

---

Mito e Tragédia na Grécia Antiga, vol. II, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (tradução de Bertha Gurovitz), São Paulo, Brasiliense, 1991.

Teodoro Rennó Assunção

Quatorze anos depois da primeira edição da tradução brasileira de *Mito e Tragédia na Grécia*

*Antiga* (São Paulo, Duas Cidades, 1977), aparece este ano a tradução do segundo volume do mesmo título. Coincidentes quatorze anos medeiam a primeira edição de *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne* (Paris, François Maspero, 1972) e a do segundo volume francês (Paris, La découverte, 1986). Os autores se perguntam no prefácio: "será que teremos ainda treze anos para publicar um terceiro

volume?". O fato é que tal lapso de tempo parece necessário para reunir, segundo uma temática comum, artigos originalmente publicados em revistas ou como introduções a livros e não pensados a princípio para integrar um volume cuja unidade é portanto constituída *a posteriori*.

Não só é comum a temática geral como uma mesma inspiração teórica que tem como precursores I. Meyerson e sobretudo Louis Gernet, que os ensinou a ver no texto mesmo da tragédia a inscrição de instituições sociais emergentes como o direito, sem a compreensão das quais a apreensão de sentido se torna, se não impossível, muito empobrecida. Mas, como no primeiro volume, as escritas dos dois autores nunca se recobrem inteiramente, como por exemplo na parceria de Vernant com M. Detienne no livro sobre a *Métis*, mantendo-se individuadas e paralelas. Quando o trio se constitui suas relações são definidas da seguinte maneira pelo próprio Vidal-Naquet: "Em relação a Vernant, Detienne era um pouco o filho e eu o irmão mais moço" (*Libération special livres*, 1989, p. 101).

A ausência de unidade real do livro faz com que cada ensaio exija idealmente uma resenha particular. Mas como este ideal é incompatível com uma profundidade mínima e com a limitação de espaço, preferi uma estratégia de amostragem reunindo, em um primeiro grupo, três ensaios de Vernant cujos temas giram em torno de Dioniso e a tragédia e, em um segundo grupo, dois ensaios de Vidal-Naquet cujo ponto comum é a figura de Édipo. A inevitável arbitrariedade da escolha não chega a ser compensada pela reverência do mero resumidor.

O primeiro grupo de ensaios, de autoria de Vernant, trata de questões teóricas sobre a tragédia, especialmente em sua relação com Dioniso, e também da figura deste deus nas *Bacantes*. Ele é composto pelos seguintes ensaios: "O sujeito trágico: historicidade e transhistoricidade", "O deus da ficção trágica", "O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípides", que serão resenhados na ordem citada.

"A dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. Eis a dificuldade: elas nos causam ainda um prazer artístico e, de um certo modo, nos servem de norma, são para nós um modelo inacessível." Em "O sujeito trágico...", aplicando-a à tragédia, Vernant retoma

esta questão formulada por Marx na *Introdução Geral à Crítica da Economia Política* (*Oeuvres*, tomo I, Paris, 1963, pp. 235-266) mas não para respondê-la como Marx, com a idéia, comum aos alemães cultos de sua geração, de que o fascínio exercido pela arte grega viria da representação do caráter sadio e normal da "infância da humanidade", como então é por eles considerada a Grécia antiga — questionáveis tanto a normalidade da Grécia antiga em relação a outras "infâncias", como China, Egito ou Babilônia, quanto a noção de infantilidade quando aplicada a obras como *As Bacantes* de Eurípides ou o *Banquete* de Platão. O ensaio de resposta de Vernant vem da observação, feita por Marx no *Esboço de uma Crítica da Economia Política*, de que os sentidos humanos (visão, audição, olfato) não são meros frutos da evolução biológica das espécies, mas construções da história cultural e, em especial, da história das diversas artes. "A educação dos cinco sentidos é a obra da história universal inteira" (*Oeuvres*, tomo II, Paris, 1963, p. 85). "O olho torna-se humano tal como seu objeto se torna um objeto social, humano, vindo do homem e terminando no homem" (*Op. cit.*, p. 83). A humanização do olho é portanto concomitante à criação de produtos que possuem, além do valor de uso, dimensão estética, isto é, uma presentificação enquanto objetos para serem olhados. O sentido plástico e as modalidades da visão serão formados segundo a produção histórica das artes figuradas. Pois "[...] a humanidade dos sentidos forma-se apenas graças à existência de seu objeto [...]" (*Ibid.*, p. 85). E assim como o trabalho cria a mão, assim também "o objeto artístico [...] cria um público sensível à arte, um público que sabe usufruir da beleza" (*Introdução Geral...*, p. 245). Produção simultânea e complementar de "um objeto para o sujeito" e de "um sujeito para o objeto".

A invenção da tragédia grega, ao inaugurar um gênero, não se reduz às obras teatrais. Ela é ainda criação de um sujeito apto a compreendê-la e também de uma consciência, uma visão trágica do homem em suas relações com o mundo e com os deuses. Ela se constitui como linguagem nova, uma nova forma de arte até então inexistente, que será, a partir desse momento, recriada continuamente pela tradição.

Característica desta visão trágica grega é seu modo de representar o homem e a ação humana não como essências delimitáveis, mas como pro-

blemas sem resposta, enigmas indecifráveis ou de sentido sempre ambíguo. O mito heróico continua a ser matéria para personagens e intrigas. Mas o herói já não é, como na epopéia ou na lírica, modelo de comportamento. Ele é questionado e torna-se objeto de um debate dramático que visa o cidadão espectador.

A tragédia forma este espectador e, nele, a consciência do seu caráter de ficção, de imitação (*mimesis*) de um real com o qual ela não se confunde. O poeta épico, mediador das musas, não imitava, ele revelava o real. Certamente não o real cotidiano, mas aquele outro real mais vivo, condensado no mito. O seu modo de revelá-lo era a narração, enquanto a tragédia apresenta, atuando ao vivo, o corpo e a voz da personagem que obviamente não está ali senão representada cenicamente por um outro. Como modo que objetiva visualmente o que na narração era deixado para a variável imaginação do auditor, a tragédia pode suscitar no espectador ingênuo a confusão entre personagem e ator, mas o que ela de fato forja como hábito necessário à adequada recepção é a consciência da ilusão teatral, da diferença entre o plano da ficção e o da realidade.

É ainda na instauração deste espaço da ilusão teatral que Vernant buscará, no ensaio "O deus da ficção trágica", uma sugestão de resposta a uma antiga questão: a das relações entre a tragédia e o deus Dioniso. Sabemos que os concursos trágicos faziam parte das festas chamadas Dionísias urbanas; que um altar de pedra, a *thuméle*, estava fixado no centro da *orchestra*, onde o coro dançava; que nas arquibancadas um trono era reservado ao sacerdote de Dioniso. Mas o que tem a ver Dioniso, deus da possessão extática e da desindividuação, com as lendas heróicas reelaboradas pela tragédia? Sem resposta à questão, buscou-se esta relação na pesquisa das origens dionisíacas da tragédia. O testemunho mais importante continua sendo Aristóteles que, na *Poética* (1449 a 11), afirma que ela "nasceu dos que conduziam o ditirambo", isto é, um tipo de canto coral associado a Dioniso. Esta vaga informação, no entanto, só é dada para melhor marcar a série de transformações por que passa o gênero, até que atinja sua "forma natural". Desta está ausente tanto a elocução grotesca, isto é, satírica, quanto o metro a ela adaptado, o tetrâmetro, substituído pelo jambo, metro que se conforma melhor ao diálogo. Enfim tentou-se uma

investigação do próprio nome *tragoidía*, que literalmente diz "o canto do bode". Mas que bode? Alguns pensaram naquele que era sacrificado ou oferecido como prêmio, outros num cantor fantasiado de bode. Albin Lesky, no capítulo "Os primórdios", em *A Tragédia Grega*, mostra com maior rigor do que Vernant a tardia e urbanóide, no caso alexandrina, projeção campestre da primeira hipótese e as dificuldades, na segunda hipótese, em se identificarem com nitidez na iconografia dos sátiros os atributos caprinos. Contudo, mesmo que tivéssemos um coro de sátiros-bodes entoando o ditirambo para Dioniso, não encontraríamos nenhum traço disto na tragédia tal como a conhecemos. Resta portanto a proverbial pergunta: "o que tem isso a ver com Dioniso?".

Vernant retoma então a idéia da criação, pela tragédia, da consciência da ilusão teatral para, fixando-se menos no distanciamento implícito na consciência do que na fabricação da ilusão, sugerir uma relação entre ela e o deus Dioniso. Não no conteúdo mas na própria representação, o deus se manifestaria introduzindo o Além e o Outrora no aqui e agora, liberando temporariamente o espectador envolvido no drama, de sua limitada existência cotidiana. Mas este é apenas o plano da recepção. Vernant poderia ter estendido sua hipótese à produção, isto é, à criação e interpretação da tragédia. Pois não é uma espécie de desindividuação o que ocorre ao dramaturgo que, ao criá-las, desaparece por trás das personagens, não sendo nenhuma delas em separado mas todas, no jogo da intriga e desfecho que ele conduz? E não é também a possibilidade de ser um outro o que experimenta o ator no instante em que representa?

É a figura deste deus nas *Bacantes*, especialmente em suas relações com a máscara, que Vernant tentará delinear no ensaio "O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípides". Seu primeiro procedimento é livrar a peça de uma idéia prévia do dionisismo construída pela história moderna das religiões. Desde *Psyché*, de E. Rohde, Dioniso pôde ser visto como um modo de religiosidade em que, diferentemente da distância relativa ao homem própria da divindade olímpica hêmica, abre-se a chance de uma comunhão. E a união com a divindade é pensada então como um processo de ascese em que a alma liberada do corpo pode retornar à sua origem divina. Mas este germe na Grécia de uma crença na imortalidade da alma é

inencontrável nos testemunhos sobre o dionisismo. Nestes, não há qualquer recusa a este mundo, nenhuma técnica de purificação. Apenas a chance de, em um êxtase terreno, em que o deus é o senhor, conhecer uma outra dimensão desta existência.

O Dioniso das *Bacantes*, deus do triunfante advento, indica reiteradamente o desejo de manifestar-se, fazer-se ver, revelar-se, ser conhecido. Ele se dá a conhecer no entanto através de uma máscara humana, pois sua primeira aparição é na forma de um jovem estrangeiro lídio. Mas para os que aprenderam "a ver o que é preciso ver", Dioniso manifesta-se num cara a cara cuja relação de olhares fascinada traduz a reciprocidade do ver e do ser visto. Para Penteu que, servo da dualidade sonho/vigília, interroga: "viste esse deus em sonho ou com teus próprios olhos?", o estrangeiro lídio responde: *Horón horón*, "Vendo-o que me via" (470). Fiel e deus são ao mesmo tempo sujeito e objeto do olhar, tendendo no transe a uma indistinção. O domínio do olhar e do visível, tão marcado no vocabulário da peça, é característico também das figuras na cerâmica, onde, como no vaso Francois, à diferença dos outros deuses que avançam de perfil, Dioniso subitamente fixa o espectador com olhos bem abertos (cf. "Figuras da máscara na Grécia antiga" de J.P. Vernant e F. Frontisi-Ducroux, neste mesmo volume).

A visão de Dioniso desarticula a pretensa positividade de uma visão onde cada ser é reconhecido por uma forma característica a que está preso, signo de uma identidade irreduzível a uma abertura para a diferença. No verso 477, Penteu, certo da definibilidade de aspecto do deus, pergunta: "Esse deus, já que dizes tê-lo visto claramente, como era ele?". E o jovem lídio responde: "Como bem lhe parecia". E ainda: "Eu não tinha ordem a lhe dar". O modo de manifestação do deus não é pois definível de antemão. Sua natureza é contínua disposição para transformar-se. Ao pedir que ele se mostre, o coro canta: "Aparece, touro, ou então dragão de mil cabeças para ver, ou então leão que cospe fogo para ser visto" (1017-1018). A máscara barbuda, cabeluda e coroada de hera que é vista, na representação iconográfica, dependurada sobre um pilar (cf. "Figuras da máscara, na Grécia antiga"), exprime bem na vacuidade de seu olhar a ausência de um fundo, de uma substância que dê sentido, enquanto objeto, ao ato de mascaramento.

O deus é pura máscara sem rosto. Na peça, quando Penteu torna-se visível às Mênades que ia espionar, Dioniso desaparece, manifestando-se primeiro pela ausência e, em seguida, por uma voz que vem do éter, irrompendo num silêncio carregado. Logo depois "o clarão de um fogo divino ergue-se da terra até ao céu" (1082-1083). O deus não só não se deixa apreender em limites formais como também brinca com eles como um ilusionista, fazendo surgir o fantástico no cenário familiar. É deste deus mágico, senhor dos prodígios, que diz o mensageiro: "Esse homem chega cheio de milagres" (449).

A negação à lógica da identidade é reafirmada pela fusão, operada pelo deus, das oposições que, enquanto categorias, constituem o eixo de nossa percepção. Masculino e feminino. Dioniso é um macho que tem "fulvas madeixas perfumadas e nos olhos vinhosas graças de Afrodite" (235-236). O jovem e o velho. "O deus, na hora da dança, não assinala nenhuma diferença entre o jovem e o ancião: ele quer ser honrado por todos em comum." (206-209) O longínquo e o próximo na transfiguração deste mundo. O louco e o sábio no dom de uma loucura que, bem aceita, é apaziguadora.

No entanto, é preciso dizer que nem sempre a figura da fusão dos contrários nos parece, como a Vernant, a melhor maneira de descrever o fenómeno religioso. Numa série de planos constatamos antes uma inversão. Assim, contrariamente ao caráter masculino da comunidade política, os *thíasoi*, grupos de fiéis iniciados, são preferencialmente femininos. A celebração do deus implica abandono da casa e do trabalho doméstico por um modo de transe que exclui qualquer noção de projeto e cujo espaço se situa fora da cidade e dos campos cultivados, na montanha. Espaço de caça donde está habitualmente excluída a mulher-esposa e onde, como observou M. Detienne, "abrem-se as vias interditas, enunciam-se os desvios" (*Dionysos mis à Mort*, Paris, 1977, pp. 76 e 77). Inversão ainda da prática alimentar normativa na *pólis*: o cozimento da carne. E, no ápice do horror, a sugestão não só do comer cru, "a omofagia", como também da antropofagia, antecedida por uma espécie de inversão do incesto que é o assassinato do filho, Penteu, pela mãe, Agave (cf. Kott, I, *The Eating of the Gods*, Londres, 1974, p. 200).

O paroxismo do horror, porém, está reservado apenas aos que resistem ao deus. A estes

Dioniso, mostrando sua face terrível, faz delirar e agir monstruosamente. Mas seu objetivo é justamente mostrar à cidade o preço da recusa da alteridade. Dioniso quer, subvertendo práticas e categorias que fundam o jogo social na *pólis*, ser reconhecido e integrado por esta. Através do transe, da festa ou do teatro é, segundo Vernant, o Outro que deve se tornar "uma das dimensões da vida coletiva e da existência cotidiana de cada um."



O segundo grupo de ensaios, de autoria de Vidal-Naquet, gira em torno da figura de Édipo. Mas este grupo não é propriamente temático, pois são distintos os dois Édipos: o primeiro é o *Édipo em Colono* de Sófocles, o segundo, o *Édipo Rei*. E muito distintas as abordagens: o primeiro, um estudo antropológico do estatuto jurídico-político do Édipo já velho que, na versão da tragédia, morre em Colono; o segundo um estudo, próximo da "estética da recepção", da tradição da peça *Édipo Rei* em um momento tardio do Renascimento italiano e no século XVIII francês.

No ensaio "Édipo entre duas cidades" Vidal-Naquet tenta definir no *Édipo em Colono* de Sófocles o estatuto jurídico-político de Édipo, nascido em Tebas e prestes a morrer em Colono, subúrbio de Atenas. Após mostrar que na tragédia ática Atenas é representada como modelo de cidade donde está excluído o conflito político, cidade portanto una e unânime em suas decisões, enquanto Tebas aparece como o modelo inverso, onde impera a discórdia e a violência, uma espécie de anticidade, Vidal-Naquet se pergunta: e o que é Édipo entre as duas cidades?

Tebano ele já não é mais. Perguntado pelo coro sobre sua pátria (206-207), Édipo se diz um *apóptolis* (208), um "fora da pátria", assim como depois acusará Polínicos de tê-lo feito um *ápolis* (1357), um "sem-pátria". Segundo Knox, "ele se torna efetivamente um cidadão (*émpolis*, 637), mas um cidadão de Atenas, não de Tebas, e sua cidadania começa e termina com sua morte misteriosa" (*Entretiens de la Fondation Hardt: Sofocles*, Vandoeuvres-Genève, 1983, p. 21). O primeiro problema levantado por Vidal-Naquet quanto a esta

interpretação é de ordem filológica: os manuscritos não dão *émpolin* e sim *émpalin* ("ao contrário") sem que haja perda de sentido. Mas mesmo admitida a correção de S. Musgrave, dificilmente o sentido de *émpolis* seria o de "cidadão", não passando, segundo a enquete de Vidal-Naquet, do de "residente na cidade". Enfim os desmentidos vêm da própria peça. Quando Teseu diz querer acolher Édipo, ele o qualifica de *dorúxenos* (632), "hospede pela lança", indicando uma camaradagem militar possível apenas entre dois estrangeiros. Édipo é tratado como estrangeiro, tanto quanto a terra que o acolhe como terra estrangeira (1637, 1705). Em 1016 o coro de coloniatas, pouco depois de falar dos cidadãos da terra ateniense, volta-se para Édipo interpelando-o nestes termos: *Ô xein' aletá*, "Ó estrangeiro errante...".

O estatuto de Édipo em Colono é ambíguo como era em Tebas. Se em Tebas ele é o rei divino que se toma um *pharmakós*, um bode expiatório, ou um tirano que pode ser ostracizado, em Colono ele é um errante prestes a adquirir domicílio fixo, um suplicante que se transformará em herói-salvador. E este estatuto ganha um desenho ainda mais preciso quando Vidal-Naquet tenta integrar Édipo às instituições e práticas sociais relativas a estrangeiros na Atenas do tempo de Sófocles.

Vidal-Naquet observa primeiramente "a dualidade de aspectos da concessão de cidadania", segundo a expressão de J.M. Osborne (*Naturalization*, I, p. 5), pois a cidadania concedida pode ser potencial ou real. Real quando indivíduos ou grupos se instalam efetivamente na cidade. Potencial quando grandes personagens, que não têm a intenção de residir em Atenas, são tratados como cidadãos, se aí vierem. Há, no entanto, um ponto comum entre estes dois tipos de beneficiados pela cidadania: ambos são vistos como benfeitores da cidade, *evérgetas*.

O procedimento de cidadanização começa por uma *átesis*, uma requisição seguida de um relatório onde o pedinte enumerava os benefícios que dispensara ou dispensaria a Atenas. É o que faz Édipo em Colono ao apresentar-se como homem que "pede pouco" (5) mas "trazendo um benefício a estes cidadãos" (287-288). Suplicante-beneficor, ele pede a adesão de Teseu pelo bem da cidade e pelo interesse do beneficor. *Evérgeta* de Atenas, ao lhe doar o talismã protetor que é seu próprio corpo, ele continua porém marcado pela mácula

até a hora do desaparecimento (1130-1136), quando Teseu toca sua mão. Benfeitor, mas não um cidadão, meteco-herói, ele jamais é Édipo de Colono (*ek Kolonoû*), continuando sempre Édipo em Colono (*epi Kolonôi*).

Em "Édipo em Vicência e em Paris: dois momentos de uma história", isto é, da história da transmissão do *Édipo Rei* de Sófocles, dois momentos são focados por Vidal-Naquet: a representação que inaugurou, em 3 de março de 1585, o Teatro Olímpico de Vicência e a história das traduções e adaptações francesas desde a de A. Dacier em 1692 até a de M.J. Chénier em 1818.

Graças a um dossiê conservado na Biblioteca Ambrosiana de Milão e explorado por L. Schrade e A. Gallo, conhecemos bem a representação do *Édipo Tirano*, na tradução de O. Giustiniani, em 3 de março de 1585 no Teatro Olímpico de Vicência. A Accademia Olimpica, fundada em 1555, decide edificar o teatro que é construído segundo o conde G. Montenari "às expensas dos acadêmicos e dos que queriam obter a cidadania". Mas esta é uma cidadania metafórica, uma vez que Vicência depende politicamente de Veneza e que os nobres que patrocinam a construção vêm também da Lombardia. O teatro, projetado por Palladio, é um modelo romano reduzido. Ele é coberto desde 1914 por um céu pintado e o era em 1585 por uma tela, e tendo ocorrido à noite o primeiro espetáculo, não é a luz do dia que ilumina atores e coro.

O texto de O. Giustiniani tem uma dimensão "cívica" acentuada, sensível já no título que troca "rei" pelo mais adequado "tirano". Alguns exemplos: em 453, Édipo "revelará ser um tebano" (*phanésetai Thêbaïos*) é traduzido por *esser di Thebe cittadin*, em 1288 *pâsi Kadmeïoisi*, "a todos os cadmeus" por *a tutti i cittadini*; em 1290 *ek chthonós*, "fora dessa terra" por *fuor di questa cittade*.

O espetáculo teve a duração de três horas e meia (tendo o público começado a entrar no teatro nove horas e meia antes do início). Na encenação de A. Ingegneri os coros, musicados por A. Gabrieli, transformam-se em intervalos separando os atos. O coro, composto por quinze coreutas, é pequeno comparado ao séquito de vinte e oito pessoas que acompanha Édipo ou o de vinte e cinco acompanhando Jocasta. Os trajés segundo Ingegneri são gregos e não romanos, com exceção dos sacerdotes, mas Pigafetta os descreve evocando o estilo luxuoso da realeza turca. A encena-

ção, segundo Ingegneri, comporta o *apparato*: trajes, movimentos de conjunto, cerimonial e a *ação* que consiste em voz e gesto. O gesto, por sua vez, compõe-se de movimentos do corpo e especialmente das mãos, do rosto e dos olhos. A presença do rosto em movimento excluindo portanto o uso da máscara, comum no teatro antigo.

O segundo momento da história da transmissão do *Édipo Rei* tem início com a publicação em 1692 da tradução comentada da peça por A. Dacier. Tradução que marca a vitória de Sófocles sobre o até então mais traduzido Sêneca, constituindo ponto de partida para dezessete adaptações (entre as quais duas paródias e duas óperas) entre 1718 e 1818, além dos muitos comentários e reflexões. Sem tocar ainda na edição do texto, ela representa uma ruptura com as "belas infieis" de Arnaud d'Andilly e de Perrot d'Abancourt, ao inaugurar, no modo erudito da filologia, o critério da exatidão e mesmo da literalidade, comum então apenas para a Sagrada Escritura. Mas o que ela suscita são antes adaptações do que traduções. Voltaire, autor em 1718 da primeira delas, diz então em uma carta: "Consultei Dacier [...]. Aconselhou-me a colocar um coro em todas as cenas, à moda dos gregos. Era como se me aconselhasse a passear em Paris com a roupa de Platão" (*Oeuvres Complètes*, Genève, 1969, p. 49). Voltaire inclui nesta edição cartas que contêm "a crítica do *Édipo* de Sófocles, do de Corneille e do seu", assim como R.P. Brumoy no seu *Théâtre des Grecs* de 1785 publica, junto à tradução, reflexões do tradutor sobre a peça, e o conde de Lauraguais em 1781 uma *Dissertation sur les Oedipe* de Sófocles, Corneille, Voltaire, Houdar de la Motte e dele próprio. Um pouco mais estranha é a exploração livre dos temas familiares feita por M. de la Tournelle com a publicação em 1730-31 de quatro peças: *Oedipe ou le trois fils de Jocaste*, *Oedipe et Polybe*, *Oedipe ou l'Ombre de Laius*, *Oedipe et toute sa famille*.

Na caracterização das três grandes personagens da peça: o tirano, o coro e Tirésias veremos a atualização dos conflitos políticos da época. O coro, que na peça de Dacier é um coro de "sacrificadores", readquire em Voltaire uma dimensão po-lítica, ainda que modesta. Dos onze Édipos que aparecem na Regência (1718-1731) apenas o de Voltaire tem um coro político. Já dos seis restantes publicados entre 1732 e 1818 apenas no de N.G. Leonard o coro reduz-se a um mínimo expressivo,

desempenhando em todos outros importante papel. Esta ascensão do papel do coro podendo ser lida como signo da ascensão do político em seu sentido democrático. O que é confirmado ainda pelo modo como teóricos como o abade Barthélemy vêem o confronto entre o rei e o povo, quando na *Voyage du jeune Anacharsis* (IV, cap. 71, p. 32) diz que "os republicanos contemporâneos contemplam sempre com uma alegria maligna os tronos que rolam na poeira".

Já Tirésias, transformado a partir de Dacier em "grão sacerdote" à moda judaica, será no *Édipo* de Voltaire e nos outros seis mais tardios o alvo de uma crítica religiosa. E enquanto Duprat de la Touloubre em 1791 termina sua ópera antes da automutilação de Édipo, N.G. Leonard em 1793 faz de Édipo uma vítima da rebelião popular e M.J. Chénier, um tirano que se opõe segundo Ch. Biet ao direito que tem cada cidadão "de falar e de emitir julgamentos".

O estudo destes dois momentos, escolhidos arbitrariamente entre os muitos possíveis na história desta tradição, poderia, entretanto, parecer a alguns um exercício de erudição refinado e inútil. Particularmente aos que como Jean Bollack pensam que a tarefa da crítica histórica é limpar o texto da poeira acumulada em camadas por séculos de interpretação. A limpeza da sucessão de camadas permitiria atingir o Texto e com ele o Sentido primordial. Ora, Vidal-Naquet não se deixa enganar pela ilusão ingênua que há nesta meta. Pois o texto atingido seria no máximo o de um copista bizantino, provável cópia de uma cópia romana. A história da deformação do texto se confundindo assim com a de sua transmissão e recepção. História que estaria inevitavelmente inscrita mesmo no olhar de quem pudesse hoje ler o manuscrito de Sófocles ou assistir o vídeo da primeira representação da peça. Portanto o estudo destes dois momentos da história do *Édipo Rei* nos permite compreender um pouco melhor como o nosso *Édipo* se constitui pelo trabalho de transmissão interpretativa realizado pelas gerações precedentes.

Agora uma palavra sobre a tradução. O índice seguro de que se trata de um trabalho razoavelmente bem feito é a fluência de uma leitura sem muitos sobressaltos. Alguns galicismos, no entanto, não poderiam ser resoluções estilísticas, já que o sentido adequado da palavra é ameaçado na tradução. Exemplos: quando na página 22 Vernant está se referindo a "um intercâmbio direto de propósitos entre protagonistas", desconfiamos que "propósitos" aqui está por "falas", tradução mais adequada para *propos*. Erro que volta a ocorrer na página 224. Já na nota da página 189 lemos: "Empresto essa idéia do ensinamento oral de Froma I. Zeitlin, que deve..." e sentimos pela regência que a tradução correta do ambíguo *prêter* seria "tomo emprestado" e não "empresto". Outros deslizos menos graves: traduzir *legendaire* por "legendária" e não por "lendária" (pp. 99 e 253) ou *savant* por "sábio" e não por "erudito" (p. 200). Às vezes a revisão da pontuação é que não foi feita, fazendo de "Paul Veyne, um erudito do século XVIII" (p. 226).

Mas um pouco mais grave que estes acidentes é o problema da tradução de nomes. Muitos permanecem em francês: temos assim "Athénée" e não "Ateneu" (p. 56), "Vitruve" e não "Vitrúvio" (p. 230). Outros são traduzidos absurdamente: "Semônida de Armorgos" e não "Semônides de Amorgos" (p. 21) ou uma "Atréia" e não "Atreu" (p. 110) que oferece o banquete macabro a Tiestes. Também alguns títulos de obras permanecem sem razão em francês como o *Éloge d'Helène* de Górgias (p. 70) ou a *Anthologie Palatine* (pp. 56/57).

Quanto às transliterações do grego para caracteres latinos ou ainda às citações em grego mesmo, os erros são tantos que seria penoso e talvez descabido enumerá-los. É que não basta uma revisão do francês em uma obra francesa, mas que tem como objeto a literatura grega.

Teodoro Rennó Assunção é Professor de Literatura Grega na UFMG e mestre em Literatura Grega pela USP.