

A TRAGÉDIA GREGA NO BRASIL*¹

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa **

Resumo:

O ensaio busca lançar um olhar sobre a tragédia grega no Brasil de modo a descrever o teatro grego como uma combinação poderosa de corporificação e palavra. Tentamos tornar mais consciente uma atualidade emocional e concreta do drama grego. Também focalizamos alguns problemas de tradução. E finalmente exortamos o leitor a se concentrar mais na performance que nas palavras sem empobrecer nem as palavras nem a performance. Esperamos que este ensaio não encoraje ninguém a estabelecer uma competição entre a dimensão performativa e a dimensão verbal no contexto de produção de qualquer tragédia.

Palavras-chave: *Tragédia grega, performance; tradução.*

Sobre o tema que nos cabe – um panorama da tragédia grega no Brasil –, seremos modestos, acanhados e comedidos. É que o assunto – que consideramos de maior importância – nos parece meio absurdo e irrealizável para um apanhado de poucas páginas, sobretudo se confrontado com a possibilidade criativa continental do Brasil. Decepcionando, talvez, a alguns, evitando as situações delicadas e ásperas, limitamos nossa meta a um desejo de nos posicionarmos através da observação de uns poucos aspectos.

O ponto de partida será um dossiê publicado em 2013 na **Revista Fragmentum**² da Universidade Federal de Santa Maria. O volume ganhou o nome de “A tragédia grega: tradução, encenação e crítica” e incluiu, de fato, estudos críticos, reflexões sobre traduções textual e espetacular e, ain-

* Recebido em 10/09/2014 e aceito em 24/10/2014.

** Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/ FAFICH-UFMG).

da, uma valiosa versão para o **Reso** de Eurípides, de um dos mais respeitadores tradutores brasileiros de tragédia grega.

Especificamente sobre o tema “tragédia no Brasil”, a revista contempla, dos professores Kathrin Rosenfield e Lawrence Flores Pereira, uma experiência crítica e tradutória da **Antígona**, de Sófocles, segundo Hölderlin. Como sabemos, a versão do poeta alemão causou, à época de sua publicação, debates acirrados e até muito desrespeitosos.³ No Brasil, Haroldo de Campos, com **A palavra vermelha de Hoelderlin** (1977, p. 96-107), tirou dos infernos o trabalho do lírico tradutor de Sófocles e colocou-o como um modelo de transcrição.

Mas, pela parte que nos interessa, os autores apresentam um dado novo que merece destaque: a associação de uma dramaturga e um tradutor, que, a partir de uma tradução inglesa e da tradução alemã de Hölderlin, verteu a peça de Sófocles exclusivamente para a encenação. No artigo publicado, relata-se o processo de montagem que, afora os responsáveis pelo texto estabelecido na tradução, reuniu uma equipe de 36 pessoas e levou à cena a **Antígona**, “recriando-a de acordo com o ‘Geist der Musik’ (Espírito da Música)”, ou seja, **O Nascimento da tragédia no espírito da música**, obra datada de 1872 escrita por Friedrich Nietzsche quando era professor em Basileia. Rosenfield e Pereira recuperam “os critérios poéticos do “ritmo” que Nietzsche e Hölderlin consideravam indispensáveis para recriar o teatro grego no âmbito da cultura contemporânea” (ROSENFELD, PEREIRA, 2013, p. 55). Por essa empreitada, só nos resta pedir vênua e manifestar nosso entusiasmo: sim, os colegas “acertaram na mosca” quando se propuseram a buscar o ritmo da **Antígona**. Justificamos nosso entusiasmo porque há, por certo, um ritmo muito diferente entre a linguagem teatral e as demais, sejam elas a da epopeia, a do ensaio e do diálogo filosófico, da ode, enfim, de todas as formas poéticas antigas. E isso não obstante o uso da métrica, recurso comum para todos e que mereceu consideração de Aristóteles na **Poética**, a afirmar que o poeta trágico “deve ser antes um construtor de enredos mais do que de versos” (ARISTÓTELES. **Poética** 1447b)⁴ e que

(...)[c]om efeito, as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta, chamam a uns poetas elegíacos e a outros poetas épicos, não os designando poetas pela imitação, mas pela semelhança do metro. E, se escrevem alguma obra em verso sobre Medicina ou sobre Física, costumam designá-los igualmente por poetas. Ora nada há

de comum entre Homero e Empédocles, a não ser o metro; por isso será justo chamar a um poeta e a outro naturalista, em vez de poeta.

A citação de Aristóteles nos serve para uma provocação: se tratados e ensaios científicos no mundo antigo eram, quiçá por motivos mnemônicos, compostos com métrica, teria acaso o metro o efeito da prosa escrita? Seria a prosa a novidade e o metro o lugar-comum nas obras que trabalhavam a palavra? Se assim for, temos que repensar nossos conceitos... Há um ritmo propício para a cena que faz a particularidade do texto trágico e que não se constrói necessariamente com o metro, mas com a dramaturgia. Aliás, em relação à questão do teatro (o grego ou outro de qualquer tempo e região), o ritmo da ação é tudo.

Voltemos ao ensaio escolhido e marquemos uma discordância ao que nele nos foi colocado. Rosenfield e Pereira, antes de discorrerem sobre o espetáculo, antecipam um estranhamento e um lamento com certa perplexidade. Fazem-no, talvez, porque o Brasil seja um país forte no que se diz respeito à música e à dança popular. Eles afirmam que existe um desinteresse do público brasileiro pela tragédia. Citamos um trecho:

A cultura luso-brasileira tem historicamente ignorado a tragédia como gênero. Todavia, as tradições orais e musicais brasileiras fornecem componentes ideais para uma investigação crítica e criativa dos problemas e das potencialidades desta forma de arte antiga. A Poesia popular – executada, declamada e dançada – ainda está viva no interior brasileiro, no sertão. No serrado árido do Nordeste brasileiro, existe ainda a poesia cantada e dançada. Os festivais em torno das tradições de gado locais, como o Bumba-meu-boi, combinam as procissões corais talvez semelhantes aos rituais da Grécia Antiga com danças carnavalescas que sobreviveram também nos ritos medievais das danças e corridas com cavalos de madeira.

Os duelos verbais das trovas e pelejas ainda são praticados como um vívido combate opondo dois poetas – exatamente como os poetas gregos ou como os menestréis medievais; hoje, o carnaval reina não só no Nordeste, mas em todo o Brasil: em Olinda e inúmeras outras cidades podem fazer parte do grande “corpo” de pessoas dançando e cantando juntas, fazendo a experiência viva do corpo de Baile, e do estado de consciência peculiar para o qual no [sic] transportam o lirismo e a dança do Coro grego.

Apesar do aparente desinteresse pela tragédia, o Brasil provou ser um lugar ideal para refletir sobre os problemas desta forma de arte antiga. (ROSENFELD, PEREIRA, 2013, p. 54)

Não pensamos, assim tão categoricamente, que “a cultura luso-brasileira tem historicamente ignorado a tragédia como gênero”. Nota-se um problema, mas ele não está em nossa cultura; o ponto cirúrgico é outro. Se, como foi reconhecido pelos professores, fortes impulsos trágicos vibram na nossa cultura, sobretudo nas pejeas de canto e dança e no movimento conciliatório do popular com o erudito que ganhou prestígio sobretudo com os modernistas, é bem possível que a tragédia no Brasil tenha uma cara diferente, ou pelo menos, esteja acanhada de mostrar-se com esta máscara brasílica distintiva e transgressora tão peculiar de nosso povo. Infelizmente o artigo citado não abrange a questão do espetáculo e desenvolve-se em direção à interpretação do texto e da qualidade da tradução alemã; em outros termos, o foco dos pesquisadores é claramente o texto de Hölderlin. Eles encerram sua análise com palavras que retomamos:

Em resumo: a tradução de Hölderlin, por mais difícil que seja, é poeticamente mais rica do que a maioria das reconstruções filológicas e filosóficas deste drama de Sófocles. Olhando de forma mais atenta, a “radicalização” de Hölderlin dos elementos elípticos e descontínuos do texto grego não é apenas uma primeira exploração da dimensão estranha da linguagem como o “lugar” dos processos por meio dos quais um sujeito exilado e perdido tece sua (moderna) consciência (Steiner, p. 75). (ROSENFELD, PEREIRA, 2013, p. 62)

Relevemos a crítica velada que os autores fazem às reconstruções filológicas e filosóficas de hoje e guardemos, por ora, os *insights* dos professores sobre a experiência de tragédia no país, a saber, a possibilidade de se produzirem traduções com preocupação com a dramaturgia; a importância do ritmo – que não é métrica – para uma tradução de teatro; e a denúncia de uma “travadura” advinda do peso da maioria das reconstruções filológicas e filosóficas de textos de tragédia.

Passemos a página. Retomando nosso apoio para o panorama proposto, vimos que a **Fragmentum** apresenta também um ensaio do professor Enéias Farias Tavares, que focaliza as relações entre o texto trágico, a ima-

gem, as configurações cênicas e a música. O autor mostra a complexidade do fenômeno “tragédia”, inserido outrora como uma das realizações de um grande festival, e realça que:

*Passados dois milênios, foi Nietzsche, no polêmico **O nascimento da tragédia** (1872) que atentou para a importância do som musical e da imagem corporal, ou seja, da própria encenação e não apenas do “libreto” que chegou até a modernidade. Em **O drama musical grego** (1870), destacou os efeitos estéticos e filosóficos próprios ao drama no contexto grego. No século vinte, não apenas os estudos históricos como também antropológicos – cujas origens remontam aos contemporâneos alemães de Nietzsche, entre eles um de seus principais críticos, Wilamowitz-Moellendorff – acrescentaram uma rica e fértil paleta de cores às pálidas projeções modernas direcionadas ao contexto ateniense do séc. V. Como o próprio Nietzsche destaca, ainda em sua conferência de 1870, era necessário cuidado para não “super-helenizarmos” o “helênico”, para não interpretarmos como “incolores” ou desbotados os coloridos e decorados mármores do seu estatuário. (TAVARES, 2013 p. 17)*

De novo transparece uma crítica subjacente “às pálidas projeções modernas”, a qual não comentaremos: vamos ao ponto que nos interessa. No desenvolvimento de seu tema, Tavares insiste em considerações sobre o espetáculo-tragédia, ou seja, cenário, maquinário, expressão corporal dos atores, canto e dança, atendo-se ao século de ouro ateniense. Ele sustenta que a “tragédia ateniense passou por um longo processo de leitura, tradução e recepção textual que deslocou o aspecto discursivo da sua utilização cênica” (TAVARES, 2013, p. 16), ou seja, ele toca num ponto interessante sobre a tragédia no Brasil, pois os que conhecem o gênero tiveram contato com ele, em sua maioria, exclusivamente através da leitura. Por isso, ainda segundo Tavares, de maneira geral e não somente no Brasil,

(...) analisou-se o texto trágico mais em função da sua construção textual do que em virtude de seu contexto social específico – componente de uma festa religiosa anual – ou da sua constituição múltipla – misto de diálogo dramático, canto e música coral, encenação e dança. Esse descolamento do aspecto textual das práticas cênicas e corporais da tragédia resultou na abstração das figuras heroicas

e na elevada valorização de determinados conceitos associados ao drama grego, como “purificação”, terror, piedade, “desmedida”, “falta trágica”, “imitação”, “enredo” e “peripécia” (respectivamente, kátharsis, phóbos, éleos, hýbris, hamartía, mímesis, mythos e peripéteia). Desse modo, foram justamente tais termos que se tornaram pedra de toque para a compreensão do trágico. (TAVARES, 2013, p. 16)

O Brasil seguiu essa tradição de compreensão do trágico advinda em grande parte da concepção do nosso bom Aristóteles na **Poética**. Não obstante seus acertos enormes, o estagirita efetivamente contribuiu para uma dissociação entre o texto e o espetáculo, que, na Idade Moderna, como se sabe, será questionada por Nietzsche. No entanto, o mais importante alerta que nos traz o texto de Tavares vem da afirmação de que há uma “necessidade de se reinterpretar a tragédia a partir dos elementos cênicos, elementos que lançam raios de luz sob os obscuros pontos resultantes da centralidade do texto na cultura ocidental” (TAVARES, 2013, p. 18). As atestações de Tavares nos levam a outros *insights*: é preciso tomar cuidado para não super-helenizar a tragédia, gênero que se integrava à exuberância e tinha “a sua popularidade explicada na observação de seu contexto de produção” (TAVARES, 2013, p. 24). Além disso, evidentemente, as ideias se agregam ao texto antes comentado: para se pensar a tragédia, é necessário repensar o contexto musical brasileiro e grego, a travadura teórica, o exagero conceitual em detrimento da funcionalidade corporal e a super-helenização.

Finalmente, outro artigo que nos interessa leva a autoria de José Renato Mangaio Noronha e se propõe a analisar a tradução brasileira das **Bacantes** de Eurípedes, produzida por José Antônio Alves Torrano (Jaa Torrano) e levando o nome de **Bacas**. Noronha faz seus comentários na direção oposta à de Tavares, pois ele se debruça sobre o texto traduzido de modo a mostrar suas qualidades poéticas; com isso, ele pode exortar e avaliar o quanto valem os esforços do diretor e dos atores para empreenderem, na execução cênica, a difícil interpretação de uma cultura do passado. Na opinião de Noronha,

(...) a tradução de Jaa Torrano, é referência para qualquer proposta de encenação do texto de Eurípedes. Por se aproximar com rigor linguístico ao espírito que a obra de Eurípedes queria revelar a seus contemporâneos, tal tradução é para o público contemporâneo

uma fonte de conhecimento iniciático. No entanto, onde o universo linguístico aparentemente a tornaria distante do público do ponto de vista intelectual, pois traz palavras que fogem à linguagem cotidiana, revelam aspectos sensíveis para provocar a compreensão do iniciado. A experiência estética a ser realizada com a sonoridade e o sentido do texto são parte do trabalho dos atores, dos técnicos e do grupo teatral, amador ou profissional, que transponha a tradução do texto trágico para a cena – o que exigirá um tanto considerável de dedicação ao ofício.

*Ao preparar a encenação de **Bacas** de Eurípedes, como um texto a ser colocado em cena nos dias de hoje, a partir da escolha de uma tradução como esta, é preciso considerar a distância de tempo e de cultura. (NORONHA, 2013, p. 40)*

Noronha indica, de certo modo, a razão pela qual não se vê muita tragédia encenada: o texto demanda diligência e, assim, responde a uma inquietação sugerida no texto de Rosenfield e Pereira, averbando ser a cultura luso-brasileira não afeita às tragédias. Noronha acerta; o texto antigo é exigente.

O restante do volume da revista contempla abordagens psicanalíticas as quais não nos interessam por hora. A **Fragmentum** se encerra com a tradução em português brasileiro do **Reso**, de Eurípedes, feita por Jaa Torrano. Nessa tradução, Torrano pretende um cuidado especial com musicalidade, ritmo e sonoridade do texto e usa de metrificacão variada, compondo as falas do coro em heptassílabos e as falas das personagens em decassílabo.

Creemos que já com este breve prospecto delinea-se a grande tensão que existe ao se pensar a tragédia no Brasil. A tendência para a valorização do texto, além de ser tradicional, é forte, e os espetáculos, sempre calcados numa atitude respeitosa, marcam distância entre os dois polos de uma peça, a palavra escrita e a função cênica.

Outra vertente, que vive à margem da academia mas que é igualmente vigorosa, são as montagens que se servem do texto com mais liberdade, eliminando trechos, substituindo o léxico, remanejando a ordem das cenas. Um exemplo foi a **Hécuba**, com direção de Gabriel Vilela e adaptação da tradução de Mário da Gama Kury (1992). A montagem é de maio de 2012. Espetáculo elogiado, rico e colorido, com trilha sonora original de Ernani Maletta, logrou o Prêmio Shell do mesmo ano. Assistindo a **Hécuba** e

testemunhando o entusiasmo da plateia, podemos afirmar que o Brasil não tem ignorado a tragédia, e isso sem contar as montagens mais antigas, a de **Medeia** (2001) e a de **Antígona** (2005), adaptando a tradução de Mario da Gama Kury, ambas por Antunes Filho; e de **Bacantes** (2011), por José Celso Martinez, dentre outras.

Dessas referências, apresentamos apenas um comentário a partir de um texto que integra a **Subtexto: revista de Teatro do Galpão Cine Horto** de dezembro de 2005. Trata-se do texto de César Augusto, ator do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e assistente de direção do espetáculo **Antígona**. A proposta do ator se volta para os aspectos de pesquisa e resolução da cena, alcançados pelo diretor Antunes Filho. As principais inquietações do grupo de montagem foram:

(...) como fazer tragédia com quem e para quem não está habituado a dialogar com este tipo de tradição? Como fazer o ator trazer à tona essa dimensão trágica, sem anular uma possível naturalidade? Ou, mais especificamente, como dar vida às palavras respeitando a eufonia e a lógica da língua portuguesa, sem desprezeitar o organismo dos atores? (AUGUSTO, 2005, p. 35)

Vê-se que a equipe, representada pelo assistente de direção, recebe o texto de tragédia como se o trágico não fosse natural ao humano, como se no ordinário da vida não soubéssemos o que é o jogo do poder, da traição, do acerto e erro, e da queda. E fala-se de uma tradição que instituiu uma forma a partir de outra dimensão, daí o respeito e a dificuldade linguística. O mais triste de tudo é pensar que o público brasileiro não está habituado à tragédia... O depoimento continua e dele destacamos mais dois trechos. O primeiro fala da divisão produzida pela tradição, isto é, da separação entre a emoção e a razão. Augusto afirma:

Evidentemente, essas e outras perguntas não foram formuladas antes de se iniciar o trabalho, muito embora nascessem quase que de maneira concomitante com a necessidade de, a cada dia, se abrir uma possibilidade para um fonema, um gesto, uma cena. Por isso, a orientação para os atores foi a de começar de modo puramente racional para depois chegar ao irracional, sem que necessariamente um anulasse o outro e sem se esquecer também de que a própria razão não é só racional. (AUGUSTO, 2005, p. 35)

Pensamos que cabe aqui uma indagação: não seria, acaso, a linguagem do teatro grego uma materialização do *páthos*? Poderíamos dizer que a razão que elaborou esse *páthos* é separada dele? É possível separar afetos na estruturação da linguagem? Cremos que não, e exortamos: é preciso recordar sempre a retórica.

Continuemos: Augusto afirma que o diretor insistia em uma dimensão trágica com naturalidade que não era nem a proposta pelo naturalismo nem a do realismo, mas aquela gerada de uma mistura de “corpo relaxado” e “coluna atenta”. E acrescenta:

Se corpo e voz são a mesma coisa, e no corpo coabitam duas forças opostas, a do relaxamento e a da atenção, gerando as expressões “relaxamento ativo” e “atividade relaxada”, difundidas no centro de pesquisa, como isso apareceria na articulação [necessária para a elocução do texto]? Como dizer então um texto cuja tradução se constrói com base em versos dodecassílabos, que não se falam nas ruas da cidade, de maneira ativa e sem ser impositivo?

Daqui depreendemos, outra vez, os problemas que se colocam para a montagem de uma tragédia que, para Antunes Filho, é corpo, voz e texto que materializam um jogo de forças.

Onde está então o ponto de tensão? O que representa para nós o gênero ático nas duas pontas da linha de força, a acadêmica e a artística? Parecem-nos que Tavares tem razão e que Aristóteles teve culpa nesse descolamento do texto e das práticas cênicas; na elevada valorização de conceitos em detrimento da função teatral; na impostura de um tom distante e elevado. Ademais, culpada menos remota é também a ideologia marcadamente eu-rocêntrica que sobrepesa os tradutores, e não há como negar que, no Brasil – exceto para os gregos e os acadêmicos –, só se lê tragédia traduzida. Felizmente estamos na era da *performance* e da *body art*! E acreditamos na energia que o corpo tem e que a solução está em aliar as forças, as gentes de letras, as gentes da história, da filosofia e do teatro, juntas desde o início de uma tradução. Utopia, mas possível, nessa era de *web* sem *tópoi*, mas com *sites*. Para concretizarmos a tragédia, havemos de investir de forma sistemática, regular e colaborativa em traduções.

E como anda a tradução da tragédia no país? Na impossibilidade de oferecer uma pesquisa própria sobre a história da tradução de tragédia no

Brasil, pedimos ajuda ao mestre José Paulo Paes, a partir do seu livro **Tradução: a ponte necessária**, que, de resto, não se impõe o desafio de um apanhado exaustivo nem específico. Segundo Paes, “os clássicos não ficaram esquecidos de todo” (PAES, 1990, p. 18) – desde os tempos de colônia, já há traduções de Hesíodo, Meleagro, Anacreonte, Píndaro, Virgílio, que ficaram sob a responsabilidade de Américo Elísio, pseudônimo de José Bonifácio, o velho. Ele, de acordo com as palavras de Paes, preocupado com a fidelidade tradutória ao grego, chegou a

(...)[p]ropor equivalentes audaciosos, ainda que rebarbativos, para os seus “epítetos compostos” a exemplo de “aricomada”, “tranciloira”, “docerrisonha” etc.

As ousadas propostas de Américo Elísio aos “futuros engenheiros brasileiros” foram aceitas ao pé da letra pelo maranhense Manuel Odorico Mendes... (PAES, 1990, p. 14-15)

Infelizmente, Paes não faz registro de traduções de teatro nesse período, cita apenas as versões do alemão encabeçadas por Gonçalves Dias no intervalo romântico de peças de Schiller, Uhland, Goethe, Koerne, Lenau e Heine; na Bahia, Paes nomeia de João Gualberto F. S. dos Reis uma tradução da **Eneida**; e na capital do Rio de Janeiro, a tradução de **Prometeu acorrentado**, de Ésquilo, por D. Pedro II. Décadas se passaram e nelas, no roteiro de Paes, não há qualquer menção sobre a tragédia.

A situação no **Index Translationum**⁵ mantido pela Unesco é mais lamentável ainda, pois mostra um Brasil miserável em traduções de teatro clássico, registrando de Eurípides somente o **Hipólito** traduzido pela madre Maria da Eucaristia Danielou (1977); a **Helena** por José Prado Kelly (1986); **Electra**, **Alceste**, **Hipólito**, por João Batista de Mello e Sousa (s/d); **Medeia**, **As bacantes** e **As troianas** por David Jardim Júnior (1988); **Medeia**, **As bacantes**, **Ifigênia em Aulis**, **As fenícias**, por Mario da Gama Kury (1988, 1993); de Sófocles e Ésquilo, temos o **Rei Édipo**, **Antigone** e **Prometeu acorrentado**, traduzidas por João Batista de Mello e Souza.⁶ O **Index** está certamente defasado, e cabe a cada um de nós (bem podíamos lançar uma campanha!) enviar os títulos traduzidos a fim de melhor fotografar a situação do nosso país no *site*.

Das últimas décadas são tradutores de tragédia consolidados Jaa Torrano, Trajano Vieira, Jaime Bruna e Donaldo Schüler. Do grupo mais novo

pode-se apontar Fernando Brandão, Christian Werner e Flávio Ribeiro de Oliveira. Todos esses tradutores são acadêmicos e realizam traduções de alto nível, com grandes introduções ou prefácios sobre o gênero e contexto antigos, as edições críticas adotadas, os mitos de suporte, breves informações sobre o autor grego, notas e comentários explicativos, etc.

Mas o grande escolhido pelos grupos teatrais é Mario da Gama Kury, tradutor da década de oitenta. Não vamos nos debruçar sobre quaisquer traduções, mas especular, de maneira geral, sobre todas e sobre nenhuma. Nosso foco será a metodologia tradicional, sobretudo para os textos clássicos, que fazem uso de paratextos, isto é, de um aparato que acompanha a obra vertida, a começar pelas notas onipresentes explicativas, com raras exceções. E para que servem as notas senão para suprir as lacunas do leitor, para situar o texto na tradição, para abrir debates interpretativos? Mas o que fazem essas notas objetivamente? Elas retiram o leitor da peça. Se ele pretendia vê-la ao lê-la, remetido às notas não poderá mergulhar na fantasia do texto. E o que dizem os teóricos sobre isso? Daremos a posição de Fritz Paepcke e Philippe Forget (1981, p. 8):⁷

Por esta razão, também nós rompemos com a tradição das notas explicativas. É fácil mostrar que elas, frequentemente, não são mais que do justificativas para as traduções propostas, e que elas acabam por reforçar um movimento circular e, por conseguinte, fechado em si mesmo e em seus a priori, como uma estratégia de tradução mantida implícita (e cujos pressupostos, geralmente, escapam à consciência daqueles que a colocam em prática: estes praticantes-pedagogos não veem, então, em toda sua boa fé, a necessidade de se reconsiderar; o raciocínio circular é então como que um duplo sistema de segurança). Esta estratégia reducionista se manifesta nas afirmações de uma pretensão didática, tais como “é preciso traduzir o texto, todo o texto, e nada mais que o texto” ou “tradução é uma interpretação” (significando: esta tradução objetiva é o reflexo do texto, não é necessário discuti-lo).

Esses autores, admitimos, são radicais demais, embora tenham certa razão: os paratextos podem ser formas de mostrar poder e intimidar, e talvez seja isso que afasta as traduções acadêmicas do meio tão irreverente que é o teatro. As afirmativas de que se trata de uma obra-prima, de que se faz necessário uma difícil viagem ao passado, de que há mistérios poéticos dos

gregos intraduzíveis para os brasileiros, de que é preciso recuperar isto, entender aquilo... Não vemos a coisa assim: muitas formas há para se traduzir um texto clássico, e ele pode cair perfeitamente bem na cultura brasileira: é urgente, porém, um trabalho de equipe.

Se não, vejamos: Tadeusz Kowzan (1992, p. 16-31), um pioneiro na semiologia teatral, ensina que o teatro lida com pelo menos 13 sistemas de signos diferentes que atuam a um só tempo: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o traje, os acessórios, o cenário, a iluminação, a música, os efeitos sonoros. Segundo o estudioso, a palavra é apenas um dos sistemas. Ela, por sua vez, tem uma semiologia em vários planos: o plano semântico, o fonológico, o sintático, o prosódico, etc. A ordem da palavra num enunciado, as alternâncias rítmicas, prosódicas e métricas podem significar sentimentos e mudanças de sentimentos, idade de quem fala, humor, peso, estatura, etc. Essas categorias de signos, aqui relatadas muito sucintamente, o teórico as faz para encetar modos de análise dos espetáculos. Nós as utilizamos para pensar todos os textos que comentamos e para sugerir novas possibilidades de tradução do texto grego, com o intuito de mudar a situação da tragédia no país.

Acreditamos que, se o texto nos coloca em dificuldade, tradutor e encenador, tradutor e músicos, tradutor e ator podem juntos achar soluções magníficas e agradáveis para qualquer público. Visto que existem muitos sistemas sógnicos, então há também uma possibilidade de permuta nesses sistemas também na tradução. Eles nos permitem verter uma palavra clássica de muitas maneiras. No instante em que trabalharmos em equipe e o tradutor sentir-se angustiado com um termo difícil, mergulhado nos alicerces da ática, ele, com o encenador, o ator e o diretor, poderá fazê-lo brilhar de outras formas. Assim, por exemplo, um tradutor não deve temer palavras como “peplo” pois, por mais obscuras que elas sejam, são muito facilmente visualizadas na cena, e se a Electra euripídiana em seu lamento diz (EURÍPIDES, **Electra**, v. 184-187):

Mira – esta minha crina ensebada
e estes rasgos de meu peplo –,
se isso convém acaso à menina
de Agamêmnon, que um dia será rainha...⁸

Para a palavra “peplo”, drama não há. No instante em que Electra falar mostrará o peplo, e todos saberão o que é – isso ocorre, evidentemente, com as várias peças do vestuário e com os adereços, simplesmente porque eles são claramente um signo exposto aos olhos. Porém a palavra κλυδωνίον, ondinha circular da rebentação da praia (EURÍPIDES, **Hécuba**, v. 48), que em **Hécuba** é importante para o contexto de fala do espírito de Polidoro, é de complicada tradução. Se a traduzimos por seu significado, parafraseando em muitas palavras o que se disse com uma só, matamos a dramaturgia...

Mario da Gama Cury, para κλυδωνίον, apaga o diminutivo tão significativo na fala do menino Polidoro e traduz a palavra por “ressacas”. Assim o fantasma-menino fala: “[mostra-me-ei] em praia castigada por ressacas”; o Polidoro de Christian Werner opta por dizer “aparecerei na rebentação”. Ambos traduziram a fala por seu conteúdo – faltou, entretanto, o tom de um menino indefeso, morto à traição, macerado pelo mar, ressentido e abandonado. Um diretor que soubesse grego (ou estivesse acompanhado de quem soubesse) e quisesse recuperar o tom e a prosódia hipocorística da criança-fantasma, poderia substituir o texto simplesmente fazendo-o falar: “aparecerei ali”, e ao mesmo tempo poderia mostrar, mesmo que com uso de mídias, as pequenas ondas que rolam, cheias de brilho, na praia. Simultaneamente, ouvir-se-ia o som do mar, da rebentação. Esse diretor talvez não precisasse do texto verbal. Para ele o verbal se faria visual e seria eficaz. Nós, amantes da palavra, traduzimos a fala de Polidoro por “vou brilhar nos carneirinhos de onda”.

Mas o que queremos com este final de proposta desviado para a tradução é tão somente retomar Kowzan, os 13 sistemas sígnicos por ele arrolados para a análise do espetáculo teatral e utilizá-los como possibilidades na tradução verbal. Caminhamos em busca da humildade tradutória que exige o trabalho colaborativo e que prevê o intercâmbio entre sistemas de modo a pensar que uma palavra pode ser traduzida pelo tom, por uma dada forma de enunciação do ator, por um ritmo mais ou menos acelerado, uma cor, uma incidência de luz sobre o personagem; ela, a palavra, pode se manter obscura, em grego mesmo, e ser substituída por um adereço na cena; ela pode tornar-se um efeito sonoro como o barulho de panos rasgando para um lamento fúnebre; ela pode ser expressa por um verso musical de nossa cultura.

Um exemplo é o fragmento 833 de Eurípides: τίς δ’ οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ’ ὃ κέκληται θανεῖν, τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστὶ. Traduzindo: E quem sabe se viver é isto que se chama morrer, e morrer é o viver!

Estes versos poderiam ser traduzidos com versos de **Refém da solidão**, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro “Vai ver até que essa vida é morte/ E a morte é/ A vida que se quer”.

Enfim, cremos que a crise da tragédia na realidade brasileira passa pelo peso da tradição europeia e pela timidez que nos obriga a limitar a tradução somente pelo significado, levando-nos a textos acadêmicos que permanecem na estante ou que esperam ser reinventados pelos artistas do palco.

GREEK DRAMA IN BRAZIL

***Abstract:** This paper aims to examine the role of the Greek Tragedy in Brazil in order to characterize the Greek Theatre as a powerful combination of word and embodiment. We try to render the concrete and emotional current Greek drama more conscious. We also investigate some translation issues. Finally, we exhort all to concentrate on performance rather than words without making neither of them poor. In addition to that, we expect that this paper does not lead anyone into a competition between the performative and the verbal dimensions in the production context of any given tragedy.*

***Keywords:** Greek Tragedy; performance; translation.*

Documentação textual

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

EURIPIDES. **Fabulae**. J. Diggle. (Ed.) Tomus I e II. Oxford: Oxford University Press, 1984, 1992.

_____. **Hécuba**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 151-217.

_____. **Hécuba**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-73.

NAUCK, A. **Tragicorum Graecorum Fragmenta**. Supplementum adjecit Bruno Snell. Berlin: Georg Olms Hidesheim, 1964.

SÓFOCLES. Reso. Trad. José Antônio Alves Torrano. **Fragmentum**, n. 38, v. 1, p. 98-131, jul./ set. 2013.

Referências bibliográficas

- BARROSO, Gabriel Lago de Sousa. Tradução e revelação: a recepção dos nomes divinos na tradução da Antígona de Sófocles por Hölderlin. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. VIII, n. 1, p. 91-103, jan.-jun. 2012.
- KOWZAN, Tadeusz. El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo. In: ADORNO, Theodor W.; GOUHIER, Henri Gaston; BARTHES, Roland et alii. **El teatro y su crisis actual**. Documentos. Trad. Maria Raquel Bengolea. Caracas: Monte Avila Editores, 1992, p. 25-51.
- NORONHA, José Renato Mangaio. Ó vinde, Bacas! A expressão cênica e a escolha da tradução. **Fragmentum**, n. 38, v. 1, p. 34-45, jul./ set. 2013.
- PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PAEPCKE, Fritz; FORGET, Philippe. **Textverstehen und Übersetzen/ Overtures sur la traduction**. Heidelberg: Julius Groos, 1981.
- ROSENFELD, Kathrin; PEREIRA Lawrence Flores. A tragédia grega e o teatro contemporâneo? Lendo e traduzindo Antígona para o palco contemporâneo com o auxílio de Hölderlin. **Fragmentum**, n. 38, v. 1, p. 54-63, jul./ set. 2013.
- TAVARES, Enéias Farias. Texto trágico, imagem cênica, música ditirâmbica: uma proposta para a leitura da tragédia ateniense. **Fragmentum**, n. 38, v. 1, p. 16-32, jul./ set. 2013.

Notas

¹ Conferência apresentada no PET Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, setembro, 2014.

² **Fragmentum**, n. 38, v. 1. Laboratório Corpus: UFSM, jul./ set. 2013. Revista completa, online, em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/fragmentum/issue/view/726/showToc>.

³ Sobre o assunto, cf. o artigo de Gabriel Lago de Sousa Barroso intitulado “Tradução e revelação: a recepção dos nomes divinos na tradução da Antígona de Sófocles por Hölderlin”, publicado na revista **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. VIII, n. 1, jan.-jun. 2012, p. 91-103. Barroso afirma: “As traduções destas duas tragédias de Sófocles – **Édipo Rei** e **Antígona** – foram, ao lado do romance **Hyperion**, as únicas obras publicadas em vida por Hölderlin, que permaneceu praticamente desconhecido na Europa até a reedição/ revisão de sua obra por Norbert von Hellgrath, iniciada somente em 1913. As traduções são publicadas em 1804, portanto pouco

antes de sua internação, sob o título de **As tragédias de Sófocles (Die Trauerspiele des Sophokles)**, e a recepção é das piores possíveis. A versão possuía diversos erros e buscava soluções inexplicáveis na tradução do grego para o alemão. É famosa a anedota em que Johann Heinrich Voss – o célebre tradutor alemão da **Odisséia** e da **Ilíada** – expõe a versão a Goethe e Schiller, e Schiller dá largas risadas ao ler a obra de Hölderlin. Também Hegel e Schelling, os amigos do poeta, consideram sua versão de Sófocles a prova do avanço da patologia que não demoraria a afetá-lo” (BARROSO, 2012, p. 92).

⁴ Todas as traduções de Aristóteles são de autoria de Ana Maria Valente. As demais traduções, quando não mencionado o autor, são de nossa autoria.

⁵ **Index Translationum** in:

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.phpURL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁶ O **Index Translationum** pareceu-nos ter repetido as mesmas traduções com variações de nome do tradutor, ora J. B. de Mello Souza, ora F. B. de Mello Souza. Não encontramos na internet o nome de F. B. de Mello Souza como tradutor.

⁷ Pour cette raison, nous avons également rompu avec la tradition des notes explicatives. Il est facile de montrer qu’elles ne sont en effet le plus souvent que des justificatifs des traductions proposées, et qu’elles viennent donc renforcer dans un mouvement circulaire, donc fermé sur lui-même *et ses a priori*, une stratégie de traduction maintenue implicite (et dont les présupposés échappent le plus souvent à la conscience de ceux qui la mettent en pratique: ces praticiens-pédagogues ne voient donc pas, en toute bonne foi, la nécessité de se remettre en cause; le raisonnement circulaire est donc doublé d’un système de sécurité). Cette stratégie réductrice se manifeste dans des affirmations à prétention didactique telles que “il faut traduire le texte, tout le texte, mais rien que le texte” ou encore “une traduction n’est pas une interprétation” (sous-entendu: cette traduction est le reflet objectif du texte, il n’est donc pas nécessaire d’en discuter).

⁸ Tradução da Trupe de Tradução Trupersa.