

## AS DIFICULDADES DE TRADUZIR PARA TEATRO: O PRÓLOGO DAS *EUMÊNIDES* DE ÉSQUILO

Ana Ribeiro Grossi Araújo  
Universidade Federal de Minas Gerais  
anaraujo\_gr@yahoo.com.br

Maria Clara Xavier Leandro  
Universidade Federal de Minas Gerais  
clarota@gmail.com

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa  
Universidade Federal de Minas Gerais  
virginiarb@yahoo.com.br

**Resumo:** Neste artigo, descrevemos o processo de pesquisa que culminou na tradução do prólogo das *Eumênides*, de Ésquilo. Em nossa pesquisa, refletimos sobre a viabilidade de encenação de textos teatrais gregos antigos na atualidade, partindo de uma discussão sobre a teatralidade nas traduções preexistentes desses textos. Com base num estudo de teoria da tradução, identificamos alguns problemas nas traduções e debruçamo-nos sobre o prólogo das *Eumênides*, de Ésquilo, almejando alcançar uma tradução apta à encenação. Nessa busca, tivemos que refletir também sobre um caminho que nos levasse ao nosso objetivo: essa tradução do prólogo das *Eumênides*. Esse caminho se deu pela associação de teorias da criação de texto traduzido com métodos próprios da criação teatral, o que gerou uma prática de tradução com particularidades que discutimos neste trabalho.

**Palavras-chave:** teatro grego, tradução, tradução poética, Eumênides, Ésquilo.

**Abstract:** This paper describes the research which took us into a translation of the prologue of Aeschylus's *Eumenides*. During this research, we discussed the possibilities of acting ancient Greek plays, starting with an analysis of translations of such texts we had already got in contact with.

Based on a study of translation theory, we identified some problems in these translations and began working on the prologue of Aeschylus's *Eumenides*, in order to reach a text appropriate for acting. With this aim, we had also to find out a way which could lead us where we aimed. This way showed itself by associating theories of creative translation and specific methods of theatrical creation, which gave us a particular practice of translation that we explain in this paper.

**Keywords:** greek theatre, translation, poetic translation, Eumenides, Aeschylus.

*O comentário deita Shakespeare sobre a mesa da autópsia, a tradução o recoloca de pé; e após tê-lo visto dissecado, nós o reencontramos com vida.* (Hugo, 2004. p. 171)

## I. Um pouco de Teoria da Tradução

Como primeiro esclarecimento: nosso artigo versará sobre uma tradução do trecho inicial das *Eumênides* de Ésquilo. O que nos interessa na epígrafe de Victor Hugo é a questão tradução *versus* comentário, através da metáfora da dissecação e reavivamento do texto. Julgamos que, numa proposta de tradução, o enfoque deve ser, naturalmente, o reavivamento; mas como será possível essa tarefa, em se tratando de um texto clássico, muito distante na língua, no tempo, no espaço e na cultura, e portador dos requintes de linguagem de um texto poético-teatral?

O rótulo de clássico para um texto pré-determina uma certa postura de leitura, carregada de toda uma tradição crítica, literária e, no caso do texto de Ésquilo, teatral. A tradição crítica, que se estende pela cultura ocidental desde a criação do texto até hoje, atua, em primeiro lugar, sobre a seleção da obra a ser preservada; em seguida, sobre a forma de preservação da mesma, muitas vezes alterada; e, por fim, orienta a leitura e as traduções desse texto através de uma série de inferências, expressas diretamente em traduções, em notas de rodapé ou em forma de escólios. Essa sele-

ção já começa no século IV, com experiências tais como a biblioteca de Alexandria, que contribuiu para a preservação de inúmeros manuscritos, e se aprofunda, cada vez mais, ideologicamente marcada, pela Idade Média, Renascimento, e pelo século XIX positivista, cuja visão se mantém até hoje, mais ou menos modificada pela modernidade do século XX.

Além dessa tradição crítica, há toda uma tradição literária, menos autoritária sobre a leitura do texto. Sempre mutante, ela se vai formando – e transformando – na medida em que a obra se insere em diferentes culturas. Assim, é-nos transmitida uma carga de informação que, no mais das vezes, amplia nossas possibilidades de leitura, tornando o texto palpável para o leitor, em princípio estranho, da nova cultura receptora. Felizmente a tradição literária, de modo temporal e espacial, antecede a obra para transcendê-la, materializá-la e incorporá-la no universo do leitor-espectador. Essa transcendência, desvinculada de uma ordem linear de tempo e espaço, permite, então, compreender tais obras como arte, e não exigir delas uma coerência lógica entre si, como entre objetos históricos quaisquer.

Diferenciando-se ainda das tradições crítica e literária, a tradição especificamente teatral se delinea por caminhos próprios. Como se sabe, o teatro grego se dava no contexto de festas religiosas, as Grandes Dionisiacas, e cumpria não só um papel religioso, como também social, político e artístico. A representação<sup>1</sup>, nas fronteiras do contexto religioso, tinha grande poder de convencimento e o teatro, por sua vez, grande alcance no imaginário do público. No contexto somente espetacular, o teatro para Dioniso foi traduzido e voltou a ser encenado, principalmente nos séculos XVII, XVIII. Ainda hoje se fazem representações de acordo com a concepção teatral forjada nesses séculos e no seguinte; por isso costuma-se vê-lo ser traduzido e encenado em versões que parecem reproduzir o teatro dessas épocas. Tais encenações são, muito compreensivelmente, incompatíveis com o teatro contemporâneo, que sai do gestual formular/simbólico para uma pesquisa mais orgânica da representação; que abandona a postura realista e

positivista e busca uma postura mais ligada às realidades simbólicas e psicológicas, potencialmente poéticas.

Se já é lugar-comum dizer que o texto poético é intraduzível, o texto teatral grego não só não foge à regra, como implica a necessidade de que o tradutor percorra todas essas tradições. Porém, não é de interesse da arte tradutória a simples reprodução de padrões tradicionais, ainda que seja absolutamente necessário conhecê-los para a criação de novos caminhos para atingir, no texto traduzido, uma *informação estética*<sup>2</sup> similar à do texto grego.

O que queremos dizer com isso é que intentamos, no nosso exercício de traduzir, uma tradução que não seja unicamente baseada nos parâmetros clássicos de tradução, que dizem respeito muito mais ao conteúdo, em detrimento da forma, que trabalham com os conceitos de fidelidade e infidelidade na tradução, e, no caso de textos dramáticos, desconsideram que tais textos foram feitos para serem encenados e, conseqüentemente, oralizados.

Se numa leitura é possível distinguir características unicamente formais de características unicamente semânticas, a tradução enquanto texto exige a união dos dois componentes, forma e sentido, facilmente associáveis aos conceitos de significante e significado. O signo (palavra, frase ou texto) só existe enquanto conjunto; e a *informação estética* só se pode abstrair a partir da leitura desse conjunto. Portanto, negar qualquer opção quanto à forma em uma tradução é simplesmente reproduzir, inconscientemente, uma certa forma que, pressupõe-se, reproduza o sentido da obra, e que como qualquer outra forma estará marcada ideologicamente pela subjetividade do tradutor. Conseqüentemente, preferimos nos ocupar, em nossa tradução, com sua forma tanto quanto com seu conteúdo semântico.

É claro que qualquer tradução exige do seu tradutor uma leitura cuidadosa da obra em questão, mas um texto em que esse cuidado, ao traduzir, ganhe maior destaque do que a literariedade da obra, não pode ser considerado literatura, mas sim filologia.

Retomando Victor Hugo, com suas argutas intuições nos meados do século XIX sobre tradução: “Importa que a tradução não tenha

mais densidade que o original” (Hugo, 2004. p. 165). Ora, no nosso ponto de vista, o que confere à maioria das traduções essa “densidade” é o hábito freqüente de preenchimento das lacunas existentes no original com a profusão de perífrases explicativas no corpo do texto e inúmeras notas de rodapé. Esse efeito dificulta o ritmo da leitura/encenação, além de tirar do leitor/espectador a possibilidade de participar ativamente da construção do entendimento.

Uma tradução não pode nem deve ser um comentário. Não pode conter obscuridades que provenham de um uso incerto do léxico ou de uma construção falha; mas, nos momentos em que o original apenas sugere ao invés de expressar com clareza, onde ele se permite o uso de metáforas cujas relações são de difícil compreensão, onde omite idéias de ligação, nesses momentos o tradutor cometeria uma injustiça ao introduzir por conta própria e arbitrariamente uma clareza que altere o caráter do texto. (Humboldt, 2001. p. 99)

Humboldt fala de um uso incerto do léxico; essa expressão dá margem a duas interpretações. Uma, que evitamos, diz respeito ao enrijecimento do texto em função de uma fidelidade ao dicionário. As definições de dicionários também são comentários, que pressupõem uma determinada interpretação, advinda do universo de leituras do dicionarista, e com uma tendência generalizante, uma vez que o conceito deve se adequar a qualquer contexto. A outra, que adotamos, trata da palavra em contexto específico, que precisa justamente se desvencilhar do caráter genérico de verbete de dicionário. Os dicionários bilíngües sugerem a existência de uma sinonímia exata entre as duas línguas, quando na realidade essa sinonímia não existe sequer para uma mesma língua, e qualquer construção de texto paralela – tradução – cria não uma sinonímia palavra por palavra, mas uma equivalência da substância artística. Como diria Paulo Rónai, “num texto literário não é apenas a idéia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar idéias” (Rónai, 1987. p. 14). Pensando que o dicioná-

rio traz a idéia da palavra, ele é apenas ponte para que, através do conhecimento da língua de chegada, o tradutor possa encontrar a palavra mais apropriada. Para isso é preciso considerar sua densidade – a rede de relações internas ao texto em que ela se insere, sejam rítmicas ou simbólicas – e suas características semânticas, sonoras e visuais, sempre em correlação com o texto de origem. A escolha da palavra em contexto deve, portanto, respeitar as lacunas, os vazios, os abismos abertos pelo significado tangenciado, “o sentido tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento” (Benjamin, 2001, p. 213).

E no teatro, sobretudo, pois o limite entre o significado tangenciado e a incompreensão é, nele, mais tênue: se por um lado existem elementos da encenação que se somam ao texto na construção do significado, por outro, a palavra oralizada é efêmera, irre recuperável. O suporte sonoro – a voz que fala – está diretamente ligado ao tempo, diferentemente do suporte escrito, vinculado ao espaço. Portanto, a compreensão da fala deve ser instantânea. No texto escrito, o único elemento físico que o leitor possui é a palavra impressa; já no teatro, o espectador é estimulado por elementos que atingem em maior ou menor grau os cinco sentidos, predominando os estímulos visual e sonoro, exercidos pela ação, o cenário, a música, a luz etc.

No texto teatral grego, sem rubricas e por isso aberto, em essência, para a interpretação, retirar as lacunas e preenchê-las com paráfrases explicativas é limitar o papel de intérprete do ator e do encenador. Acrescente-se que tomando em consideração a abundância de recursos – os vários meios artísticos com os quais se erige a cena – <sup>3</sup>, o texto teatral se constrói nas lacunas como qualquer texto poético. A explicitação de alguns elementos será dada pela encenação. Essas lacunas estão presentes no texto grego, e devem permanecer intactas no texto traduzido. Dessa forma é muito importante que o tradutor compreenda e tenha sempre em mente que o texto sobre o qual ele se debruça sofrerá a intervenção de um encenador, leitor intermediário entre o texto e seu público real, e

segundo tradutor no instante em que põe o texto vivo no palco, inserindo todos os elementos não-verbais de que já tratamos.

Se pensarmos que um leitor tem a possibilidade de voltar algumas páginas, ou mesmo algumas palavras, e reler um trecho ou outro para facilitar sua compreensão mais adiante, o mesmo não ocorre ao espectador do teatro. Daí a preocupação que o tradutor deve ter em evitar frases longas – não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso, mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade da memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usuais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar para consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto.

Diante de todas essas dificuldades, resolvemos trabalhar com o método que descreveremos, acreditando na possibilidade de aproximarmo-nos de uma tradução teatralmente exequível.

## **2. A Prática - depoimento**

Nosso primeiro contato com textos de teatro grego foi através de leituras realizadas em função do interesse pelo teatro e só mais tarde esse interesse veio se encontrar com um certo fascínio pela língua e pela literatura gregas nas aulas da Faculdade de Letras. Pensar o teatro na Faculdade de Letras leva-nos invariavelmente ao trabalho de tradução do texto em grego antigo para o português contemporâneo. Deve ser destacado que em primeiro lugar o teatro foi-nos apresentado como literatura; e, em segundo como texto para ser traduzido.

Teatro não é nem uma coisa, nem outra. Talvez seja por isso que desde esses contatos iniciais, com textos traduzidos pelos mais diversos tradutores, sentimos uma grande distância entre as possibilidades oferecidas pelo que líamos e as exigências do palco. Entretanto, os

textos gregos – diz a tradição – foram escritos por dramaturgos com vivência de cena (Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram atores, encenadores, cenógrafos e bailarinos). Acreditamos que por essa razão, mesmo lidando com traduções despreocupadas com a encenação, podíamos perceber a força, ainda que diluída, dessas obras que colocavam em ação, a partir de mitos universais, retratos dos conflitos humanos de sempre. Ocorre que, invariavelmente, as traduções – preocupadas com uma correção filológica – deixam aparecer apenas vestígios de uma linguagem extremamente poética; perde-se a poesia da ação materializada frente aos olhos do auditório.

Diante dessa carência, formamos um grupo de tradução que visa a ação teatral. Estávamos concluindo os estudos de mito e monstros na literatura grega; a proposta era traduzir e encenar o trecho inicial das *Eumênides* de Ésquilo. Aproveitando das experiências ativas no teatro (atuação, direção e dramaturgia) de duas estudantes de grego antigo, Ana e Clara, com um diretor e ator de teatro profissional convidado<sup>4</sup>, debruçamos-nos, primeiramente, sobre o texto grego. A partir dele, registramos em português as informações mais relevantes de uma leitura cuidadosa feita com uso de dicionários e gramáticas de língua grega, e submetemo-las à correção e apreciação da professora e do grupo.

Ler e ouvir e pensar uma primeira versão do texto traduzido, que entendemos por *registro de leitura*, nos mostrou a verdadeira dimensão do trabalho que nos propúnhamos a fazer. Confirmou-nos aquilo de que já desconfiávamos: traduzir era mesmo impossível! Por depoimentos do diretor do grupo sabíamos que o teatro grego é sentido, pelos atores, como um teatro de texto pesado, filosófico, de difícil encenação – a menos que se corte o coro, se corte as *rheseis*, se corte, se corte, se corte... todo o texto? Não queríamos que nosso trabalho reproduzisse a mesma impressão que nos causavam nossas primeiras leituras de teatro grego. No entanto, nós nos aproximamos do texto da *Eumênides* levados pelas anotações propositadamente explicativas de nosso *registro de leitura*, com as quais teríamos que romper para podermos, efetivamente, construir o texto que almejávamos.

Diante disso, concluímos que o conhecimento que já tínhamos sobre teoria da tradução era insuficiente. Fomos ler mais. Ainda assim, toda a teoria estava muito distante da realidade do texto teatral, então fomos buscar subsídio na experiência da técnica de teatro.

Registradas as informações principais, iniciamos o processo de criação que resultou no texto traduzido. Nesse processo, procuramos levar em consideração tanto a precisão estritamente semântico-lexical como as sutilezas de forma, observando-as com esmero e separadamente na leitura, e buscando, na unidade indissolúvel do texto traduzido, não subverter nem uma nem outra.

Acreditamos que o fato de encararmos a tradução como uma criação, ou seja, um processo artístico, não significa um distanciamento do texto original, ao contrário, o que buscamos é a aproximação maior possível, que se dá em nível de informação estética, e não de comunicação. Afinal, como nos ensina Benjamin:

O que diz uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. (Benjamin, 2001. p. 189)

É então que começa nossa busca pelo essencial de um texto poético feito para teatro. Chegamos ao nosso ponto de partida para construir o método que nos serviria para toda a tradução. O encantamento sonoro proporcionado pelo texto de Ésquilo nos guiou até esse ponto:  $h|deina\ \acute{e}cai, \acute{deina}\ d' \ o\ \acute{f}qal \ moi\ \acute{d}rakei\ \acute{e}$ .<sup>5</sup> Descobrimos que o texto era música, muito mais para ser ouvida que beleza para ser lida. Descobrimos também que o som do texto cria imagens (*phantasiai*) para serem vistas e encenadas. A frase a que chegamos em nosso *registro de leitura*, para o verso citado, era absolutamente diferente daquilo que o texto grego dizia. A sua enunciação, confirmando a intuição dos atores, tinha um ritmo pe-

sado e lento, que não reproduzia o que percebíamos na *léxis* (enunciação, um dos elementos da tragédia segundo Aristóteles na *Poética*<sup>6</sup>) da Pitonisa que saía apavorada do templo, invadindo o palco no corpo vivo de uma atriz (ou um ator); era assim:

Havia algo horrível para dizer, horrível para os olhos verem.

A frase se constituía com quase o dobro de palavras para o mesmo verso, excesso na preposição, no pronome indefinido, no som, as assonâncias e aliterações ignoradas. Cortamos os excessos, buscamos nos aproximar do ritmo ágil e da concisão do verso grego. Fizemos diversas novas propostas, a partir de leituras em voz alta dos versos em uma e outra língua; em cada uma das línguas separadamente e, então, orientadas pelo diretor Júlio Vianna, ao mesmo tempo. Por fim, chegamos nisto:

É horrível dizer, horrível aos olhos ver.

A estratégia de ler, em voz alta, simultaneamente, nas duas línguas (grego e português), o mesmo verso se mostrou eficaz, não na busca de uma equivalência exata fonema a fonema, nem na tentativa de recuperar metros inexistentes no português, mas objetivando encontrar ritmos<sup>7</sup> compatíveis, complementares às ações praticadas. Muitas vezes era impossível ler os dois versos ao mesmo tempo. Quando conseguimos fazer a leitura simultânea e agradável, isso para nós era um sinal de que estávamos nos aproximando do nosso objetivo. Afinal, o texto grego havia sido escrito com a intenção de provocar sensações auditivas e visuais poderosas. Em português, da mesma forma, compúnhamos um texto para ser oralizado, antes que para ser lido, e tanto melhor que sua composição fosse, na medida do possível, oral, ainda que necessariamente mediada pelo escrito, único acesso possível ao texto grego.

Estabelecido esse critério geral de que de alguma maneira os dois textos deveriam seguir um só ritmo, passamos a lidar com dificuldades específicas, pontuais, que diziam respeito à ordem de palavras no verso, ao som que o arranjo de palavras produzia, à concisão poética, à legibilidade intercultural, entre inúmeras outras sutilezas, que discutiremos a seguir.

O desafio da concisão, relevante em se tratando de qualquer texto poético, é ampliado pela característica aglutinante da língua grega, em contraste com a característica analítica da língua portuguesa, e já nos confrontamos com a questão nos dois primeiros versos:

prwton meu xhthē presbeu/w qewn  
th prwtomant in Gaian: e/ de thj- Oemin,

A primeira tentativa de tradução desses versos foi a seguinte:

Primeiramente, com essa prece, coloco em primeiro lugar  
dentre os deuses Gaia, a primeira profetisa. Em seguida Têmis,

Esses versos apresentam vários problemas. O primeiro, notado a partir do nosso *registro de leitura*, foi a extensão exagerada que impusemos ao verso de abertura da cena, o qual deveria ter clareza, impacto, objetividade e rapidez de contato para captar a benevolência do auditório<sup>8</sup>. O pesadume do texto foi produzido pelo uso do advérbio em *-mente*; pela perífrase “coloco em primeiro lugar”, correspondente a uma única palavra em grego (o verbo *presbeu/w*), e, por fim, pelo uso das preposições *com* e *dentre*, inexistentes no texto grego e supridas pela marca morfológica dos casos (dativo e genitivo, respectivamente).

Percebido esse problema mais óbvio, nos deparamos, durante a leitura simultânea grego-português, com um problema no arranjo das palavras: Gaia, evidenciada por seu posicionamento na cesura<sup>9</sup> do verso grego e pelo rompimento que proporciona na assonância

em *eh* (*e/ee*) e na aliteração do encontro consonantal *pr-* (*pr-*), havia perdido toda a sua força. No texto em português, tínhamos invertido a ordem das palavras, julgando a ordem ‘nome-predicativo’ mais natural em nossa língua que a ordem ‘predicativo-nome’ encontrada no texto grego. Entretanto, estávamos enganados: a ordem encontrada no grego funcionava muito melhor em português, e ainda nos permitia manter o mesmo efeito sonoro do texto original. Assim, a palavra *Gaia*, que não por acaso está destacada pela estrutura sintática e sonora do verso, faz com que a deusa, sendo a primeira profetisa, seja mencionada em primeiro lugar. Ou, do ponto de vista inverso, não menos válido, a evidência em que está a palavra *Gaia* (*Gaia*) se explica porque ela é *protomantín* – a primeira profetisa. A construção escolhida por Êsquilo realça o lugar ancestral, o lugar sintático e o lugar sonoro para o nome *Gaia* que se plenifica de valor poético. Diante dessas reflexões, construímos esses versos:

Primeiro, com essa prece, privilegio dentre os deuses  
a primeira profetisa, *Gaia*. Em seguida *Témis*,

Conseguimos, dessa forma, alcançar uma concisão compatível com a poeticidade do texto e recuperar, através de estratégias literárias semelhantes, a informação estética que buscávamos.

Outra questão que se nos colocava era a de estabelecer um limite para nossa liberdade de escolha do vocabulário. Como já discutimos, acreditamos que não existe sinonímia exata entre duas línguas distintas. Entretanto, os dicionários podem nos dar conceitos aproximados para, a partir deles – e recorrendo aos nossos próprios conhecimentos lingüísticos e a toda uma variedade de léxicos e dicionários dos mais diversos tipos em variadas línguas – poderemos encontrar a palavra que nos parece mais adequada. Por exemplo, no trecho:

ο(ῥω-εἰ ἐπ' οὐμφαλῶν κρητῶν ἀνδρῶν θεομυθῶν  
 ἐκ τῆς ἀκροῦς τοῦ ἱεροῦ, αἰκῆς  
 σταζόντα χειρῶν καὶ νεοσπάδων κίρῳ

Havíamos traduzido, de maneira inicial:

vejo sobre o centro [do templo] um homem abominável diante  
 dos deuses,  
 estando no altar como suplicante, o sangue  
 pingando das mãos e a espada recém desembainhada.

Posteriormente, chegamos à seguinte tradução:

e vejo, no umbigo do templo, um homem  
 abominável para os deuses, prostrado no altar, o sangue  
 pingando das mãos e o punhal recém-desembainhado.

Tínhamos conhecimento da existência da palavra *ônfalo* – aportuguesamento quase transliterado do grego οὐμφαλῶν. Entretanto, o que diria, de imediato, essa palavra a um público de teatro? Nesse caso, o valor semântico da metáfora, “umbigo do templo”, é de muito mais valia do que a mera reprodução sonora ou a explicação denotativa. A carga semântica da palavra *umbigo*, semelhante à de *ônfalo*, preserva os semas: lugar central, relação com a origem da vida, ponte comunicativa entre dois universos. É essa a principal função da palavra no contexto.

Ainda nesses versos uma escolha que necessariamente implicou em perda se impôs: a palavra κίρῳ designa um objeto que, com algum fator aproximativo, chamaríamos *espada*. No entanto, durante o exercício de tradução, percebemos que o termo *espada*, além de possuir maior número de sílabas que o termo grego, provocava um eco desagradável com o adjetivo correspondente – *desembainhada* –, enfraquecendo-se, assim, a densidade do verso.

Procuramos um sinônimo para o adjetivo, mas não encontramos nenhum que fosse pertinente. Dessa maneira, concluímos que a solução mais viável era abrir mão da precisão técnica do termo *espada* pela sonoridade e ritmo da palavra *punhal*.

Voltando à importância que demos ao fato de estarmos construindo um texto oral, foi relevante a preocupação que tivemos em evitar formas que, muito funcionais no texto escrito, eram artificiais e até mesmo inviáveis para a oralização. Exemplo disso foi:

molohta d' au)ton karta timal fei= lewj, °  
 Del foj te xwraj thsde prumhthj a)ac.

Assim traduzido numa primeira tentativa:

Quando ele chega, o povo e o rei  
 Delfos, piloto dessa terra, muito o celebram.

Finalmente, se transformando em:

Quando ele chega o povo, com o rei  
 Delfos, leme dessa terra, celebra muito.

Extraindo desse trecho a expressão “muito o celebram”, nos deparamos com a elisão natural do pronome objeto no texto oralizado, que se produziria como “muito celebram”, efeito provocado pela elisão do *o*. Assim, o trecho, que parecia claro para quem o lia, estava confuso, parecendo sintaticamente incompleto, para quem o ouvia. Além disso, a concordância do sujeito composto com o verbo no plural, bastante evidente na escrita, não funcionava oralmente, principalmente por causa do aposto relativo a apenas um dos elementos do sujeito. Optamos, então, por modificar a ordem das palavras, possibilitando a retirada do pronome objeto sem pre-

juízos à compreensão, e por desmembrar o sujeito composto num sujeito simples – “o povo” – modificado pela locução adjetiva “com o rei Delfos, leme dessa terra”.

Para finalizar, há um caráter comum a toda a primeira parte do prólogo da Pitonisa, determinante em todas as nossas escolhas tradutórias. O texto é uma prece. Sendo assim, julgamos que ele carrega um ritmo próprio, que constrói a compreensão tanto do texto como da situação em que ele se insere, ainda que o prólogo de Ésquilo carregue inúmeras referências incompreensíveis ao público comum. Há que se lembrar, é claro, que os versos prevêem os vazios textuais da obra teatral, que normalmente, nas traduções aparecem com paráfrases. Aqui, vê-se, não é necessário descrever a Pítia com gestos e movimentos de quem faz uma prece. É o fato de ser um texto oral feito para ser encenado que nos permite dizer que a distância dessas referências não prejudica o envolvimento do público com o espetáculo. Ainda que as palavras da prece fossem todas incompreensíveis, seria possível a qualquer espectador reconhecer naquela cena, na enumeração de nomes, na formalidade da ação, tanto oral como gestual, a imagem do rito sagrado, presente no imaginário de todos. No caso do texto de Ésquilo, o próprio trecho dá as referências necessárias para que o leitor reconheça, na seqüência da história, Apolo, Palas, e a própria Pitonisa. Nada mais precisa ser dito.

### 3. Uma Tradução Experimental do Prólogo de *Eumênides*

#### Puqiaj

prwton meñ euχhthē presbeu/w  
 gew#  
 thñ prwtomantin Gaian: eχ de'th=  
 Qemin,  
 hχh'tomhtroj, deute'ra tod' eχeto  
 manteion, wj logoj tij: eñ de'tw=  
 tritw

Primeiro, com essa prece, privilégio  
 dentre os deuses  
 a primeira profetisa, Gaia. Em seguida  
 Temis,  
 que senta depois da mãe nesse oráculo:  
 assim diz a palavra. Em terceiro

|akei, qel oushj , oule\pro\j bian  
 tinoj ,  
 Titani\j a) |h paij- Xqono\j kaqel/  
 zeto,  
 Foibh: didwsi d' h\geneql ion do\sin  
 Foibw\ to\Foibhj d' o\om' e\kei  
 parw\humon.  
 I ipw\h de\N imnhn Dhl ian te xoiral/  
 da,  
 kel saj e\p' a\ta\j nauporouj ta\j  
 Pal l adoj ,  
 e) th\hde gaidan h\qe Parnhsou-e' e\  
 draj .  
 pe\mpousi d' au\to\h kai\sebizousin  
 me\ga  
 kel euqopoioi\pai\de\j (Hfaistou,  
 xqoha  
 a\h\hmeron tiq\ete\j h\erwme\h\n.  
 mol o\hta d' au\to\h ka\ta timal fei=  
 lew\j ,  
 Del fo\j te xw\raj th\de prumnh/  
 th\j a\h\ac.  
 teknh\j de\|nin Zeu\j. e\h\qeon ktisaj  
 freha  
 i\zei tel\artontoisde ma\htin e\h\ qro/  
 noij :  
 Dio\j prof\h\th\j d' e\sti\Locia\j  
 patro\j .  
 toutou\j e\h\ eu\jaij- froimiazomai  
 qeou\j .  
 Pal l a\j pronai\h d' e\h\ l ogoij  
 presbeu\etai:  
 seb\w de\|nu\hfaj , e\h\qa Kwruki\j pe/  
 tra  
 koil h, fil ornij , daimohwn  
 a\h\astrof\h/  
 Bromio\j e\kei to\h xw\pon, ou\h'  
 a\h\hmonw=  
 e\ ou\fe Bakxaij e\strath\ghsen qeoj ,  
 I agw\dikhn Penqe\i ka\tarra\yaj mo/  
 ron:  
 Pleistou\te phga\j kai\

sentava outra Titânide filha da terra  
 que desejava o lugar e conseguiu sem  
 violência:  
 era Febe. E para Febo recém-nascido  
 Febe cede seu lugar. De Febe o nome  
 Febo.  
 Deixando as águas e o penhasco de  
 Delos  
 Febo aportou nas praias navais de  
 Palas,  
 e veio para essa terra, sópé do  
 Parnaso.  
 Conduzido com tamanha honra  
 pelos filhos de Hefesto, abridores de  
 caminhos, a terra  
 bravia cultivada pelos que vão ficando  
 Quando ele chega o povo, com o rei  
 Delfos, leme dessa terra, celebra  
 muito.  
 Zeus, tendo implantado no coração  
 dele a arte da inspiração,  
 senta esse quarto profeta no trono:  
 O profeta de Zeus pai, Lóxias.  
 Começo nesses deuses minhas preces.  
 Pela lenda é Palas Pronaia a primeira.  
 Honro também as Ninfas, lá da pedra  
 Corícia,  
 oca, abrigo de pássaros, refúgio das  
 almas.  
 Brômio tem a terra, não me esqueço,  
 desde que dirigiu as Bacantes,  
 na trama da morte de Penteu: uma  
 morte de lebre.  
 Do Pleisto, as nascentes, de Poséidon,

Poseidwæoj kraitoj  
 kal ousa kai tel eion uÿiston Dia,  
 epeita mahtij ej qrohous kaqiza/  
 nw.  
 kai nuæ tuxeia me twæ prih eiðol  
 dwn makrwf=  
 aÿrista doien: kai)par' EIl hñwn  
 tinej ,  
 iÿwn pal w|l axohtej , wÿ nomi/  
 zetai.  
 manteubmai gak wÿ aÿhghæai qeoj .

h)deina\ ecai, deina'd' oÿqal moi=  
 drakeia,  
 pal in m' ebemyen ek domwn twæ  
 Locibu,  
 wÿ mh'te swkeia mh'te m' aÿktaihein  
 bašin,  
 trekw de\ xersiñ, ou)podwkeia|  
 skel wæ:  
 deisasa gak grau= ou)deh, aÿti/  
 paij meh ou)æ.

eÿw\ meh eÿpw proj pol ustefh=  
 muxoh:  
 o(w-e' e)ð' omfal w\ meh aÿndra  
 qeomush=  
 eÿtran ek)onta prostropaion, ai(  
 mati  
 stazonta xei=aj kai neospadej ci/  
 foj  
 ek)ont' e) ai)aj q' uÿigehnhnton kl al/  
 don,  
 l hhei megistw|swfrohwy e)temme/  
 non,  
 aÿghæi mal l w\ thee gak tranwj=  
 e)w=

prosqen de\ ta)ndroj toude  
 qaumasto) l oko)  
 eu)dei gunaikwæ eÿ) qrohousin h(  
 meno)j .

o poder;  
 e também o perfeito e mais alto deus  
 eu invoco. Sento no trono de  
 profetisa.  
 E que agora me ofereçam dádivas bem  
 melhores  
 do que nas entradas de antes. E os  
 gregos que estejam por perto,  
 venham, tirando a sorte, como de  
 costume;  
 porque profetizo como o deus ordenou.

É horrível dizer, horrível aos olhos  
 ver.  
 Me expulsou pra fora das moradas de  
 Lóxias,  
 já não posso correr, nem ficar de pé.

Corro com as mãos, não com os  
 rápidos pés das pernas.  
 Uma velha que teme? É nada. É  
 menos que uma criança.

Eu rastejo para o fundo, o lugar das  
 muitas coroas,  
 e vejo, no umbigo do templo, um  
 homem  
 abominável para os deuses, prostrado  
 no altar, o sangue  
 pingando das mãos e o punhal recém-  
 desembainhado,  
 carregando um ramo enorme de  
 oliveira,  
 que vinha coroadado, solene, com uma  
 grossa e branca  
 lâ de carneiro. Agora serei clara:

Em frente desse homem, um espanto-  
 so grupo  
 de mulheres dorme, sentado em  
 tronos.

<p>ou̯toi gunaika j , a) l a'Gorgohaj l e/ gw, ou̯t' au̯te Gorgeibisinei k a sw tu/ poij .</p>	<p>Mulheres não, quer dizer... um tipo de Górgona... nem isso... não posso falar que são Górgonas.</p>
<p>ei̯hōn pot' h̄h Fine'w j gegramme/ naj dei̯non ferousaj : a) p̄teroi/ge mh̄h i̯leīa au̯t'ai, mel ainai d'e) to'pān bdel u/ ktropoi: r̄e'gkousi d' ou̯)pl atoisi fusia/ masin:</p>	<p>Já vi uma vez desenhadas, roubando o jantar de Fineu;— só que as daqui pareciam sem asas, negras e totalmente repugnantes. Roncam com bufadas repulsivas e pelos olhos minam odioso líquido.</p>
<p>e̯x d' o̯m̄atwn l eibousi dusfil h̄i l ba: kai'kōsmoj ou̯te pro j qew̄a a'gja/ l mata fehein dikaioj ou̯t' e) a)q̄rw̄pwn stegaj . to'Fu-on ou̯) o'p̄wpa thsd' ōiil iaj ou̯t' h̄t'ij ai̯a tou̯t' e)peuketai ge/ noj tre'fouj ' a)atei'nh̄metastehein pol non. ta)teuq̄en h̄h̄ tw̄ade despoth̄)do/ mwn au̯tw̄)mel e'sqw Lociã   megasq̄enei =</p>	<p>E com suas vestes, nem junto das estátuas dos deuses é justo se enfeitar, nem nas casas dos homens. Nunca vi bando parecido, nem terra que adora essa existência, nutrindo impune sem sofrer com remorso. E agora, que esse aí se deixe cuidar pelo senhor dessa casa. O próprio: Lóxias poderoso. Ele que é curandeiro, vidente e purifica as moradas dos outros.<sup>11</sup></p>
<p>i̯)̄tromantij d' e'sti'kai'terasko/ poj kai't̄oisin a) l oij dw̄matwn kaqa/ rsioj .</p>	

Feita a tradução, para o ator haveremos ainda de oferecer as *didascálias das partículas*, processo que apresentamos em apenas um exemplo.

Os versos que vão de 1 a 4 são marcados por partículas gramaticais (em geral intraduzíveis) que carregam importantes *direções de cena*. O primeiro verso é marcado pela partícula *meh* (em nossa

tradução, uma vírgula). O ator deverá ser informado que existe aí um indício típico de oposição que será estabelecida pela introdução de uma outra partícula, *de/*, no segundo verso e que acompanha o nome da deusa Temis.

Na estrutura, *meh* guarda ainda um resquício de seu uso enfático (raro no ático) que reforça a prioridade temporal pela contigüidade com o advérbio *prwtōn*, primeiramente. Assim, temos dois movimentos opostos, com realce no primeiro.<sup>12</sup> Esses movimentos opõem *o que* ou *quem*? O jogo se faz entre Gaia e Temis e posteriormente entre Gaia e Temis e Apolo; o que concretiza o jogo gramatical é uma oposição temporal. Posteriormente, para Temis, no verso três, uma outra partícula aparece, *dh/*, apagada na tradução. *Dh/* não marca oposição, mas obviedade – algo como: Primeiro Gaia, *mudando* depois para a filha Temis, é óbvio. O termo *mudando* que utilizamos pretende mostrar o movimento contrário que o ator precisa criar de algum modo, já que no texto português os efeitos das partículas serão dados pelo tom de voz, pelo ritmo, pela respiração e mesmo pelo gestual. A função de mostrar a consequência natural de um acontecimento dada por *dh/* é também conjugada por um efeito prático, real, conclusivo. A partícula provoca a iluminação da palavra anterior<sup>13</sup>, *h\$* (pronome relativo) que recupera *qe/min* (Temis)<sup>14</sup>. Se o destaque pareceu ter sido dado a Gaia, sofisticadamente, o poeta transforma sua intenção e mostra que Temis terá preponderância natural. A ordem antiga muda e dá lugar, como sói acontecer, para a nova ordem.

A menção de Apolo nessa sucessão se dará no verso quatro por via secundária, ou seja, inicialmente o trono é cedido, sem oposição nem violência (v. 5), a Febe, pela sua irmã Temis. Febe, do mesmo modo, cede seu posto ao recém-nascido Apolo. Este entra em uma nova estrutura gramatical, como um preposto de Febe. Ora, se Febe recebe o trono de Temis, ela se alinha atenuadamente contra Gaia. Todavia, como Apolo também entra no poder sem violência ele não se coloca contra Temis, nem tampouco contra Gaia, Apolo se apresenta como um elemento de ligação no conjunto; é, por conseguinte,

um mediador sem qualquer oposição declarada.

O uso das partículas observadas deve, portanto, se o ator quer recuperar em cena uma proposta veiculada pelo texto de Ésquilo, dar ênfase a Gaia, depois introduzir uma oposição entre Gaia e Temis e em seguida uma certa continuidade de oposição moderada na nova forma de poder iniciada por Temis. Pois bem, essa estrutura marcada pelo par *meh-de*/reflete todo o sentido da peça. Deuses primitivos serão prestigiados e louvados, mas deverão dar lugar a uma nova ordem regida por Temis, a justiça. É preciso ter em mente que a peça se resolve com um tribunal e Apolo é o intermediador de tudo isso.

#### 4. Conclusão

Por fim, discutiremos qual a função dessa “tradução teatralmente exequível” do texto de Ésquilo. Embora tenhamos tentado nos aproximar do teatro, à medida que buscamos a assessoria de um diretor, que tentamos recuperar o ritmo do texto grego em língua portuguesa e atentamos para a importância das partículas como rubricas, a discussão com relação à execução permanece no momento em que nos damos conta da distância entre a *performance* grega e a *performance* entre nós. Afinal, está claro que é impossível reproduzir o *teatro grego* tal qual se configurava quando de sua existência real. A mera existência de um texto preservado não significa o acesso à forma artística de que ele é apenas parte. O caráter efêmero do teatro impossibilitou seu registro mais completo, e a inexistência atual de uma série de condições necessárias a essa forma artística inviabilizariam qualquer propósito de reprodução precisa. As traduções não são feitas para servirem a essa reprodução. No nosso entender, a tradução serve antes a um objetivo estético que histórico, e só tem valor junto à cultura de chegada à medida que dialoga com ela, fornecendo novo material estético. Não há ilusão de que boas traduções farão o teatro grego ressurgir; elas

podem se alimentar dele para, quem sabe, produzir um novo teatro, que consiga dar o merecido valor a textos de tamanha importância e beleza. Mas, nisso tudo, a tradução só se comprovará se depois de colocada em cena, ela funcionar como teatro vivo. Até então tudo não passa de ensaios de teatro.

### Notas

1. Aqui, entende-se por representação a encenação teatral em sua especificidade, ou seja, pressupõe-se atores na experiência física da performance, em contato direto com o público. Não confundir com a idéia genérica de representação mimética, aplicável a qualquer forma artística.

2. Sobre a informação estética, Haroldo de Campos cita Max Bense: “O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, *sua intraduzibilidade*. [...] Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada.” (Campos, 1992. p. 33)

3. Aristóteles, *Poética*, 1448a 19; 1449b 28.

4. O diretor e ator Júlio Vianna teve papel fundamental no processo de tradução que descrevemos; todavia, não participou da confecção deste artigo, até porque optamos por um enfoque centrado na questão teórica da tradução. Fica aqui registrado nosso agradecimento.

5. Todas as citações do texto em grego foram extraídas de: Ésquilo, *Eumênides*. Edição e comentários de Alan H. Sommerstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

6. *Poética*, 50 b 12; 49 b 30; 55 a 22 etc.

7. Deve ficar claro aqui que ritmo e métrica são elementos distintos. Em nosso trabalho fizemos uso dos elementos rítmicos, sem nos embrenharmos no campo da métrica.

8. *Capitatio Benevolentia*, recurso retórico muito freqüente na Antigüidade que consiste em agradar o público ao dizer coisas de seu interesse.

9. Cesura, pausa no interior do verso.

10. A forma jônica escolhida para *lew/v* (povo, em ático, *l abv*) significa. O dialeto jônico, falado na Ásia Menor, é o modo de falar dos textos de Heródoto, da poesia de Safo, da filosofia pré-socrática, dos tratados de medicina da escola de Hipócrates. Na pior das hipóteses, corroborando a forma enigmática de uma pítia falar, *l ewv* é uma maneira estranha – comparada com o ático – de expressar. Ainda não resolvemos essa questão que pode temporariamente ser resolvida com uma marca dialetal de expressão oral do ator.

11. *Eumênides*, vv. 1-63 - Tradução de Ana Ribeiro Grossi Araújo, Júlio Vianna e Maria Clara Xavier Leandro, sob orientação da professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

12. Denniston, J. D. *The Greek particles*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 377.

13. Denniston, *op. cit.* p. 203.

14. Denniston, *op. cit.* p. 218.

## Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

---

\_\_\_\_\_. *Poetics*. Introd., comm. and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “*Erínias e Eumênides*”. No prelo.

\_\_\_\_\_. “O estudo dos *Media Puros* – Tempo e espaço: A construção do *Phobos in Prometheus*”. No prelo.

BARTHES, Roland. *Aula : aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Ed. 70, 1984. (Coleção signos, 42)

BEAUZÉE, Nicolas. Verbete “Tradução, versão” da *Encyclopédie* (1765). Trad. Maria Cristina Batalha. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Clássicos da teoria da tradução: francês-português*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. pp. 113-121 (Antologia bilíngüe; v. 2)

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. pp. 189-215 (Antologia bilíngüe;v.1)

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção debates; 16)

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates 247)DENNISTON, J. D. *The Greek particles*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

ÉSQUILO, *Eumênides*. Edição e comentários de Alan H. Sommerstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HUGO, Victor. Prólogo à tradução das *Ouvres* de William Shakespeare por François-Victor Hugo (1865). Trad. Pedro Souza. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Clássicos da teoria da tradução: francês-português*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. pp. 155-173 (Antologia bilíngüe ;v. 2)

HUMBOLDT, Wilhelm Von. Introdução a *Agamêmnon*. Trad. Susana Kampff Lages HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. pp. 91-103 (Antologia bilíngüe ;v. 1)

MARMONTEL, Jean-François. “Tradução” - Suplemento da *Encyclopédie*. Trad. Cely Arena. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Clássicos da teoria da tradução: francês-português*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. pp.125-137 (Antologia bilíngüe ;v. 2)

PAES, JOSE PAULO. *Tradução : a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Temas; v. 22. Estudos literários)

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.