas no “coro a Baco”. A tradutora manteve a divisão em cinco atos da peça de Hughes.

Ela cedeu à pesquisadora uma cópia do que chamou de “um esboço de tradução” e que chamarei de documento 1 (doc1), assim como cedeu cópia do texto tratado como “livre adaptação” ou documento 2 (doc2), feito em parceria com o ator Élcio Nogueira, que interpretou Édipo na montagem. Este documento alcança 88 páginas datilografadas, repletas de numerações que reorganizam trechos, anotações manuscritas que parecem incluir reflexões filosóficas e algumas indicações cênicas, além de versos suprimidos com rasuras. Este texto inclui muitos excertos atribuíveis ao *Édipo Rei* de Sófocles numa tradução de Geir Campos (1924-1999), embora não tenham sido identificados.

Processo semelhante de resgate de texto teatral foi conduzido por Roberto Ferreira da Rocha com o *Hamlet*, de Shakespeare, traduzido por Geir Campos e Flávio Rangel (1934-1988), encenado por este último em 1969. Essa mesma dupla havia sido responsável também pela montagem, com produção da Companhia Paulo Autran, da mencionada versão do *Édipo Rei* de Sófocles, em 1967 – “versão e adaptação teatral moderna”, conforme se lê na reedição da obra em 1976. Baseada na tradução inglesa de Sir Richard Jebb e não no original grego, esta versão em português, publicada primeiro pela Editora Vozes em 1967, foi disseminada pela sua reedição na coleção Teatro Vivo, da Abril Cultural.

Conforme Rocha (2007, p. 369), o tradutor Geir Campos

[...] persegue uma dicção cênica que procura estar a par do coloquialismo dos diálogos escritos por Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e outros que, entre os anos 1950 e 1960, renovaram a dicção cênica da dramaturgia brasileira.

Isso, de fato, se pode constatar nos diálogos da versão de *Édipo Rei*, mesmo adotando as segundas pessoas do singular e do plural (tu/vós). As escolhas lexicais que Geir fez do português da década de 1960 só ocasionalmente causam algum estranhamento ao leitor de hoje.

O encenador do *Édipo Rei* de 1967, num apêndice ao texto dramático publicado (SÓFOCLES, 1976, p. 103), afirma que a “técnica inquisitiva que Sófocles utiliza nessa peça talvez seja sua melhor qualidade”. E foi justamente por causa dessa “estrutura de investigação” do enigma do nascimento de Édipo no texto sofocliano, segundo relato de Cristiane Esteves, que Borghi pediu a inclusão de trechos da tragédia grega no *Édipo de Tabas*, embora, na opinião expressa pela tradutora na entrevista à pesquisadora, “Sêneca seja mais trágico, na dimensão do incontornável”.

Tropicalização

A opção cenográfica no Brasil foi de transposição da história de Édipo e da peste que recai sobre sua cidade para uma favela estilizada, onde os atores lembravam índios, enquanto Jocasta, mãe e esposa de Édipo, era uma atriz negra (Cida Moreno), numa referência à forte presença da matriz africana no Brasil. A abordagem foi de caráter mais sociológico do que psicanalítico, consequência de um trabalho preparatório que incluiu sessões de um julgamento simulado de Édipo em espaços públicos.

Há um documentário em vídeo produzido por Cristiane Esteves sobre essas sessões públicas, mas só foi possível localizar a existência de uma gravação de cerca de três minutos da peça, propriedade do acervo da Fundação Padre Anchieta, à qual não se conseguiu acesso até o momento. A pesquisadora não esteve na montagem da peça, reconstruída a partir do texto, paratextos e relatos dos atores.

O projeto de pesquisa de linguagem “O arcaico aqui e agora” para a encenação do mito de Édipo, apresentado em março de 1994 à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, recebeu o prêmio “Estímulo de Pesquisa e Linguagem Teatral” de 1995, mas a montagem, ainda assim, foi parcialmente financiada com recursos próprios do grupo. No cartaz de divulgação da peça, os termos do projeto voltam:

ÉDIPO. O mito de todos nós. O Arcaico Aqui e Agora. Uma livre-adaptação que passa por Sêneca, Sófocles, Ted Hughes, Jean Anouilh [sic] e Darcy Ribeiro. A busca obsessiva da identidade, identidade brasileiro-mameluco-antropofágica. Todos somos ÉDIPOS numa nação devastada pela peste. Que peste? Que nação? Qual o destino desta taba? ÉDIPO. Um rito de purificação. O Coro é o público. Porque “nossa América não é uma nova Grécia”.

Segundo Élcio Nogueira, em entrevista concedida à pesquisadora em 17 de março de 2016, “o momento da peça é de paralisia geral, mal estar social que a gente chamou de peste”. Vinte anos antes dessa conversa, o Brasil tinha como presidente o social-democrata Fernando Henrique Cardoso, que implantou um programa de privatizações ao lado de um plano eficaz de combate à inflação. À época, Borghi condenava a prática do patrocínio privado à cultura, conforme a citada reportagem de *O Estado de S. Paulo*:

Sobre o *Édipo*, eu ficava contando coisas do arco-da-velha aos patrocinadores, mas o mérito da questão eu escondia. A peste do começo da peça, eu dizia que era uma peste de doença ruim, tipo cólera, quando, na verdade, a leitura correta é a peste dessa coisa burocratizada, paralisada, consumista e materialista que virou o mundo atual. (CARNEIRO NETO, 1996, s.p.).

Borghi contou à pesquisadora, na mesma conversa com Élcio Nogueira, que havia assistido à montagem de Peter Brook do *Édipo* de Sêneca na versão de Ted Hughes, no teatro Old Vic, em Londres, em 1968: “A peça era muito representada no nível da possessão”. A montagem tinha, assumidamente por Brook e Hughes, caráter ritualístico. Borghi testemunhou o desfile, no encerramento da apresentação, de um falo dourado gigante acompanhado do coro que cantava “Yes, we have no bananas” ao ritmo do jazz. Essa cena final era apenas referida no texto publicado da peça (HUGHES, 1968, p. 371): “The CHORUS celebrate the departure of OEDIPUS with a dance”. O tema será, depois, retomado por Hughes no poema *Song for a Phallus*. Esse choque reverberou também nos espetáculos que aconteceram a seguir no Teatro Oficina, segundo Borghi.

No desfecho de *Édipo de Tabas*, os ruídos feitos com apitos e panelas distribuídos diariamente à plateia, em meio à qual se dispersavam os membros do coro, ganharam a companhia, no último dia de encenação, da bateria da escola de samba Vai-vai, segundo relato de Élcio Nogueira: “acabava com irracionalidade completa, não tinha redenção”.

Na peça latina de Sêneca, as primeiras falas cabem a Édipo, mas Hughes as atribui ao coro na versão inglesa. Essas falas são mantidas como prólogo do coro na tradução brasileira (doc1), porém, quando se chega à versão adaptada ao palco (doc2), é o protagonista que abre a trama, com um monólogo. Segue-se, então, o coro anotado como “black” no doc2, ao qual segue-se o “coro da asfixia criativa”, que se apropria de versos da fala do Édipo de Hughes sobre os efeitos da peste. Outros trechos suprimidos do monólogo de Édipo são apropriados pelos coros 3 e 4, que não recebem nomes.

Quando, finalmente, se alinham o coro de Hughes e o da versão adaptada, torna-se possível testemunhar o processo de tropicalização do texto: a tradução (doc1) parece evocar expressões que levam a um amálgama na adaptação (doc2), constituindo o que é chamado de “A glauberiana” ou “Onde vaga o canto do guerreiro”, numa homenagem ao cineasta. Apresento a tradução transcrita e cinco momentos do texto em português:

Tebas você está acabada
o campo ao teu redor está vazio
os fazendeiros todos mortos os trabalhadores mortos
as crianças todas mortas a peste possui a tudo
o que aconteceu com os teus exércitos Tebas
todos os teus homens corajosos pereceram com a peste
eles acabaram eles marcharam tão bravamente
em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras
vitória após vitória encostaram suas bandeiras na
face do próprio sol os conquistadores
onde eles estão? todo mundo fugia deles
as ricas nações dos rios os lanceiros das montanhas
os cavaleiros todos fugiram
cidades vazias dilapidadas mas não novamente
Tebas eles se acabaram a peste os tocou
e eles desapareceram acabados lixo dentro da terra

COIRO: Tebas você está acabada
o campo ao teu redor está vazio
os fazendeiros todos mortos os trabalhadores mortos
as crianças todas mortas a peste possui a tudo

o que aconteceu com os teus exércitos Tebas
todos os teus homens corajosos pereceram com a peste
eles acabaram eles marcharam tão bravamente
em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras
vitória após vitória encostaram suas bandeiras na
face do próprio sol os conquistadores
onde eles estão? todo mundo fugia deles
as ricas nações dos rios os lanceiros das montanhas
os cavaleiros todos fugiram
cidades vazias dilapidadas mas não novamente
Tebas eles se acabaram a peste os tocou
e eles desapareceram acabados lixo dentro da terra

Fonte: doc1, p. 14.

CORO: A GLAUBERIANA

Tebas você está acabada

~~o campo ao teu redor está vazio.~~

~~os fazendeiros todos mortos~~ ~~os trabalhadores mortos~~

~~as crianças todas mortas~~ ~~a peste passou a tudo~~

o que aconteceu com os teus exércitos? Tebas

todos os teus homens corajosos ~~perceberam com a peste~~

eles acabaram ^{que} eles marcharam tão bravamente

em direção ao leste cruzando as últimas fronteiras

vitória após vitória ~~caro de deus e ao diabo na terra do~~

^{eles} encostaram suas bandeiras na ~~face~~ do próprio sol ~~sol~~

os conquistadores onde estão?

todos fugiam deles. todos os ~~temiam~~

as ricas nações dos rios ~~os~~ ~~top~~ ~~lança-dores~~ ~~os~~ ~~lançeiros~~ das montanhas

os cavaleiros todos fugiam

idades ~~tuas~~ ~~possuídas~~ ~~capitadas~~ nunca mais

Tebas ~~os~~ ~~teus~~ ~~quererios~~ ~~acabaram~~ a peste os tocou

e eles desapareceram ~~acabados~~ lixo dentro da terra.

Fonte: doc2, p. 4.

A GLAUBERIANA

TEBAS VOCÊ ESTÁ ACABADA

TEUS EXÉRCITOS CAÍD?

TEUS ANJOS OVERRIDOS

TEUS VELHOS GOVERNADORES ACABARAM

TEBAS VOCÊ É UM ABACAXI

CAÍD?

ELAS Q. ORUZARAM A TERRA EM TRAVE

EM DIREÇÃO AO LESTE

ROMPERAM CORAJOSAS FRONTIERAS CABEÇAS

VITÓRIA APÓS VITÓRIA

^(coro) ELAS Q. ENFURAM SUAS BANDEIRAS NA CARA DE

TEUS Q. DEUS É O DIABO NA TERRA DO SOL

Q. RICA ESTAGAO DO RIO

OS DESARLADROS CAÍD

TODOS OS TEMIAM

A RICA NACAO DO RIO

~~os~~ ~~top~~ ~~lança-dores~~

US TOP ~~os~~ ~~lançeiros~~

TODOS FUGIAM

CIDADES TUAS POSSUÍDAS

NUNCA MAIS NENHUM MORTE

TEBAS TEUS GOVERNADORES ZURARAM

A PESTE OS ~~acabou~~ TRAFICOU

E ELAS FORAM CONSUMIDAS

LIPO DENTRO DA TERRA

Fonte: página avulsa manuscrita A

~~GLAUBERIANA~~ 5

TEBAS
 VOCÊ ESTÁ ACABADA
 TEUS EXÉRCITOS CADÊ?

~~TEUS~~ ~~DEBRAVADORES~~ SANTOS GUERREIROS
 TEUS VELHOS GUERREIROS
 ACABARAM

TEBAS
 VOCÊ É UM ABACAXI
 ABACAXI ABACAXI ABACAXI

CADÊ CADÊ CADÊ

ELES QUE ~~DEBRAVARAM~~ CRUZARAM
 A TERRA EM TRANCE
 EM DIREÇÃO AO LESTE
 ROMPENDO ^{as} PRONTEIRAS, ~~TEUS~~ CABAÇOS
 VITÓRIA APÓS VITÓRIA
 G O O O O O O O O Z O O O (COLOMBUS)

~~ELES QUE ENFIARAM SUAS BANDEIRAS~~
 ELES QUE ENFIARAM SUAS BANDEIRAS
 NA CARA DE DEUS E O DIABO NA
 TERRA DO SAL.

OS DEBRAVADORES CADÊ? ~~TEUS~~
 TODOS ~~OS~~ OS TEMIAM
 A RICA REDE DO RIO

CORO TROPICÁLIA: "A GLAUBERIANA"

Fonte: página avulsa manuscrita B

CORO TROPICÁLIA:	("A GLAUBERIANA")	
Tebas		O
você está acabada		N
teus exércitos cadê?		D
teus santos guerreiros		E
teus velhos guerreiros		V
acabaram		A
TEBAS		A
você é um abacaxi		O
abacaxi abacaxi abacaxi		C
cadê cadê cadê		A
eles que cruzaram		N
a terra em transe		T
em direção ao leste		O
rompendo couraças, fronteiras, cabaços		D
vitória após vitória		O
G O O O O O O O O Z O O O		G
ele que enfiaram suas bandeiras		U
na cara de deus eo diabo		E
na terra do sal		R
os debravadores cadê		R
		E
		I
		R
		O

Fonte: página avulsa datilografada.

Essa documentação fornece indícios de como decorre da associação de ideias com base em imagens e sonoridades a produção coletiva do texto dramático. Podem-se ver desdobramentos a partir de palavras-chave, desde o texto em inglês de Hughes, passando pela tradução até a versão adaptada: *all those brave men of yours* > todos os teus homens corajosos > santos guerreiros / velhos guerreiros; *past the last frontiers* > cruzando as últimas fronteiras > eles que cruzaram a terra em transe; *leaned their banners against the sun's very face* > encostaram suas bandeiras na face do próprio sol > eles que enfiaram suas bandeiras na cara de deus e o diabo na terra do sal.

É oportuno mostrar também como Hughes se aventura para além do texto latino, fazendo a leitura comparativa entre os dez primeiros versos da tradução do inglês, acima transcrita, e os versos 110-116 do *Édipo* de Sêneca, abaixo traduzidos por mim:

*Occidis, Cadmi generosa proles,
urbe cum tota. uiduas colonis
respicias terras, miseranda Thebe.
carpitur leto tuus ille, Bacche,
miles, extremos comes usque ad Indos,
ausus Eois equitare campis
figere et mundo tua signa primo.*

Morres, ó nobre prole de Cadmo,
com a cidade toda. Vazias de colonos
vês tuas terras, ó mísera Tebas.
A morte colhe teu soldado, ó Baco,
companheiro até a extrema Índia,
que ousou cavalgar nos campos a leste
e fincar tua bandeira no fim do mundo.

A versão brasileira da peça, enquanto preservou especificidades de Hughes, como o longo monólogo de Jocasta sobre a gestação de Édipo e seu sofrimento diante do mal fadado filho, expurgou dois episódios muito singulares do texto de Sêneca que não existem no drama grego clássico e que o poeta inglês tinha mantido: o sacrifício de dois animais com leitura de suas entranhas e a aparição a Creonte do rei morto Laios, invocado pelo vidente Tirésias. Ambas as cenas são, com frequência, tratadas como indícios de que as peças senequianas seriam destinadas à leitura ao invés do palco – ainda assim, têm sido representadas em montagens menos naturalistas.

Criação de Hughes em parceria com o diretor musical do *Édipo* inglês, Richard Peaslee, o “coro a Baco” foi integralmente aproveitado na adaptação brasileira. Segundo o autor inglês (HUGHES, 1968, p. 325), houve na montagem original uma “*wild orchestration of voices which became one of the most exciting moments in the production*”². No Brasil, orientações cênicas manuscritas no doc2 indicam uma vela a ser acesa e Jocasta se enrolando em uma corda. O texto é encantatório, com a repetição de palavras numa invocação da morte.

² (...) uma orquestração selvagem de vozes que se tornou um dos momentos mais excitantes da produção.

Outro coro, texto incompleto no doc2, traz um ineditismo da versão brasileira: ele se manifesta em favor da inocência de Édipo. “Meu coração, um veredito, Édipo inocente”, conclui o coro, espelhando o resultado do julgamento público do personagem mitológico realizado pelo grupo teatral em Casas de Cultura na fase preparatória da montagem. O texto se aproxima do teor do coro do *Édipo Rei* de Sófocles, mas lá, entre os versos 500 e 512, os velhos cidadãos de Tebas evitam proferir um julgamento.

A função da ode coral na tragédia grega clássica é, essencialmente, refletir as preocupações da cidade. A este respeito, retomo as palavras de Roland Barthes, escritas em 1953. Hoje, como prova *Édipo de Tabas*, o teatro é mais receptivo ao coro e vários encenadores retomam esse dispositivo característico do drama da Antiguidade:

Na antropologia diferenciada da tragédia grega, nesse universo de três níveis, em que o povo, os reis e os deuses dialogam, cada um falando de seu lugar singular, o poder humano por excelência, a linguagem cabe ao povo-coro. (...) Ora, esse coro da tragédia grega é o que dela pereceu totalmente. Nosso teatro, nosso esporte e nossa vida ainda podem recolher algumas formas da grande dramaturgia antiga, o coro, este já não está em lugar nenhum. Um valor propriamente ocidental matou-o: a psicologia, que, fazendo do crânio humano uma caixa de que se pode tirar qualquer coisa, reduz o teatro à surpresa de um enigma e reduz o público à categoria de leitor de romance. Aqui, não há nenhuma outra humanidade a não ser a do ator; o espectador fica mudo, ele é somente o olhar passivo ao qual se oferece o desvendamento de um segredo passional. (BARTHES, 2007, p. 37).

Na peça brasileira, uma longuíssima passagem intermediária é tomada da tragédia grega, com a versão de Hughes do texto latino aparecendo ocasionalmente. Os trechos aproveitados da versão sofocliana giram em torno das acusações a Édipo, da denúncia contra Creonte e do diálogo com Jocasta de caráter inquiridor, parte da investigação conduzida pelo protagonista. Essa contaminação entre os textos grego e latino – essencialmente, entre as traduções de Geir e de Cristiane – é um padrão que se alastra ao longo da adaptação. O exemplo perfeito é o coro nomeado “Aqui-Agora”, segundo anotação no doc2: são intercaladas estrofes da terceira ode coral da versão da peça grega e da versão de Hughes da peça latina. A ode brasileira torna-se uma síntese estruturada como estrofe e antístrofe, um diálogo entre um chamado “coro 1”, enunciando o texto grego, e um chamado “coro 2”, enunciando o do poeta inglês – em outros termos, um diálogo entre Sófocles e Sêneca.

Após longo trecho de diálogo inquisidor sobre as origens de Édipo, essencialmente tirado da peça grega, o texto adaptado para o palco retoma a versão de Hughes, em particular as falas de Jocasta, que nos originais grego e latino eram

menos expressivas, garantindo maior exposição à protagonista feminina. Mais significativa ainda é a permanência da versão de Hughes no desenlace da trama, com um solilóquio de Édipo e um coro sobre o destino do mítico Dédalo bastante próximos do texto latino de origem.

O quinto e último ato da versão de Hughes mantém o relato do mensageiro da tragédia senequiana, respeitando o chamado “decoro” da poética clássica em que uma cena muito violenta não deveria ser mostrada, apenas relatada como tendo ocorrido nos bastidores. O *Édipo* de Sêneca, assim como o de Hughes e, por fim, o da versão brasileira adaptada para o palco, não apenas perfura seus olhos, mas arranca os globos oculares com as próprias mãos – e é esse o relato do mensageiro. O coro que se segue, sobre a inevitabilidade do destino, também é preservado, assim como uma nova fala do protagonista, já cego, reconhecendo “a verdadeira face de Édipo” (doc2, p. 81).

O *Édipo de Tabas* se encerra, como em Hughes e em Sêneca, com os personagens Édipo e Jocasta no palco. Mais: Jocasta se mata em cena com a espada perfurando o útero, numa rebeldia ao decoro da poética antiga e diferente do enforcamento da peça sofocliana. A última fala é o monólogo de Édipo sobre a culpa em dobro relativa às mortes tanto do pai como da mãe, despedindo-se de Tebas/Tabas para eximir a cidade da maldição pestilenta que a assolava.

Tradução como cânone

Levantamento de Helen Slaney (2009, p. 55) mostra que, em quatro décadas desde a sua estreia, 18 das 30 encenações documentadas³ do *Édipo* de Sêneca fizeram uso do texto de Hughes. Se forem descartadas seis montagens em outras línguas – Holanda (1972), Espanha (1974), Alemanha (1982), Bélgica (1994), França (1998), Itália (2000) –, a participação do texto do poeta inglês chega a 75 por cento. E como quatro das montagens em países de língua inglesa não têm o tradutor identificado, essa fatia pode ser até maior. A conclusão de Slaney (2009, p. 57) é que “*Hughes has provided the dominant medium through which actors and audiences have experienced Seneca’s Oedipus over the last forty years*”⁴. Por causa da comprovada prevalência da adaptação de Hughes na cena dramática de língua inglesa, estendendo-se para além da Inglaterra, Slaney formula uma questão essencial para os Estudos da Recepção dos clássicos antigos (2009, p. 53): “*And what happens when a translation ceases to be merely a limpid transmission device, and becomes instead a concrete canonical source-text?*”⁵.

³ Slaney identifica a fonte como *The Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD)*, da Universidade de Oxford, complementada com dados da *Factiva*.

⁴ Hughes tem sido o meio dominante para que atores e público tenham a experiência com o *Édipo* de Sêneca nos últimos 40 anos.

⁵ E o que acontece quando uma tradução deixa de ser simplesmente um dispositivo límpido de

O que se infere da pergunta é: pode-se ainda dizer que há na sua origem um texto clássico ou ele foi superado por seu “descendente”? Pode-se colher uma resposta breve e direta no artigo de Henry Stead em edição especial da *Canadian Review of Comparative Literature* sobre a presença de Sêneca na tradição literária inglesa:

However complex, artificial and mediated the process of creating Hughes's Oedipus was, the final product is a valuable dramatic text, with a rich performance history. It is an important example of how a classical text can be valuably accessed, critically understood and given new life via the mediation of translations. (STEAD, 2013, p. 103).⁶

A documentação sobre a montagem do *Édipo*, levantada por Stead na “*Ted Hughes Collection*” da Universidade de Liverpool e no arquivo do *The National Theatre*, comprova que a tradução de um produtor da BBC, David Anthony Turner, que tinha antes realizado rádio-teatro na Irlanda, fora contratada em janeiro de 1967. Oito meses depois, Peter Brook assumiu a direção e, em novembro do mesmo ano, Hughes foi convidado a retrabalhar o texto. Ele reconhece algum grau de autoria coletiva.

As circunstâncias levaram a isso porque Brook abandona definitivamente a tradução de Turner em janeiro de 1968, quando o elenco já está ensaiando, e *Édipo* estreia em meados de março. Outro fator que não pode ser negligenciado são as traduções a que Hughes recorreu. Na apresentação ao texto integral publicado, o poeta menciona apenas um *crib* (de Frank Justus Miller) e declara (1968, p. 325) ter criado “*a completely new translation*”⁷, mas não são poucos os traços de traduções mediadoras.

Anthony J. Boyle é um pesquisador que alerta para os acréscimos, deleções, reatribuições de falas, substituições, alteração do foco dramático e expansão do papel do coro e de Jocasta no texto de Hughes. Para Boyle, trata-se de uma versão “altamente original” que revela tratamento “liberal” da linguagem e da forma senequianas:

Senecan rhetoricity and metrics are replaced with a different poetic rhetoric based on a disjunctive, assyndetic style, defined by short, hard phrases, incantatory (sometimes antiphonal) repetition, and clipped, staccato resonance – product

transmissão e se torna, por outro lado, um texto-fonte concretamente canônico?

⁶ Não importa quão complexo, artificial e mediado tenha sido o processo de criação do *Édipo* de Hughes, o produto final é um texto dramático valioso, com uma rica história de *performances*. É um exemplo importante de como um texto clássico pode ser valiosamente acessado, entendido criticamente e revitalizado por meio de traduções.

⁷ [...] uma tradução completamente nova.

in part of Hughes' own earlier poetry and that of T. S. Eliot. (BOYLE, 1997, p. cxiv).⁸

Tal autonomia, à qual adere a trupe do Teatro Promíscuo ao montar o *Édipo* de Sêneca-Hughes, acomodando inserções do texto sofocliano, teria sido recriminada por Geir Campos:

Com o nome “tradução” tem-se visto muito texto teatral aumentado ou diminuído e/ou torcido, valendo de fato mais como “adaptação”; e é quando se usa e abusa da chamada “tradução livre”, de uma liberdade que não raro desliza para o mais inconsequente desrespeito. (CAMPOS, 1982, p. 18).

Não é, no entanto, “desrespeito” o que se pode depreender do texto *Édipo de Tabas*, uma livre adaptação, como identificado no doc2, extraindo conteúdo tanto de Sêneca a partir de Hughes como de Sófocles. É a partir dessas traduções que são feitos os ajustes para a montagem cênica, num trabalho progressivo de construção coletiva que se deixa revelar pelas anotações manuscritas nos dois documentos consultados. Tais “ajustes funcionais” são, por outro lado, admitidos pelo reputado tradutor de teatro:

Em se tratando de tradução destinada – pelo menos em princípio – à encenação no palco, ou no cinema ou na televisão, ou à radiofonização, o texto traduzido há de atender a uma série de ajustes funcionais, na forma pelo menos, que lhe proporcionem maior eficácia. (CAMPOS, 1982, p. 23).

A reconfiguração do *Édipo* de Hughes-Sêneca em um *Édipo de Tabas* exemplifica o que Rocha chama de “produção específica” do texto, como mencionado no início deste artigo. Respeitando a trama mitológica e fazendo ainda mais uma fusão das duas fontes clássicas do texto dramático, o Teatro Promíscuo optou por uma “localização” no Brasil popular, uma tropicalização para aproximar teatro e realidade.

Toda esta operação de deslocamento temporal e espacial do clássico é sustentada teoricamente por Anne Ubersfeld (apud ALICE, 2010, p. 27): “A obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, mas antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação.” Caberia, então, ao diretor (UBERSFELD apud ALICE, 2010, p. 27) “mostrar a

⁸ A forte retórica e a métrica senequianas são substituídas por uma retórica poética diferente, baseada num estilo disjuntivo, assindético, definido por frases curtas e duras, repetição encantatória (algumas vezes antifônica), ressonância cortante, de *staccato* – produto, em parte, da própria poesia anterior de Hughes e de T. S. Eliot.

recorrência da mesma situação de fala, outrora e hoje, privilegiar a diferença ou tentar uma relação: vai e vem, síntese dialética, conciliação eclética ou, por fim, aprofundamento da distância.”

Citando Barthes, a pesquisadora Linda Hutcheon (2006, p. 6) afirma que entender uma adaptação como uma adaptação é abordar o texto como uma “*stereophony of echoes, citations, references*”⁹. A peça *Édipo de Tabas* faz referências, como observa Marcos A. da Silva (1996, p. 61), a espetáculos do Teatro Oficina, como *O Rei da Vela*, também a *Gracias, Señor*, que é mencionado numa rubrica (doc2), e ao *Hamlet* de 1993. Hutcheon (2006, p. 20) diz que a adaptação é um ato de apropriação e recuperação, qualquer que tenha sido a motivação do adaptador. Trata-se de um duplo processo de interpretação e criação:

*In shifting cultures and therefore sometimes shifting languages, adaptations make alterations that reveal much about the larger contexts of reception and production. Adapters often ‘indigenize’ stories, to use an anthropological term.*¹⁰ (HUTCHEON, 2006, p. 28).

A opção de Borghi pela “indigenização” ou tropicalização do texto dramaturgicamente clássico acerca do mito de Édipo, embora alinhada com a história profissional do ator com o Teatro Oficina e justificada ideologicamente em entrevistas publicadas em grandes jornais de São Paulo, teve recepção, no mínimo, mista, considerando-se que não houve novas montagens da peça, nem o texto encenado chegou a ser publicado. Seria difícil argumentar que um discurso antagonista por parte da crítica quanto à localização do mito de Édipo no Brasil da década de 1990 tenha sido um impedimento para a plena realização do projeto do Teatro Promíscuo. Calcada na interação com a plateia, a execução é que parece ter ficado aquém, segundo críticas consultadas.

O professor Marcos A. da Silva, da Universidade de São Paulo, por exemplo, põe abaixo a sacralidade do clássico em sua crítica (1996, p. 61): “Qualquer que seja o motivo, é preciso reafirmar o direito e a inevitabilidade da interpretação no ato de colocar um clássico em cena”.

Assim, a tradução e a nada ortodoxa adaptação para o palco do texto de Ted Hughes revelam um processo coletivo de recriação, com traços de inventividade que o valorizam, destacando-o da tradição classicista. Porém, isso não basta para o teatro. Cada produção específica é uma realização única. Texto, cena e contexto dependem de harmonização. Encerrada a temporada, resta o texto escrito. E mesmo

⁹ (...) estereofonia de ecos, citações, referências.

¹⁰ Ao mudar de cultura e, por isso, algumas vezes, mudar de língua, as adaptações realizam alterações que revelam muito sobre os contextos de recepção e produção. Adaptadores frequentemente ‘indigenizam’ as histórias, para usar um termo antropológico.

este depende, o mais das vezes, de um trabalho de resgate e análise do que foi realmente emitido em cena para que se possa construir uma memória da tradução e adaptação teatral no Brasil. Uma metodologia dessa atividade no país ainda está por se estabelecer, para a qual esta pesquisa, ainda em andamento, pode, talvez, ser uma colaboração.

FREITAS, R. C. de. *A glauberiana, a tragic choir of Oedipus: from the ancient world to the tropical Brazil*. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 35-51, jul./dez. 2017.

■ **ABSTRACT:** *From a descriptive analysis of texts and conditions of production, this article presents the reception of the ancient theater in the Brazilian stage through the play Oedipus by Seneca, a Latin author of the first century AD. A series of performances took place in São Paulo in 1996 based on a translation and adaptation of Ted Hughes' (1930-1998) play The Oedipus of Seneca, staged in England in 1968 by Peter Brook and made canonical. In Brazil, the dramatic poetry of Hughes was indigenized in Édipo de Tabas, of which title is a clear pun, whose indigenous term evokes the Greek city of Thebes, where the plot originally takes place. The version in Portuguese created by the troupe Teatro Promiscuo, captained by the actor and director Renato Borghi, but never published, includes a choir evoking the Brazilian filmmaker Glauber Rocha (1939-1981).*

■ **KEYWORDS:** *Hughes. Oedipus. Reception. Seneca. Theatre.*

REFERÊNCIAS

ALICE, T. **Performance.ensaio:** des[montando os clássicos]. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

BARTHES, R. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOYLE, A. J. **Seneca Oedipus**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CAMPOS, G. **Tradução e ruído na comunicação teatral**. São Paulo: Álamo, 1982.

CARNEIRO NETO, D. Magia do teatro une caminhos de Ítala e Borghi. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, São Paulo, s.p., 20 jan. 1996.

ESTEVES CARMONA, C. **Édipo:** texto da livre-adaptação das obras de Sêneca e Sófocles realizada pelo Grupo Permanente para Pesquisa de uma Nova Linguagem Teatral. Versão experimental de Christiane Esteves Carmona. s/d. (texto em reprografia).

_____. **Édipo de Sêneca:** versão de TED Hughes. Um esboço de tradução by Crika. s/d. (texto em reprografia)

HUGHES, T. The Oedipus of Seneca. **Arion**, v. 7, n. 3, p. 324-371, 1968.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

LEY, G. ‘Discursive embodiment’: the theatre as adaptation. **Journal of Adaptation in Film & Performance**, Bristol, v. 2, n. 3, p. 201-209, 2009.

MAIA, M. Borghi traz versão social para o mito de ‘Édipo’. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 30 jan. 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/30/ilustrada/20.html>>. Acesso em: 30 out. 2016.

MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edUFAL; Salvador, EDUFBA, 2007.

ROCHA, R. F. da. O texto de Hamlet na montagem de Flavio Rangel. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: edUFAL; Salvador, EDUFBA, 2007. p. 367-377.

SÊNECA. **Édipo**. Trad. Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG; PROED, 1982.

SILVA, M. A. da A favor de mais Édipos. **Revista Adusp**, n. 7, p. 60-62, ago. 1996.

SLANEY, H. Liminal’s Kosky’s Hughes’s Artaud’s Seneca’s *Oedipus*. **New voices in Classical Reception Studies**, v. 4, p. 52-69, 2009. Disponível em: <<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%204/3Slaney.doc>>. Acesso em: 30 out. 2016.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STEAD, H. Seneca’s Oedipus: By Hook or By Crook. **Canadian Review of Comparative Literature**, v. 40, n. 1, p. 88-104, mar. 2013.



