

# A CIDADE NA TRAGÉDIA GREGA

## *The city in greek tragedy*

Orlando Luiz de Araújo  
UFC

**Resumo:** Em Atenas, as representações dramáticas, por ocasião do festival dedicado ao deus Dioniso, são realizadas publicamente. Nesse contexto, a tragédia constitui importante atividade ritual para o desenvolvimento social da cidade. O teatro, como veículo de expressão, torna-se poderoso, e a cidade servir-se-á dessa expressão como forma de propaganda política, instituindo-a no âmbito dos festejos comemorativos ao deus. Assim, é possível pensar a tragédia como uma instituição social, não apenas artística, ligada, desde seu nascimento, à religião cívica.

**Palavras-Chave:** Drama, tragédia grega, espaço, cidade.

**Abstract:** *In Athens, the dramatic representations, on the occasion of the festival dedicated to the god Dionysus, are realized publicly. In this context, tragedy constitutes an important ritual activity for the social development of the city. The theater, as a vehicle of expression, becomes powerful, and the city will use this expression as a form of political propaganda, instituting it within the framework of celebrations commemorating the god. Thus, it is possible to think of tragedy as a social institution, not only artistic, linked, from its birth, to the civic religion.*

**Keywords:** *Drama, greek tragedy, space, city.*

## Introdução

Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet (1999, p.10) compreendem a tragédia não apenas como uma “forma de arte”, mas como “uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”. Em tal perspectiva, a cidade torna-se palco e, por sua vez, o teatro traz à cena as contradições postas no seio da cidade. No teatro de Dioniso, o espectador do século V a.C. assistia à história do herói que não conhece os valores atuais da Grécia, pois, para caracterizar sua personagem, o dramaturgo se volta para o passado e põe, na *skéné*, o homem a quem se aplicam leis extemporâneas. Todavia, é por meio desse diálogo, que a

encenação trágica cumpre o seu papel de discutir e refletir acerca dos velhos e dos novos valores, além de promover a 'educação estética' do cidadão do V século.

## O espaço cívico-religioso e as representações dramáticas

Como sabemos, em Atenas, as representações dramáticas eram realizadas na época do festival dedicado ao deus Dioniso. A tragédia, do seu nascimento, chegando à maturidade, até o seu desaparecimento no final do século V, sempre esteve vinculada às atividades rituais da cidade. O teatro, como veículo de expressão, torna-se bastante poderoso, e a cidade servir-se-á de tal instrumento como forma de propaganda política. O tirano Pisístrato (561-528 a.C.) é o primeiro a utilizá-lo, instituindo, entre 536 e 533 a.C, o concurso de tragédia no âmbito dos festejos que comemoram Dioniso. Nesse sentido, é possível pensar a tragédia como uma instituição social, não apenas artística, mas ligada, desde o início, à religião da cidade.

O elemento religioso, no entanto, não se faz presente apenas na origem da tragédia, mas aparecerá no desenvolvimento do gênero. Nos séculos V e IV, as representações teatrais, além de fazerem parte de celebrações religiosas, ambientam-se no teatro de Dioniso onde se encontra, no centro da *orchestra*<sup>1</sup>, o altar do deus. Como afirma Cusset (1997, p. 4-5), se nas próprias obras nada lembra o culto do deus do vinho e da fecundidade, mesmo assim uma relação com o culto de Dioniso se mantém – o que é verossímil dizer que a tragédia resulta da extensão de um rito nas cerimônias em honra do deus.

Na *Poética* (1449a10), Aristóteles (384-322 a.C.), e com ele grande parte dos historiadores da literatura, relaciona o ditirambo, coro cantado e dançado em louvor a Dioniso, com o início da tragédia. Nesse gênero poético, a tragédia se encontra apenas em potência, uma vez que a totalidade do gênero dar-se-á com a produção e a encenação, respectivamente, de dramaturgos e atores. Nascida das improvisações, a princípio, como diz Aristóteles, dos que regiam o ditirambo, aos poucos a tragédia “(...) cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria.” (*Poét.* 1449a11). Ao referir-se à

---

<sup>1</sup> No teatro grego, a *orchestra* (orquestra) é o lugar em que se dança. Trata-se de um espaço circular, originalmente, depois se torna semicircular, no centro do teatro, situado entre o palco e o público, onde o coro fazia sua evolução.

“natureza própria” da tragédia, Aristóteles afasta a tragédia dos cantos ditirâmicos e reconhece a maturidade e a peculiaridade do gênero, citando as inovações realizadas por seus autores.

Ésquilo,<sup>2</sup> o mais antigo dos autores trágicos, é quem primeiro estabelece mudanças ao pôr em cena o segundo ator, reduzir a importância do coro e enfatizar e se interessar pelo diálogo entre as personagens. Sófocles, por sua vez, também traz relevantes contribuições ao acrescentar o terceiro ator e o cenário. As mudanças, empreendidas pelos dramaturgos, não se circunscrevem apenas ao campo da arte, restringindo-se à cena trágica, mas são os reflexos da complexidade do novo homem que emerge na *pólis* democrática grega. À medida que novas instituições são inauguradas, novos conceitos surgem e novos significantes abundam a todo instante na linguagem política, ecoando, consequentemente, no cenário trágico.

Muitos termos do campo semântico da ética como justiça, beleza e bondade, são redimensionados e passam a ocupar papel preponderante na vida cotidiana do homem grego e na representação teatral. A tragédia, pois, encena a relação do homem com outros homens e sua (in)comunicabilidade com esses e com o divino. Ambígua por natureza, a linguagem divina, através das profecias e dos oráculos, delimita e reduz o campo de visão do herói trágico. Em *Édipo Tirano* (v. 738)<sup>3</sup>, o herói exorta a Zeus e diz não saber o que os deuses lhe reservam. Da mesma forma, no âmbito das relações humanas, as posturas de poder são responsáveis pela falta de entendimento entre as instituições. Em *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, a personagem homônima, para manter-se fiel às leis divinas, deve descumprir os decretos públicos, do mesmo modo que Creonte, governante da cidade, desconhece a lei divina, para que sua vontade e poder sejam reconhecidos.

Antígona dirige-se à irmã, Ismene:

Creonte é desigual com nossos dois irmãos:  
A um concede a tumba, ao outro ele a recusa.  
Dizem que, em observância aos justos ritos fúnebres,  
Ele outorgou a Etéocle a gleba sob a terra,  
De modo que o honrassem os mortos lá debaixo.  
Pra o outro decretou, diante a cidade inteira,  
Que está interdito a todos chorar e cobrir  
O cadáver do pobre Polinices morto.

---

<sup>2</sup> Ésquilo é o mais antigo dos autores trágicos cujos trabalhos sobreviveram, mas não foi o primeiro a produzir tragédias. A primeira representação trágica data de 534 e Ésquilo só nasceu em 525. Assim, antes dele, existiram outros autores. Téspis, Pratinas e Frínico são autores mencionados na história do gênero trágico, todavia suas obras não chegaram até a atualidade.

<sup>3</sup> Ó Zeus, o que pretendes fazer comigo? (Sóf. *Éd. Tir.* 778)

Fique sem pranto e tumba, ouro apetitoso  
Para as aves ávidas de comer entranhas.  
Dizem que o grande Creonte baixou o decreto  
Para ti e para mim. Pasma, até pra mim!  
Que viria anunciá-lo claramente a todos  
Que não o conhecessem. Ele fala a serio:  
A menor infração, se alguém a cometer,  
Será morto a pedradas pelo próprio povo.  
Eis os fatos, e tu... terás de descobrir  
Se tu mereces mesmo o nome de tua estirpe. (Sóf. *Ant.* vv. 21-38)

Antígona decide que agirá em nome dos deuses, ainda que seja necessário o descumprimento da ordem de Creonte, o representante da cidade. Nesse drama, Sófocles traz à cena o embate de duas ordens, duas normas que colocam a cidade em tensão. Ocupando-se dos deuses ou dos homens, a representação trágica permite que a cidade reflita sobre questões pertinentes a ela, sobre conflitos e contradições que a atingem. Nesta perspectiva, o controverso papel da mulher na sociedade grega é discutido em muitas das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Clitemnestra, Dejanira, Medeia, Fedra e tantas outras heroínas da tragédia são personagens que trazem à lume o debate da condição feminina numa comunidade regida por homens.

A violência da guerra e os conchavos políticos que dela resultam também são alvos dos poetas que trazem o debate para o centro do teatro de Dioniso. Desse modo, em *Hécuba* e em *Troianas*, Eurípides critica a intolerância e a falta de moderação grega ao destruir Tróia, cidade do rei Príamo, e escravizar suas mulheres. O verdadeiro ofício do sábio, como diz Eurípides, nas *Troianas* (v. 494)<sup>4</sup>, através das palavras de Cassandra, deve ser o de evitar a guerra.

Ao mencionar a crítica de Eurípides ou a de qualquer um dos outros dois dramaturgos, é possível perceber o ponto a que a arte da tragédia chegou, além de expressar a genialidade do autor que reelabora o mito no qual se baseia para construir sua crítica. O ciclo troiano<sup>5</sup>, um dos quatro ciclos míticos mais relevantes nos quais os poetas alicerçam suas histórias, é responsável por grande parte dos enredos trágicos. A *Iliada* e a *Odisseia*, os dois poemas de Homero, formam uma parte do que hoje se conhece como ciclo troiano. Há muitos outros poemas que formam o ciclo, mas que não chegaram ao presente. Os poetas trágicos tomam emprestada, desses poemas e da tradição mítica, a

---

<sup>4</sup> Deve o mortal sensato detestar a guerra. (Eur. *Tr.* v.494)

<sup>5</sup> O ciclo troiano se constitui das aventuras dos heróis e feitos contados sobre os heróis que participaram da Guerra de Tróia. Outros ciclos bastante importantes originaram muitas histórias para os dramaturgos: o dos atidas, dos tebanos e o de Hércules, além do ciclo prometéico e o dos argonautas.

matéria para suas histórias. O poeta reelabora a linguagem sedutora do mito e encena a contradição do desejo humano, sua vontade de obediência e sua desmedida diante da limitação humana.

Os trinta e dois dramas supérstites (sete peças de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides)<sup>6</sup> inscrevem-se nos quatro ciclos supramencionados. Após a morte de Aquiles, Ajax, o segundo melhor guerreiro que foi para Tróia, é enlouquecido pela deusa Atena, no momento em que está prestes a matar os chefes gregos, Agamêmnon e Menelau.<sup>7</sup> Ao voltar a si e perceber que ao invés de ter morto os chefes gregos matou um rebanho, desespera-se e se suicida. Após a morte de Ajax, que se dá no meio da tragédia, a peça segue discutindo se o cadáver do herói deve ou não ser enterrado. Odisseu intervém na disputa e os funerais são realizados. Para compor o drama de Ajax, Sófocles recorre à história mitológica e à épica e coloca em cena uma personagem que tem dificuldade de lidar com as inovações do mundo.

Sófocles desloca o modelo do herói guerreiro e leal aos amigos, intrépido na guerra e implacável com o inimigo, para o mundo democrático do V século. O valor e a coragem no campo de batalha e a competência ao falar nas assembleias (*Iliada*, 9.442-3)<sup>8</sup> contrastam, no *Ajax*, com a frouxidão da relativização dos conceitos. As coisas, necessariamente, não são o que aparentam ser. Nesse mundo, as amizades são fluidas e a honra não tem lugar tão sólido quanto entre os guerreiros épicos. Essa inversão de valor arrasta Ajax à ruína, pois lhe falta a fluência para conciliar a contradição de mundos tão diversos. Ao contrário de Ajax, Odisseu, o herói de muitos ardis, sempre no fluxo das mudanças, sente-se à vontade para lidar com as transformações do mundo.

As personagens de Ajax e Odisseu são representativas das transformações sociais e políticas que caracterizam a passagem do período arcaico para o período clássico. Enquanto Odisseu exhibe a racionalidade do homem de debate, flexível nos discursos, alguém atualizado com os assuntos concernentes à cidade, preocupação que atinge o homem livre da cidade democrática, Ajax demonstra sua fidelidade para com os valores antigos, simbolizados pela excelência e pela honra cultivadas pelos heróis homéricos.

---

<sup>6</sup> As sete tragédias de Ésquilo (525-456 a.C) são *Persas* (472), *Sete contra Tebas* (467), *Suplicantes* (s/d), a trilogia Orestéia (*Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*) e *Prometeu Acorrentado* (). As de Sófocles são *Ajax*, *Traquínias*, *Antígone*, *Édipo Tirano*, *Édipo em Colono*, *Electra* e *Filoctetes*. Os dezoito dramas de Eurípides são: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Hipólito* (428), *Héacles* (414?), *Electra* (423?), *Fenícias* (409?), *Orestes* (408), *Ifigênia em Aulis* (405), *Hécuba* (424), *Troianas* (415), *Suplicantes* (423), *Heráclidas* (430?), *Andrômaca* (425), *Ifigênia em Táuris* (414), *Íon* (414?), *Helena* (412), *Bacantes* (405) e o drama satírico *Cíclope*.

<sup>7</sup> Na verdade, Ajax, louco, investe contra rebanhos pensando que está matando os chefes gregos.

<sup>8</sup> Por isso ele me mandou, para que eu te ensinasse tudo, / como ser orador de discursos e fazedor de façanhas. (Hom. *Il.* (9.442-43))

A oposição entre Ájax e Odisseu constitui o conflito da tragédia sofocliana estabelecido no par *hybris/sophrosyne*.<sup>9</sup> De um lado, a desmedida de Ájax, *hybris*, conceito caro ao poeta trágico e relevante ao gênero, vista não apenas como o orgulho desmesurado, como nota Garvie (1993, p. 243),<sup>10</sup> mas como o mal que uma personagem faz a outra, tem papel preponderante nessa tragédia; por outro lado, a prudência ou temperança, *sophrosyne*, reforça a primeira noção.

Se é verdade que o drama ensina como viver a vida, como escreve Kitto (1990, p.230), Sófocles apresenta, no seu drama *Ájax*, dois projetos existenciais que podem regular os atos humanos: de um lado, a temperança de Odisseu e a simpatia que o público/leitor dedica a ele; de outro, a admiração que se tem por Ájax, mesmo que se tenha de aceitar o paradoxo heróico. Diante de tudo isso, as palavras de Agamêmnon não devem ficar esquecidas, quando lembram que o vencedor não é o homem corpulento, mas o sábio. Ao ouvir a reflexão geral de Agamêmnon (*Ájax*, v.1250-52)<sup>11</sup>, ainda que não se admita ser a personagem sofocliana mais simpática, o público reconhece a força e a grandeza das suas palavras. Nesse sentido, a tragédia, como instrumento renova seus laços de compromisso com a cidade e suas instituições. Sófocles representa Odisseu mais próximo do cidadão, ao passo que Ájax é o herói dos tempos antigos, alguém completamente inadequado para tratar dos temas que surgem na nova configuração da cidade.

A polêmica envolvendo valores e opiniões também está presente em *Antígona*. Na tragédia que Hegel (2004, p. 257) considera como “a obra de arte a mais excelente, a mais satisfatória”, duas ordens contrárias e, aparentemente inconciliáveis, se chocam: a ordem divina/familiar calcada na figura da heroína homônima e a condição humana face ao poder representada por Creonte e seu intento de manter-se no poder e cumpri-lo a todo custo. Por sua vez, os atores trazem para a cena não apenas os efeitos espetaculares que possam agradar a visão, mas também conceitos, como os de *díke* e *aidós*,<sup>12</sup> que permitam, diretamente, vincular o espetáculo à cidade. Se a cidade real parece separar, sem tantos conflitos ou prejuízos, o masculino e o feminino, o público e o privado, o familiar e o cívico, o olímpico e o ctônio; no teatro, a cidade trágica radicaliza na encenação dos

---

<sup>9</sup> Diz-se da desmedida e da moderação do herói diante das suas ações.

<sup>10</sup> GARVIE, Alex. L'Hybris, Particulièrement chez Ajax. In.: *Sophocle, le Texte, les Personages*. Aix-en-Provence: Publications de L'Université de Provence, 1993, p. 243-53.

<sup>11</sup> Não, isso deve ser impedido! Pois nem os largos / nem os espadaúdos varões são mais inabaláveis, / mas os ponderados predominam em toda parte. (Sóf. *Áj.* vv.1250-52)

<sup>12</sup> No campo filosófico, Platão utiliza os conceitos de justiça e de vergonha, respectivamente, como uma dádiva de Zeus aos homens. Conferir PLATÃO. *Protágoras* (322b5-322d5). Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: EUFC, 1986,

conflitos. Ao tentar aproximar os elementos cívicos e familiares, o masculino e o feminino etc, a tragédia toca nas questões fundamentais para o homem: o poder, a religião, a morte e, sobretudo, o conhecimento de si mesmo.

O conhecer-se implica busca – e isso é o que faz Édipo. Apresentado, figurativamente, como um homem de muitas tarefas, Édipo assume, conforme assegura Knox (2002, p. 96), o papel de timoneiro, lavrador e caçador. Suas conquistas, é evidente, levam-no às alturas e à glória do poder, mas a habilidade para singrar o mar e desbravar a terra não o torna apto à função de caçador. A imagem que o coro de *Édipo Rei* tem do assassino de Laios é a de um animal feroz, invisível e solitário, que penetra lugares intransitáveis para o homem:

A pedra délfica – profética –  
increpa a quem de perpetrar  
com mãos de sangue  
o indizível do indizível? Urge  
que ele ponha os pés em fuga,  
com mais vigor  
do que os eqüinos turbinosos.  
Hoplita do relâmpago e do fogo,  
Apolo, filho de Zeus,  
avança contra ele.  
No encaço vêm, terríveis,  
as Fúrias implacáveis.  
Desponta a voz e já lampeja  
na neve do Parnaso: sigam  
todos o rastro do homem ignoto,  
um touro errante pelos antros, rochas,  
florestas, desgarrado,  
um desgraçado  
que traz no pé a desgraça! (vv. 463-78).

Édipo passa, nessa descrição do coro, de caçador a caça. Caçando o assassino de Laios, Édipo é ao mesmo tempo a caça que está buscando. Contra ele, estão Apolo, o filho de Zeus e as Fúrias implacáveis. Desse modo, os lugares impenetráveis e intransitáveis nos quais o animal não pode entrar se relacionam com a falta de conhecimento do caçador sobre o que está caçando ou, ainda, por não se auto-avistar, não encontra o que procura. Assim, como bem lembra Knox, Édipo é tanto o rastreador, quanto o touro selvagem, sua caça, mas no final da tragédia vê-se que rastreador e touro são os mesmos.

Através da imagem do caçador e da caça, o coro traça a diferença entre o homem civilizado e a natureza selvagem. Como o homem civilizado e de boa índole, Édipo é o governante que procura

manter a cidade ilesa dos perigos provenientes dos deuses e dos homens, é o homem sábio que decifra o enigma da Esfinge e angaria o reconhecimento do seu povo – por isso pode governar. Mas como caça, é o reverso da moeda, trazendo insegurança à cidade. Portanto, Édipo é uma figura fronteira que transita entre o mundo seguro e racional da *pólis* e o inóspito. A súplica do Sacerdote, no início da tragédia, ilustra bem os limites desses dois mundos:

Acorre ao teu altar, senhor de Tebas,  
um grupo, cada qual com sua idade:  
uns imaturos para o vôo solo;  
outros, arcados, são os sacerdotes  
- como eu - de Zeus, além dos homens-moços.  
A multidão se prostra junto ao duplo  
templo de Palas, ramo à testa, na ágora,  
em torno às cinzas do apolíneo augúrio.  
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. O deus-que-porta-o-fogo esfola  
a pólis – praga amarga -, despovoando  
as moradas cadméias. O Hades negro  
se enriquece de lágrima e lamento. (vv. 14-30).

O Sacerdote suplica a Édipo pela salvação da cidade. Sua prece é no sentido de fazer com que a cidade continue viva, cuidando dos seus cidadãos, dos seus templos etc. Os súplices que se prostram diante de Édipo reafirmam o valor das instituições políticas. Os termos referentes do campo religioso são freqüentes: altar, sacerdotes, templo, ramos à testa etc., indicam o progresso humano e, em especial, os benefícios que Édipo trouxera a Tebas. Contudo, a situação presente ameaça o desenvolvimento da cidade. Essa soçobrará, se não houver no comando um bom timoneiro.

Pouco a pouco, a cidade torna-se estéril, as espécies de vida desaparecem – o comandante/governante da nau/cidade pode arruinar-se, levando consigo toda a sua tripulação. Édipo falhará, se não se compadecer do sofrimento dos suplicantes, pois sozinho não poderá reger uma cidade. A observação do Sacerdote, quase uma lição de vida, uma reflexão geral no teatro sofocliano sobre como proceder na cidade estabelece o contraste do civilizado e do deserto ou selvagem. Mais uma vez, a tragédia postula uma verdade que se aplica ao homem e, sobremaneira, ao governante, pois esse deve saber, se quer ser governante, que

é melhor reger a pólis que o deserto.  
A torre sem ninguém é nada, a nave  
também é nada se há o vazio humano. (v.55-7).

Assim, as palavras do sacerdote balizam os limites da ação humana e fornecem diretrizes para a convivência em comunidade. Analogamente, a ameaça de desintegração de Tebas é a promessa de destruição da sociedade em geral. *Éremos* (a palavra grega para solitário ou vazio humano) é a condição inicial de Édipo, assim como é a de todo governante e a de todo homem que não observar os princípios que delimitam seus atos. Moderação e sensatez são bons guias para os regentes da cidade, o contrário, entretanto, é perda e destruição. Se Girard (1990)<sup>13</sup> está com a razão, quando declara que o centro da tragédia é a violência e o ritual sacrificial, o Sacerdote antecipa, na sua súplica, o desastre que se aproxima de Édipo e de Tebas que, na dimensão simbólica que organiza os espaços, apontam para o homem e a cidade.

## Considerações finais

A violência que sofre a cidade na tragédia é resultante da impureza do seu governante. O sacrifício prenunciado pelo oráculo de Delfos deve custar a vida de Édipo. A desmedida de Creonte, na *Antígona*, resulta mais uma vez no desalinho da cidade. Uma vez perdido e seu *génos* arruinado, Édipo sai de cena, deixa a cidade em exílio e desaparece em algum santuário sagrado em Colono. Uma vez perdido e seu *génos* arruinado, Creonte dá-se conta de como deveria ter sido seu papel de governante numa cidade cheia de nuances. Dessa forma, a tragédia executa seu papel, assim como a cidade cumpre o seu, de permitir que o espectador, às expensas do Estado, após assistir ao espetáculo, reflita sobre os valores necessários à boa convivência em coletividade incluindo todos os aspectos institucionais da cidade.

Ao governante da cidade compete estar atento à toda dimensão social, econômica, religiosa e social na qual estão inseridos seus cidadãos. Naturalmente, haverá conflitos a serem resolvidos, pois os indivíduos não pensam e agem todos da mesma maneira. Se falta habilidade para governar, o governante pode arrastar a cidade e suas instituições para a ruína e, conseqüentemente, termina por desencadear muitos males para todos, inclusive para si mesmo. Assim foi com a obsessão de Creonte

em governar uma cidade sem contradição, do mesmo modo que foi para Édipo que regia uma cidade que não conhecia sua verdadeira natureza, porque não conhecia a sua própria.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CUSSET, C. *La Tragédie Grecque*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito e As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.
- GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: EDUNESP, 1990.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990.
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: TopBooks, 2006.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SÓFOCLES. *Aias*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P.. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

**Orlando Luiz de Araújo**

---

Professor Associado da Universidade Federal do Ceará, atuando na graduação em Letras, Filosofia e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada, e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução | POET. É doutor e mestre em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua e literatura grega, mitologia grega, tradução de textos clássicos e gêneros literários na Antiguidade greco-romana. É tradutor da *Electra* de Sófocles e organizador em coautoria dos livros *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*, *Performance e Oralidade no Mundo Antigo*, *O Riso no Mundo Antigo* e *Ensaios em Estudos Clássicos*. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ), Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ) e Tradução e Recepção dos Clássicos (UFC/CNPQ). Atualmente, desenvolve o projeto Gêneros em Diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de *Dos amores apaixonados*, de Partênio de Niceia.

*Enviado em 30 de agosto de 2016.*

*Aceito em 30 de setembro de 2016.*