

tradução
&
recriação



N.Cham. 418.02 T763 2010
Título: Tradução & recriação .



447581003
497674

silva
carbosa



Copyright © 2010 dos Autores

Projeto Gráfico e Editoração: Marco Antônio e Alda Durães

Capa: João Henrique Ribeiro Barbosa

Revisão: Lira Córdova, Maria Clara Xavier, Vivian Caldeira

Impressão: Imprensa Universitária da UFMG (31) 3409-5153

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

T763

Tradução e recriação / Maria de Fátima Sousa e Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, organizadoras. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
319 p.

Vários autores.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7758-085-9

1. Tradução e interpretação. 2. História antiga. 3. Literatura clássica – Traduções. 4. Teatro. I. Silva, Maria de Fátima Sousa e. II. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro.

CDD : 418.02

Faculdade de Letras

Biblioteca Universitária

22 / 11 / 2010

4475810-03

SELO HORIZONTE

Maria de Fátima Sousa e Silva
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Organizadoras

12-01-07
T462
8010

Tradução & Recriação

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITARIA



447581003

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
2010

Sumário

Prefácio	
<i>Julio Jeba</i>	7
Apresentação	
<i>Maria de Fátima Sousa e Silva</i>	
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	9
REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS	
Os primeiros passos da tradução no testemunho de Heródoto	
<i>Maria de Fátima Sousa e Silva</i>	13
O mito à enésima potência	
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	27
ASPECTOS DA ARTE DE TRADUZIR	
As <i>Troianas</i> de cada um	
<i>Maria Clara Xavier Leandro</i>	47
Uma “Medeia andreseniana”	
<i>Gustavo Araújo de Freitas</i>	59
Experiência de tradução: um coro da peça <i>Hercules Furens</i> , de Sêneca	
<i>Ana Ribeiro Grossi Araújo</i>	73
O MITO E SUAS IMPORTAÇÕES	
Entre Heródoto e Aristóteles: a construção de um Sólon pela tradição	
<i>Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes</i>	91
A contradição na reescrita de Lucrécio	
<i>André Luís Pereira de Souza</i>	103
PERENIDADE DOS TEMAS CLÁSSICOS	
Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz	
<i>Telma Franco Diniz</i>	117

Apontamentos sobre os temas clássicos em Kafka	
<i>Manuela Ribeiro Barbosa</i>	129
<i>O corpo de Helena</i> , de Paulo José Miranda: outra leitura de motivos épicos e dramáticos gregos	
<i>Elisabete Cação dos Santos</i>	147
Antígona: uma leitura para os nossos dias	
<i>Solange Missagia de Mattos</i>	157
Leituras da morte	
<i>Flávia Freitas Moreira</i>	169
Édipo Coronel no Sertão	
<i>Sônia Aparecida dos Anjos</i>	185
Compaixão e temor no mito de Medeia	
<i>Pedro Ribeiro Martins</i>	201
Um exercício sobre a figura da ama na <i>Perdição</i> de Hélia Correia	
<i>Francisco Jadir Lima Pereira</i>	219
Recriação da comédia latina na ficção portuguesa	
<i>Rosana Baptista dos Santos</i>	237
O riso no trágico: a confidência revelada de Ximena	
<i>Mariana Reis Furst</i>	253
Qual felicidade? A Medeia em Eurípides e em Jean Anouilh	
<i>Félix Jácome</i>	267
Prioridade ao feminino na <i>Perdição</i> de Hélia Correia	
<i>Nelson Henrique Ferreira</i>	283
ENTREVISTA	
<i>Maria de Fátima Sousa e Silva e Elias Paraizo Junior</i>	295
Sobre os autores	317

Prefácio

O livro que, como coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit), me coube apresentar concretiza um empenho coletivo e uma meta de pesquisa acadêmica. As professoras envolvidas, Maria de Fátima Sousa e Silva, da Universidade de Coimbra, e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), obtiveram, com a leitura, discussão e orientação dos ensaios apresentados por jovens pesquisadores, um conjunto que atende às exigências de qualidade e rigor do Programa. Assim, de forma localizada e específica, elas treinaram os pós-graduandos para algo que o pesquisador sênior ao longo de sua carreira alcança paulatinamente, depois de muito esforço.

A tarefa de introduzir um tema, estudá-lo, articular o conhecimento já existente e, aprofundando-se, propor teorias próprias a respeito por meio de um texto argumentativo coerente e sólido também deve ser aprendida. Aí se vislumbra a atuação dos mais experientes. Com a sua mão segura pela vivência de pesquisa, as professoras podem auxiliar os novatos – que, por outro lado, trazem originalidade, entusiasmo e *insights* audaciosos, menos susceptíveis a ideias preconcebidas – a entrar no árduo regime de submeter obras à apreciação alheia seja para vê-las publicadas, seja para se estabelecer como referência.

Esses bem-sucedidos exercícios, limitados a algumas páginas, desenvolvem competências distintas daquelas exigidas na preparação de produtos de maior fôlego; demandam prática, capacidade de síntese, disciplina no recorte e, logicamente, a habilidade de dizer muito com poucas palavras.

Destaco, ademais, a valentia que esses novos estudiosos mantiveram, durante um ano de seminários regulares das professoras Maria de Fátima e Tereza Virgínia, debates contínuos, individuais e em grupo, para que se viabilizassem a confecção de artigos. A redação dos trabalhos ocorreu

paralelamente às suas atividades profissionais como professores, revisores e tradutores que, além disso, eram mestrandos e doutorandos.

Trata-se de uma publicação binacional com o aval desta casa e da Universidade de Coimbra e realizada com o financiamento e apoio de Altos Estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A iniciativa se integra também ao Projeto de Cooperação Acadêmica (Procad) firmado com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Alguns dos nossos autores são, portanto, prata importada diretamente do sul do país, que veio para coroar conosco o esforço de aperfeiçoamento constante e cooperativo entre universidades brasileiras.

De modo particular, manifesto reconhecimento ao senhor Alexandre Prestes Silveira, coordenador geral de Programas de Cooperação Internacional da Capes, e à Câmara de Pesquisa da Faculdade de Letras da UFMG, na pessoa da professora Marli Fantini. Eles tornaram possível esta publicação.

Julio Jeha

Apresentação

Este livro é resultado de um projeto de cooperação acadêmica entre o Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit-UFMG), a Universidade de Coimbra (UC) e o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC).

Os capítulos que integram a obra foram escritos na perspectiva das discussões e reflexões provocadas pelo curso intitulado “Tradução e recriação: estudos nas literaturas grega, brasileira e portuguesa”, financiado pela Escola dos Altos Estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e oferecido no Pós-Lit-UFMG.

A iniciativa foi possível por termos trabalhado em conjunto – docentes e discentes – tanto nas animadas discussões acadêmicas geradas nos seminários quanto nas propostas dos temas e obras a serem analisados. Propusemos aos alunos a elaboração de ensaios com tópicos à escolha. A qualidade dos textos apresentados, já em sua primeira versão, demonstrava grande mérito. Isso provocou em nós o desejo de organizar o volume que ora apresentamos e que consideramos uma empreitada, em todos os aspectos, bem-sucedida.

Oferecemos um conjunto provocativo, criativo e erudito não só no que diz respeito aos estudos da tradução de textos antigos *strictu sensu*, mas também quanto ao que poderíamos chamar de traduções *lato sensu*, aqui entendidas por recriações do passado greco-latino.

Dessa maneira, buscamos, mediados pelos clássicos, uma comunicação cada vez mais eficiente entre brasileiros e portugueses. Atendendo a essa demanda, certamente estaremos alargando o trabalho acadêmico em ambos os países, com a oferta de novas e instigantes leituras.

As organizadoras

Reflexões Introdutórias

Os primeiros passos da tradução no testemunho de Heródoto¹

Maria de Fátima Sousa e Silva

Num momento histórico em que, por razões políticas e militares, os contatos entre gregos e bárbaros ganharam uma relevância primordial, um fator de identidade cultural tão forte como a língua, condição para as noções de individualidade e de convivência entre povos, teve uma centralidade evidente. Como cronista deste tremendo conflito – as guerras pérsicas, que envolveram a Ásia e a Europa, no século V a.C. –, Heródoto é também um testemunho relevante da consciência nacional e da imposição de contatos exteriores que a sua época experimentou. A diferença linguística serviu, nesse contexto, ora para estabelecer fronteiras políticas, ora como elemento de coesão cultural. Dentro de cada comunidade, a par da religião e dos costumes, o código linguístico estimula um sentimento de coesão. É paradigmático o apelo à identidade grega, lançado em plena fase de resistência ao invasor bárbaro por uma voz ateniense (8.144.2): o que une os gregos e faz deles uma família humana e política é, antes de mais, “a comunidade de sangue e de língua”, a par dos santuários, cultos, costumes e instituições idênticos.² A língua pode, por isso, servir para definir “inimigos ou adversários”, ou também, por um exercício de aprendizagem difícil e longo, para cimentar novas parcerias. Fomentado, por um lado por essa mesma abertura cultural, por outro pela necessidade prática de comunicação, o plurilinguismo foi-se tornando uma realidade. Como grego da Ásia,

¹ Esta é a versão abreviada de um artigo incluído em *Humanitas*, publicado em 2009, sob o título “Língua, identidade e convivência étnica nas *Histórias* de Heródoto”.

² Soares. A língua, um instrumento de diálogo cultural em Heródoto, p. 13-22.

originário de um espaço de charneira entre os dois campos em litígio, para além de viajante curioso e interessado, Heródoto é também, nesta perspectiva, um testemunho insubstituível. Nas referências que faz aos “intérpretes”, que lhe facilitaram o acesso ao quotidiano do mundo conhecido de então, ou ao ensaiar, ele mesmo, equivalências vocabulares ou etimologias, para esclarecer, diante de um público grego, novidades que povoavam uma vasta realidade extrafronteiras, o historiador de Halicarnasso documentava o que foram os primeiros esforços por uma compreensão linguística/ tradução entre comunidades humanas.

Estabelecida a coesão que faz dos gregos uma comunidade linguística, apesar das variantes menores que possa comportar, está aberto o caminho para a noção da diferença ou oposição que os separa, no mesmo plano, de todo um mundo extrafronteiras, de língua distinta e, à partida, incompreensível, a que se aplicou, por tradição, a designação onomatopaica de “bárbara”.³ Nela vai incluído também um sentimento de repulsa e inimizade, que tem expressão no modo de identificar o grande adversário oriental, o império persa com toda a sua mistura étnica, como “a gente que fala bárbaro” (8.20.2, 9.43.2); é particularmente interessante o fato de essa dupla ocorrência do termo se incluir na transcrição de oráculos, uma linguagem destinada a um público indiferenciado de ouvintes, o que talvez sugira a sua vulgaridade; por outro lado, em 9.43.2, integra-se uma oposição entre os gregos e um inimigo que apenas se identifica pelo efeito do seu “guinchar bárbaro”.

Em consequência da noção de diferença linguística, que vem acompanhada de um sentimento generalizado de orgulho da comunidade que avalia em relação às outras, Heródoto integra no seu relato (2.2) uma história conhecida,⁴ que procura determinar o povo mais antigo à face da

³ Hall (*Inventing the barbarian*, p. 4) salienta que “a prioridade do critério linguístico na afirmação da etnicidade grega” resulta da própria dispersão geográfica.

⁴ Trata-se de uma ficção; ver *Ar. Nu.* 398 e *schol. ad loc.*, *bekkeselene* como epíteto de Cronos, usado pela comédia como paradigma de um tempo remoto. Sobre o assunto, ver: Taillardat. *Les images d'Aristophane*, p. 262; Dover. *Aristophanes. Clouds*, p. 109; Lloyd; Frascchetti. *Erodoto. Le Storie*. II. L'Egitto, p. 234; eles lembram que a mesma história, que consideram uma invenção iónica, aparecia também em Hecateu. Por outro lado, era crença generalizada entre os gregos que os egípcios eram o povo mais antigo do mundo; ver *Hdt.* 2.15.3.

terra através de um critério linguístico. Após uma experiência feita por Psamético I (664-610 a. C.), os egípcios tiveram de abdicar, segundo esta versão, do que julgavam uma prerrogativa sua, em favor dos frígios, a quem tiveram de ceder a primazia em antiguidade (2.2.1). Desde logo é significativo que seja o critério linguístico o aplicado na avaliação da antiguidade e conseqüente prestígio; como é também muito sugestivo o princípio que orienta a experiência, o da redução de dois recém-nascidos à condição de criaturas meramente “fisiológicas”, isoladas do *nómos* social (conforme 2.15.2-3). Foi este o sentido do isolamento a que foram sujeitos, num monte, longe do convívio humano e em contato apenas com os rebanhos. Passados dois anos, vencido o período em que aos sons inarticulados se substituiu a linguagem propriamente dita, verificou-se que a primeira palavra que as crianças pronunciaram, diante do pastor que lhes descerrava a porta do cativoiro, foi *bekós*, que passaram a repetir nas suas visitas posteriores. Feita uma investigação, Psamético apurou que a palavra se usava em frígio para designar o “pão”. Independentemente de as inscrições frígias confirmarem esta coincidência,⁵ a palavra *bekós* é portadora de uma sonoridade onomatopaica, que tem a ver com a proximidade em que as crianças estiveram em relação ao gado. Assim, não apenas fica implícito o aprendizado de uma língua “materna” pela simples repetição, como também a associação entre o som e um objeto ou propósito, o alimento básico nesse caso, que surge como uma manifestação animal espontânea.

A mesma sugestão de que a linguagem humana parece ter, com a dos animais, uma afinidade visível, o que se torna patente quando o elemento racional, que procede à interpretação, não atua por se encontrar perante um código desconhecido, resulta das metáforas vulgarmente usadas para uma língua incompreensível ou “bárbara”. Esta é uma evidência na narrativa que Heródoto faz da fundação do oráculo de Zeus em Dodona. Porque os oráculos tendem a ser lugares cosmopolitas, pelo cruzamento de diferentes utilizadores que proporcionam,⁶ Heródoto relata que a fundadora do célebre oráculo de Dodona foi uma egípcia, sacerdotisa de Ámon,

⁵ Ver: Friedrich. *Kleinasiatische Sprachdenkmaler*, p. 133, 140.

⁶ Conforme o plurilinguismo da Pftia, em Delfos, documentado por Heródoto em 4.155.2-3.

raptada por fenícios e levada para a Grécia (2.54.1).⁷ Assim racionaliza a história mítica, oficial no santuário, de que, vinda do Egito, lá chegou uma pomba negra.⁸ Com voz humana, ela ordenou que ali fosse instituído um oráculo de Zeus. Mas Heródoto vai mais longe e imagina que, depois de ter reconstituído, no seu lugar de exílio, um culto equivalente ao que exercia na sua terra, a egípcia, “quando aprendeu a língua grega”, lá fundou um oráculo; assim a comunicação linguística, a partir da língua local, aparece como condição de uma nova fase na existência do oráculo, que se seguiu a uma primitiva em que seria o som emitido pela folhagem de um carvalho sagrado ou das pombas que a ele se abrigavam entendido como a emissão da voz do deus (conforme S. *Tr.* 171-172). Para compatibilizar as duas versões, a que racionalmente fala de uma mulher com a que, sujeita à fantasia, fala de uma pomba, Heródoto (2.57.1-2) recorre ainda a um argumento linguístico:

Julgo que às mulheres foi dado o nome de “pombas” pela razão seguinte: por serem bárbaras parecia emitirem sons de aves. Com o tempo, na versão que corre, a pomba teria ganho voz humana, ou seja, a mulher passou a usar sons que lhes eram compreensíveis; enquanto falava bárbaro, parecia-lhes que emitia sons de uma ave.

Só depois da questão linguística, Heródoto acrescenta outra diferença racial relevante, a cor: na “pomba negra”, que a versão de Dodona referia, estava patente uma alusão à fisionomia típica do Egito. A história é, do ponto de vista linguístico, inspirada numa evidência: a de que, em tempos muito antigos, a incomunicabilidade era total entre diferentes línguas, que obedeciam a uma dicotomia radical entre gregos e bárbaros, esses últimos entendidos como uma mescla indistinta e global. Em torno dessa realidade, criaram-se ficções, que se tornaram etiológicas e populares. Estávamos, é evidente, ainda longe do século V a.C.

⁷ Esta, aliás, é uma versão errada, porque o oráculo de Dodona, muito antigo na Grécia (III milénio a.C.), tinha proveniência indo-europeia; ver Lloyd; Frascchetti. *Erodoto, Le Storie*. II. L'Egitto, p. 276.

⁸ Em homenagem a essa tradição, a pomba era venerada em Dodona como ave sagrada de Zeus e o nome de “pombas” dado às sacerdotisas em exercício.

No entanto, esse século trouxe à questão das diferenças linguísticas um significado novo e uma perspectiva mais correta. O conteúdo da palavra “bárbaro” diversificou-se, em função da variedade que ocultava. Foi então possível aos gregos perceber a diversidade de raças, origens, costumes e línguas dos povos que se distribuíam pelo território da Europa, Ásia e África, e quase intuitivamente entender-lhes as razões de diferença ou de proximidade.

Na deslocação de povos, com inevitáveis implicações linguísticas,⁹ podem estar envolvidas causas diversas. Consideremos, em primeiro lugar, os objetivos comerciais, que obrigam a múltiplos contatos ou mesmo a uma erradicação definitiva. Exemplificativo é o caso, entre a comunidade cita, dos gelonos (4.108.2), que começaram por constituir um grupo de emigrantes gregos;¹⁰ quando, porém, decidiram abandonar a zona dos “empórios”, que antes ocupavam, para se transferirem para uma região vizinha dos budinos, que eram citas, passaram a usar uma língua mista (4.109). Por outro lado, as campanhas militares motivaram também, como o próprio conflito entre persas e gregos testemunha, cruzamentos culturais e linguísticos. Assim Heródoto assinala uma, à primeira vista, estranha proximidade entre o egípcio e o colco (2.102-104), que, apesar da distância a separá-los, se assemelham em costumes e língua. A razão dessa afinidade provém de uma campanha levada a cabo na Ásia, pelo faraó Sesostris, de consequências duradoiras, por ter permitido a fixação de alguns elementos do exército egípcio na região.

Particularmente interessante é a reflexão que Heródoto dedica às amazonas e à sua progressiva fusão com os citas. A partir de uma explicação etimológica (das muitas que existem em Heródoto, como adiante veremos), caracteriza-as pela natureza misândrina que constituía o seu traço principal (4.110.1): no nome que lhes era dado pelos citas, de *Eorpatá*, se aglutinava

⁹ Conforme o exemplo dos amónios, no Egito, que, por serem colonos dos egípcios e dos etíopes, falavam uma língua mista (2.42.4). Também Tucídides (4.109.4) fala de “bárbaros bilíngues”.

¹⁰ Trata-se dos gregos que habitavam as costas do mar Negro, então designado por Ponto Euxino, ou “hospitaleiro”, dado o número de cidades gregas aí estabelecidas.

eor, que significa “homem”, e *pata*, “matar”.¹¹ E logo lhes estabelece a origem, na Capadócia, junto ao rio Termodonte, e a emigração a que a derrota militar sobre elas alcançada pelos gregos as forçou. É, portanto, como uma presença estranha que elas iniciam razias devastadoras pelo território cita (4.110.2). O resultado foi um primeiro confronto baseado na estranheza, na violência e na incomunicabilidade (4.111.1). A primeira constatação concreta que os citas obtiveram desse inimigo é que se tratava de mulheres, observados os cadáveres que jaziam após os confrontos. E porque desejavam ter filhos com elas, iniciaram uma estratégia de aproximação. Como “embaixadores” para os primeiros contatos serviram-se de um grupo de jovens, que deveriam imitar a atitude das amazonas, sem nunca as hostilizar. Assim se estabeleceu um primeiro acampamento cita próximo ao das estranhas mulheres. Sem que Heródoto o diga explicitamente, nesta ideia de que os jovens citas deveriam “fazer o mesmo que elas faziam”, está implícita uma noção de “imitação gestual”, que é a primeira arma de contato a preceder a linguagem (4.111.2). Do que foi, a princípio, um código de sinais coletivo se chegou a uma primeira abordagem pessoal, que se baseou no que de mais espontâneo a natureza animal estimula, a evacuação de dejetos e o sexo; eis o que, antes de mais, os citas e as amazonas partilharam. Veio então a necessidade de compreensão e aí, à falta de palavras, funcionou a linguagem gestual (4.113.2): “Como não podia falar-lhe – porque se não compreendiam um ao outro –, fez-lhe entender por gestos que voltasse no dia seguinte ao mesmo lugar e trouxesse um companheiro; além de lhe fazer sinal também de que elas seriam duas, porque ela traria também uma companheira.” Foi este o primeiro passo para a fusão dos dois acampamentos e dos dois povos. Estabelecida a vida em comum, Heródoto sublinha as dificuldades que então a aprendizagem da língua representou (4.114.1): “Os homens não conseguiam aprender a língua das mulheres, mas, em contrapartida, as mulheres compreenderam a dos homens.” Só a partir do momento em que puderam “falar”, os membros da nova comunidade estruturaram uma verdadeira vida coletiva, pela harmonização, consciente e

¹¹ É muito discutido o sentido da palavra e a etimologia proposta por Heródoto. Se *eor* parece ser, de fato, “homem”, *pata* será talvez “dono, senhor”; logo, em sentido global, “dominadoras de homens”. Ver: Corcella; Medaglia; Fraschetti. *Erodoto, Le Storie*. IV. La Scizia e la Libia, p. 320.

voluntária, de práticas e costumes. Dessa origem resultou, com o curso do tempo, uma forma individualizada entre os saurómatas, que dela provinham, em hábitos e em língua; diz Heródoto (4.117): “Em termos de língua, os Saurómatas usam a dos Citas, que falam, desde tempos remotos, de modo incorrecto, devido a que as amazonas nunca o aprenderam bem.” Esta é, sem dúvida, a experiência de aprendizagem de uma língua mais bem hierarquizada por Heródoto, desde a fase gestual até uma capacidade fluente de conversação, sem que se apaguem as marcas específicas de cada um dos códigos originais. Curioso é o pormenor de que pareça ser atribuída às gerações mais jovens e às mulheres uma maior facilidade nessa aquisição. Do episódio das amazonas sobressai também um processo, o da aquisição voluntária de uma outra língua, essencial na resolução das questões da rotina quotidiana ou mesmo daquelas excepcionais em que está em risco a própria vida.

Esse multilinguismo advém, por vezes, da própria circunstância de os progenitores pertencerem a grupos étnicos diferentes, o que se terá tornado uma possibilidade cada vez mais acessível. Nesses casos, Heródoto atribui às mães o principal papel.¹² Já o vimos latente no exemplo das amazonas que, elas mesmas falantes imperfeitas da língua dos maridos, marcaram para o futuro as características específicas da língua dos saurómatas. Essa transmissão da língua por parte da mãe resulta, por um lado, da maior intervenção materna na educação das crianças; mas é também portadora da intenção de defender as raízes que a mulher, transplantada da sua pátria, não quer perder, ou que pretende que funcione como defesa do seu estatuto na terra que a recebeu. Logo o código linguístico aparece relacionado com a identidade, mas também com hierarquização e prestígio social.

Com a evolução que o mundo global então seguiu, o plurilinguismo tornou-se uma necessidade, para fazer frente aos contactos que o quotidiano exigia. Se não se pode ainda falar de intérpretes profissionais, como aqueles que prestam um serviço de tradução e por isso são remunerados, é, no entanto, evidente que, junto das cortes poderosas da Pérsia e do Egito, com tendência para uma intervenção cada vez mais ampla, havia elementos competentes na tradução, sobretudo daquelas línguas, como o grego, que

¹² Ver: Dewald. *Women and culture in Herodotus, Histories*, p. 91-125.

facultavam contatos assíduos e fundamentais. Ciro, por exemplo, “tinha na sua corte gregos”, a quem consultava sobre a realidade do seu país e de quem se podia servir como intérpretes (1.153.1); para dialogar com Cresos, o rei da Lídia que tinha condenado à morte na pira, Ciro serviu-se também de intérpretes (1.26.4); do mesmo modo que, junto de Dario, vivia o grego Democedes que, além de médico da corte, podia prestar o mesmo tipo de informações e de serviços (3.129 e seguintes). Mas, naturalmente, a diplomacia impunha também, nas relações no exterior, processo tanto mais difícil de solucionar quanto mais distante e remoto fosse o alvo a atingir. Assim Cambises, ao planejar uma campanha contra a Etiópia, teve de procurar em Elefantina, no Egito, “alguns Ictiófagos¹³ que conhecessem a língua etíope” (3.19.1). Também os citas possuíam classes de intérpretes (4.24), com uma versatilidade exigida pela própria dimensão e variedade étnica e linguística que lhes eram próprias. Assim, na zona intensamente comercial que circundava o mar Negro, os citas podiam servir-se de “sete intérpretes e de sete línguas” (4.24).

Naturalmente que essa situação tinha o seu reverso; também os gregos podiam, se quisessem, obter informações precisas da realidade egípcia através dos seus compatriotas de há muito lá residentes; trata-se até, precisa Heródoto a propósito dos iónios e dos cários no delta do Nilo, de antigos mercenários aceites e instalados no Egito por Psamético I, “dos primeiros residentes no Egito falantes de outra língua” (2.154.5). Aliás, o exemplo da política de Psamético para promover uma difícil harmonização entre egípcios e gregos no seu exército¹⁴ inclui a questão linguística, que pareceu ao soberano fundamental para uma verdadeira fusão. Por isso, o faraó confiou à comunidade cária e iónia, que os antigos mercenários agora

¹³ Em Asheri, Medaglia e Fraschetti (*Erodoto, Le Storie*. III. La Persia, p. 236), os ictiófagos são assim definidos: “Em grego, o epíteto de Ictiófago indica, também em muitos autores posteriores a Heródoto, povos costeiros primitivos, semilendários e utópicos, que viviam nos extremos do mundo civilizado, sobretudo no golfo Pérsico e no mar Vermelho, na área do Cáspio e na costa ocidental da Índia.”

¹⁴ Esta tensão provinha de uma política adoptada por Psamético de contratar mercenários estrangeiros, perante a atitude de distanciamento, em relação ao rei, que a classe militar egípcia tinha assumido. A prerrogativa de que os gregos gozavam no exército egípcio, como tropas de elite, deu origem a inúmeros conflitos.

constituíam, jovens egípcios, para que lhes ensinassem o grego (2.154.2). Foi notório o resultado dessa medida, como Heródoto salienta: “É desses jovens que aprenderam o grego que descendem os intérpretes que hoje em dia existem no Egito”, uma das sete “classes” do país.¹⁵

O que foi sem dúvida, no início, um projeto de natureza política – para facilitar contatos ou promover fusões étnicas – foi ganhando, com o tempo, o perfil de uma prática generalizada. Dario, por exemplo, perante a variedade linguística que coexistia dentro do seu império, promoveu o bilinguismo como uma prática corrente na divulgação de avisos públicos (4.87.1). Proporcionava, desse modo, uma leitura, numa língua da região, o grego, acessível a quem não conhecia o persa e a respectiva escrita cuneiforme. Desta vulgaridade com que a tradução passou a funcionar dentro de impérios cada vez mais multirraciais beneficiou o próprio historiador, nas suas “investigações”. Lembra Heródoto, por exemplo, que, aquando da visita que fez à pirâmide de Quéops, se serviu do apoio de um intérprete que lhe decifrou, dos caracteres egípcios nela gravados, pormenores sobre os gastos envolvidos na mão de obra (2.125.6).

É em função dessa nova ordem estabelecida nas relações humanas que o próprio Heródoto inclui, com frequência, na sua narrativa exercícios de tradução ou explicações etimológicas.¹⁶ Não se trata propriamente de um testemunho de plurilinguismo, mas da sensibilidade de um homem viajado, atento ao contraste de culturas, que, a costumes ou práticas distintos, faz corresponder a nomenclatura equivalente em grego. Há campos semânticos privilegiados, além da generalidade dos antropónimos, etnónimos e topónimos ou de aspectos culturais dispersos: a religião, a política, as medidas, os produtos alimentares, a fauna e a flora.

Sobre os nomes próprios dos persas, Heródoto regista duas particularidades: a de que são falantes, ou seja, significam algo como uma qualidade física ou psicológica, e a de que, foneticamente, tendem para um

¹⁵ A sexta das sete que Heródoto enumera em 2.164.1. Ver: How; Wells. *A commentary on Herodotus, I (I-IV)*, p. 248-249.

¹⁶ Tem sido muito discutida e desvalorizada a competência de Heródoto em matéria linguística; ver: Chamberlain. *On atomics onomastic and metarrhythmic translations in Herodotus*, p. 265.

mesmo som final, uma sibilante, explica o historiador, “a que os Dórios chamam *san* e os Iónios *sigma*” (1.139). Mas vai mais longe a informação de alguém que se apresenta como um pesquisador interessado nessas matérias. Se a tal homofonia escapa, pela vulgaridade, aos falantes de persa, é perceptível ao ouvido de um estrangeiro e até incentivadora de uma pesquisa. Feita essa averiguação “estatística”, pode verificar-se que a percentagem de nomes nessas circunstâncias é de 100%.¹⁷

Os etnónimos colocam também algumas questões sugestivas. Vejamos o caso dos citas e dos diferentes clãs cobertos por essa designação. Afirma Heródoto,¹⁸ referindo-se à designação coletiva que lhes cabe (4.6.2): “A designação comum a todos seria Escólotos. Cita foi o nome que lhes deram os Gregos, a partir do nome do seu rei.” Independentemente da controvérsia gerada por essa afirmação, é interessante registar como, na Grécia, o acolhimento de um mundo desconhecido se foi importando e obrigando à criação de uma nomenclatura nova, que obedece a critérios próprios e acessíveis ao entendimento helénico, como seja o de relacionar o nome de um povo com o do seu herói epónimo. Naturalmente, a ideia de articular um povo com a área geográfica correspondente justifica que Heródoto inclua também nos seus interesses os topónimos. Assim, por exemplo, pode parecer-lhe claro que uma designação geográfica esteja deslocada no contexto em que se encontra e se explique pela implantação no local de um povo estranho; é o caso da justificação dada para o nome, nitidamente grego, da cidade de Arcandrópolis, no Egito (2.98.2): “A outra cidade, julgo eu, foi buscar o nome ao genro de Dânao, Arcandro.”¹⁹ (...) De

¹⁷ Os comentadores modernos assinalam o exagero desta afirmação. A terminação -s só é verdadeira para os nomes masculinos e, mesmo nestes, só em formas helenizadas. Quanto ao sentido, há também outras fontes de inspiração, como os nomes dos deuses, por exemplo. Ver: How; Wells. *A commentary on Herodotus, I (I-IV)*, p. 117.

¹⁸ Afirmação, de resto, muito polémica. Corcella, Medaglia e Frascetti (*Erodoto, Le Storie*. IV. La Scizia e la Libia, p. 234) lembram que entre escólotos, com o elemento inicial *sku-*, “que faz mover”, e o grego *skythai*, “citas”, há uma raiz em comum. Por outro lado, a expressão “a partir do nome do seu rei” cria dificuldades.

¹⁹ Arcandro era um herói aqueu, que aparece ligado na tradição ao mito de Dânao e das suas filhas; essa circunstância relaciona-o facilmente com o Egito.

fato, dá-se-lhe o nome de Arcandrópolis (...), nome que não é egípcio”; para a cidade a que os Egípcios chamam Oásis,²⁰ na direção ocidental a caminho da Líbia, ocupada por Sâmios, a designação grega é de “Ilha dos Bem-aventurados” (3.26.1), que se ajusta bem à reação de um grego perante a realidade estranha de um oásis.

No que a nomes próprios diz respeito, os que se aplicam aos deuses e à circulação que tiveram no lado oriental do Mediterrâneo é motivo de diversas referências em Heródoto. É aos egípcios que – feita uma investigação sobre o que parecia uma evidência, que se tratava de nomes bárbaros (2.50.1) – se atribui a iniciativa de dar aos 12 deuses que vieram a constituir o panteão grego²¹ nomes expressivos ou “falantes” (2.4.2), que os gregos depois importaram. A partir dos nomes egípcios, foi possível individualizar as divindades, substituindo designações e atributos específicos ao que antes era uma nomenclatura atípica.²² Em matéria tão susceptível como a que envolve o culto, diz o historiador que houve necessidade de aprovação divina para se proceder à importação. Por isso, foi só com o aval do oráculo de Dodona que os pelagos aceitaram a nomenclatura egípcia para o panteão divino e, depois deles, também os gregos, a partir de Homero e Hesíodo; o fato de os pelagos serem tradicionalmente considerados como os habitantes autóctones pré-dóricos da Hélade revela a antiguidade dessa substituição.

No plano institucional, merecem a Heródoto atenção particular algumas designações relativas a cargos ou circunscrições administrativas.

²⁰ Segundo Estrabão (2.5.33, 17.1.5), “oásis” tornou-se um nome comum para todos os oásis depois de ter sido o nome concreto desta região no deserto líbico. Tratava-se de centros de apoio para as caravanas, apetrechados de zonas residenciais, templos e bases militares de proteção.

²¹ Conforme 2.50.2-3, 2.52.2, onde Heródoto exclui os nomes de deuses que lhe parecem não pertencer ao “conjunto egípcio”. São de origem pelásgica os Dióscuros, Hera, Héstita, Témis, as Graças e as Nereides, e Líbia Posídon (o que é um erro, dada a origem indo-europeia incontroversa do deus do mar, apesar de ter na Líbia um culto muito enraizado; conforme Pi. P. 4.33, 45).

²² Não se trata propriamente de designar os deuses gregos com nomes egípcios, porque o próprio Heródoto assinala paralelos entre designações diferentes, como Zeus e Ámon (2.42.5). A novidade está na individualização de cada deus e na fixação dos seus atributos, uma prática egípcia.

Estão nesse caso as províncias com um governo regional a que os persas chamam “satrapias” (1.192.2, 3.89.1), ou a designação dos “benfeitores” do rei, que, em persa, se chamam *orosangas* (8.85.3). O nome dado ao rei pelos líbios merece a Heródoto uma explicação minuciosa e uma tradução cuidada (4.155.1-2), surgida a propósito da colonização de Cirene por gregos de Tera. Segundo a versão dos tereus e cireneus, o fundador grego de Cirene usaria o nome de Bato, como uma alcunha alusiva à sua linguagem entaramelada; logo a palavra seria uma espécie de onomatopeia de origem grega. Heródoto (4.155.2-3), porém, inverte essa hipótese, quando diz:

Mas, em minha opinião, [esse fundador] teria outro nome, e só quando foi para a Líbia passou a chamar-se Bato – nome que ele mesmo inventou, a partir do oráculo proferido em Delfos (...): os Líbios chamam ao rei “Bato”, razão por que a Pítia – penso eu –, ao emitir o oráculo, o designou com esta palavra, na língua líbia, por saber que ele viria a ser rei dessa região. Assim que se tornou homem, deslocou-se a Delfos por causa da voz. Às suas perguntas foi esta a resposta da Pítia: “Vieste, *Bato*, por causa da voz; mas o divino Febo Apolo envia-te a colonizar a Líbia, rica em ovelhas”. Era como se lhe dissesse em grego: “Vieste, *rei*, por causa da voz...”.

Mais uma vez Heródoto abona o prestígio e o concomitante multilinguismo do oráculo de Delfos.

Do quotidiano, o nosso autor atenta em realidades comezinhas, como as que dizem respeito a medidas. Recorda o *artabo* (1.192.3), “uma medida persa, que leva mais três litros do que o medimno ático”;²³ como também as medidas agrárias em vigor no Egito (2.6.2-3).

Os produtos alimentares, com a sua natural particularidade, proporcionam um choque vocabular. Do Egito recorda-se a especificidade do pão, feito com um cereal diferente “a que uns chamam *ólira*, outros *zeia*” (2.36.2), conhecido por *kyllestis* (2.77.4). Para o fabrico do pão usam “aquilo que os Egípcios chamam *lótus*”, de cujas sementes “se faz um pão cozido no forno” (2.92.2). Das raízes do rícino extraem também um óleo “a que chamam *kiki*” (2.94.1). Do oriente, refere a existência de umas

²³ A popularidade desta palavra no grego permite que Aristófanes a use na formação do nome cómico de Pseudartabas, o olho do rei e seu emissário em *Ach.* 91-125.

cascas que, ao que se conta, “aves avantajadas transportam para fazer os ninhos, e que nós aprendemos com os Fenícios a chamar *cinamomo*” (3.111.2); à falta de uma palavra grega para exprimir este produto, Heródoto serve-se da original. Mas, no caso do “*ládano*, que os Árabes designam por *ládanon*” (3.112; confira 3.107.1), Heródoto assinala que o grego conhece o produto e a palavra, embora a pronuncie com uma tonalidade ligeiramente diferente.²⁴ Por fim, do persa refere a designação de um óleo como *radinace* (6.119.3).

A fauna é também um tema atrativo, sobretudo a africana, que reservava, para um grego, algumas surpresas. Assim o “crocodilo” (2.68), que Heródoto (2.69.3) descreve com minúcia e de que discute o nome: “[Os Egípcios] não lhes chamam *crocodilos*, mas sim *champsai*. Foram os Iónios a designá-los por *crocodilos*, pela semelhança que têm com os lagartos que lá existem nos muros.” Esta é uma outra forma de importação linguística, que consiste em aplicar, por comparação, a uma realidade estranha uma palavra própria usada para algo similar. Ou ainda, a propósito das três raças do rato líbio, os *zegéries*, “termo líbio equivalente ao grego *bounoi*” (4.192.3; confira 4.199.1).

Muitos outros campos semânticos dispersos completam a policromia de um mundo de sedução e de surpresa para os olhos extasiados de um europeu. Mas a toda essa descoberta corresponde um esforço de penetração que só a comunicação pela palavra pode tornar efetivo.

Referências

Fontes antigas

ARISTÓFANES. *Nuvens*. Edited by K. J. Dover. Oxford: Oxford University Press, 1976.

ARISTÓFANES. *Acarnenses*. Edited by A. H. Sommerstein. Wilts: Aris and Philipps, 1980.

ESTRABÃO. *Geografia*. Edited by H. L. Jones. London: The Loeb Classical Library, 1966-1970.

²⁴ *Ledanon* e *ladanon* regista a diferença entre o som da palavra em grego e em árabe.

HERÓDOTO. *Histórias*. Edited by H. B. Rosén. Leipzig: Teubner, 1987.
PÍNDARO. *Píticas*. Edited by B. Snell and H. Maehler. Leipzig: Teubner, 1989.

Comentadores

ASHERI, D.; FRASCETTI, A.; MEDAGLIA, S. *Erodoto, le storie*. III. La Persia. Milano: Mondadori Editore, 1990.

CHAMBERLAIN, D. On atomics onomastic and metarrhythmic translations in Herodotus. *Arethusa*, v. 32, n. 3, p. 263-312, 1999.

CORCELLA, A.; MEDAGLIA, S. M.; FRASCETTI, A. *Erodoto, le storie*. IV. La Scizia e la Libia. Milano: Mondadori Editore, 1993.

DEWALD, C. Women and culture in Herodotus' *Histories*. In: FOLEY, H. P. (Ed.). *Reflections of women in antiquity*. New York: Routledge, 1981.

DOVER, K. J. *Aristophanes, Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

LLOYD, A. B.; FRASCETTI, A. *Erodoto, le storie*. II. L'Egito. Milano: Mondadori Editore, 1996.

FRIEDRICH, J. *Kleinasiatische sprachdenkmaler*. Berlin: [s. n.], 1932.

HALL, E. *Inventing the barbarian: greek self-definition through tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HOW, W. W.; WELLS, J. *A commentary on Herodotus, I (I-IV)*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SOARES, C. L. A língua, um instrumento de diálogo cultural em Heródoto. *Biblos*, n. s. v. 1, p. 13-22, 2003.

TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

O mito à enésima potência

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Eu fui às Touradas em Madrid
E quase não volto mais aqui
Pra ver Pery beijar Cecy
Pararati bum bum bum, pararati bum bum bum
Eu conheci uma espanhola natural da Catalunha
Queria que eu tocasse castanhola
Que pegasse touro à unha
Caramba! Caracoles! Sou do samba, não me amoles!
Pro Brasil eu vou fugir
Que isso é conversa mole para boi dormir!

João de Barro e Alberto Ribeiro, *Touradas em Madrid*

A nossa epígrafe, marcha de carnaval com traços da música popular espanhola, foi um sucesso na boca da cantora Carmen Miranda, portuguesa que se tornou símbolo do Brasil, figura simultaneamente cômica e trágica no palco e na vida. Na canção, podemos vislumbrar as recriações básicas que abordaremos aqui. De nação para nação, de personagem para personagem. Focalizaremos, entretanto, a cultura do mediterrâneo, na Grécia – origem de todas as touradas e do mito de Édipo, ambos transpostos para o Brasil. Nosso ponto de apoio é visual; recordamo-nos do esplêndido afresco de Cnossos, o labirinto mítico-histórico da narrativa de Teseu. Hoje no Museu de Arqueologia de Heráclion, o afresco ainda permite perceber a fantástica representação dos três jovens cretenses que praticam o “salto do touro”: um deles coloca-se à frente de um enorme touro e segura os seus chifres, que se colocam debaixo de suas axilas à moda de varas de impulso para o salto. Um outro, por detrás do animal, parece estar pronto para receber (ou lançar) um saltador. O terceiro está em pleno salto, pernas ao ar, braços no dorso do

touro. Três posturas, três maneiras de enfrentar um touro ou três fases de um salto? Três rapazes? Uma donzela? Um mancebo?¹

Mas, deixando a breve digressão, voltemos à epígrafe: a canção é, portanto, para nós, muito oportuna, pois pretendemos, com este ensaio, observar, em relances, a técnica sofisticada de reescrita, reapropriação, tradução e reinvenção dos mitos antigos no teatro brasileiro. Para uma proposta tão ambiciosa, a palavra “relance” nos serve bem. Ela pode suscitar um estranhamento necessário e importante em nossa abordagem, pois constatamos, quando a buscamos *em estado de dicionário*, tratar-se de um termo técnico da tauromaquia, a arte de enfrentar, tourear ou fugir de touros.

Em nossa argumentação, ela é um convite a uma análise construída a partir de uma metáfora, pela qual nos vemos diante de uma escolha como a de Teseu: ou vencemos o Minotauro ou ele nos devora (ou, numa terceira hipótese, de modo lúdico, como os rapazes de Creta, saltamos sobre o touro e realizamos “olés”,² garantindo a vida com nossa capacidade de gingar o corpo e “driblar” o perigo).

Vamos recuperar alguns mitos retomados na literatura brasileira em lances improvisados, executados depois do primeiro impulso fundador dos

¹ A imagem suscita muitas dificuldades de interpretação. Sugerimos aos interessados consultarem: Somville. *L'abeille et le taureau*, p. 135-136. O autor, por sua vez, remete a outros comentadores. Roger Caillois (*O mito e o homem*, p. 106) descreve a cena assim: “(...) um fresco de Cnosso mostra claramente o que eram as tauromaquias. O jovem e a jovem estão de pé, quase nus, em frente do touro, que, de cabeça baixa, investe. Metem-se entre os cornos do touro, cujas pontas lhes passam por baixo dos braços, e, nesta posição, tendo agarrado a base dos corpos num ápice e servindo-se dos cornos como barras paralelas, executam um perigoso exercício, no preciso momento em que o touro, levantando a cabeça, os projecta no ar para se desembaraçar deles. Caem então sobre o dorso do animal, aproveitando-o como apoio para um novo e perigoso salto, no fim do qual tocam o chão com agilidade, recebidos nos braços de um companheiro atento.”

² O olé é uma expressão de alegria que a assembleia grita, na tourada, quando o toureiro passa seu capote por cima da cabeça do touro; no futebol brasileiro, o olé é, igualmente, manifestação de entusiasmo quando um jogador realiza um passe (ou um drible) no adversário, demonstrando um desempenho excepcional capaz de deixar seus oponentes desorientados ou mesmo tontos com sua habilidade.

helenos. Investigamos um autor brasileiro que enfrenta touros em um labirinto³ de textos e ideias ancestrais as quais, com sua pluralidade de caminhos, estabelecem uma rede de *tópoi* (sobre ou subterrâneos) entrecruzados para os quais nem é necessário achar saída: basta permanecer na deambulação. Quer a andar, a fugir ou a tourear, jogando o tecido vermelho⁴ das palavras para um lado ou para o outro, o interessante é estar neste lugar, a saber, no mito.⁵ Essa posição tem precedentes. Gumbrecht,⁶ por exemplo, ao refletir sobre o boxe, compara-o às touradas. Diz o crítico:

³ Nos dizeres de Autran Dourado (*Proposições sobre o mito*, p. 5-6, 11, respectivamente), “[l]abirinto não significa desordem mas nova ordem. Uma ordem codificada e cifrada. Sistema de signos. (...) É dentro do mito que está a forma, o perigo, o caos organizado. Forma e aventura. Forma e anti-forma.” E “labirinto, pura racionalidade destinada a conter o perigo. (...) Assim como os poetas buscam a poesia pura, os narradores buscam a narrativa pura. Duas miragens que devoram. Esfinge e labirinto. Neste ponto, Édipo e Teseu se aparentam.” E ainda: “Antes de Dédalo iniciar o risco, mostraram-lhe um caracol e um caramujo. Ele sorriu diante das semelhanças e dessemelhanças dos dois. Porque sabia que toda criação é um jogo, busca e invenção, mandou que atirassem ao mar o caramujo e o caracol. Não pôde porém afastar da sua mente o que fazia uma coisa do mar e uma coisa da terra, em si tão diversas, serem semelhantes. O caracol e o caramujo estavam agora longe da vista de Dédalo, não a sua sombra e a sua essência.”

⁴ É proposital a recuperação da imagem de Sófocles, que se pode ver mais claramente na tradução de Hölderlin para o verso 21 de *Antígona*. Não vamos entrar em considerações filológicas, nem na exata tradução do verso. Interessa-nos somente a chegada do termo *καρχαίνουσι*, no alemão de Hölderlin, *rot*. O vermelho e, para alguns, a púrpura (que é uma coloração ambígua, um vermelho tirante a roxo) são cores de intensidade, ligadas à realeza e, de certa forma, também à morte cruenta. Para reflexões mais aprofundadas, remetemos o leitor a Berman e Campos. Ver: Berman. Hölderlin, ou la traduction comme manifestation, p. 79-98; Campos. A palavra vermelha de Hölderlin, p. 93-107.

⁵ A ideia é antiga e recorrente; lembramos apenas um evento organizado por Henri de Montherlant, em 16 de março de 1926, em Paris, no Velodrome d’Hiver, que levou o nome de *Tauromachie (...) et Littérature* citado por Gumbrecht. Tourada, p. 276.

⁶ Gumbrecht. Tourada, p. 275-276.

[t]anto o boxe quanto a tourada celebram a presença da morte, e é da presença da morte que vem o sentimento de que alguma coisa irreduzivelmente “real” está em jogo nesses rituais. (...) Os movimentos da corrida se dão numa contínua oscilação, entre a imobilidade e a agressão. E é por isso que muitas vezes a tourada se parece com a dança ou com um ritual rigorosamente coreografado. (...) Enquanto os momentos de imobilidade expõem o corpo do toureiro e o corpo do touro ao perigo de morte, os seus movimentos encarnam a ameaça de morte. (...) Tentar tornar a morte presente designando para ela um lugar na vida é uma questão crucial num mundo cuja crença nos conceitos religiosos tradicionais de transcendência já praticamente se dissipou (...). [O] discurso da tourada é a busca de uma fusão impossível entre a destruição e a comunhão.

Assim, tratamos a reescritura do mito como um ritual – porque torna presente o objeto de uma experiência transcendental nas narrativas antigas – taurino, de alegria e risco e, sem dúvida, queremos, no lance, rememorar o touro como uma das epifanias de Dioniso. Atrémos então mito, teatro brasileiro, tragédia e ritual. A nossa proposta para essa visada será, portanto, o relance tomado como as ações do toureiro/dramaturgo no texto/espetáculo para enfrentar a besta/mito que se lhe manifesta como possibilidade de morte. O autor, diante do mito, provoca-o, investe contra ele, esquiva-se, resiste à investida sem mostrar medo até que um ou outro seja abatido, derrubado a golpe de espada, de mãos, chifres ou patas. Nesse percurso, para nós, “o discurso da tourada é a busca de uma fusão impossível entre a destruição e a comunhão”. E, nessa perspectiva, a relação entre o touro (isto é, o mito) e o toureiro (o escritor) será, também, uma relação erótica que os levará a se unirem em um só corpo e gerar frutos. Ainda apoiados em Gumbrecht, tomando palavras de Siegfried Kracauer,⁷ para observar o escritor brasileiro no seu ritual, tentaremos evidenciar um toureiro/autor que: “(...) desenrola uma capa tão vermelha quanto a crista de um galo. A lâmina que ele esconde atrás dessa cortina é tão longa que ele poderia usá-la para escalar o ar. (...) Com um único golpe, brilhante e fugaz, ela pode penetrar numa parede.” E o escritor, nesse caso, se depara com uma

⁷ Gumbrecht. *Tourada*, p. 276.

parede de séculos de escritas! Mas, para o embate com o monstro de força descomunal, os recursos são muitos: na arena (ou na cena), a *puya* e as *banderillas*, fincadas por detrás do pescoço do animal (o mito), serão imprescindíveis para diminuir sua força e fazê-lo abaixar a cabeça. Essas estratégias, passamos, agora, a listar.

O tema é complexo. As teorias, inúmeras. Um artigo de María Macmillan, intitulado “Franz Kafka: el buitre y la resonancia del mito de Prometeo”,⁸ percorre os estudos mais importantes sobre a relação Kafka e mitologia e expõe, neste percurso, diversas possibilidades técnicas de abordar o mito na literatura.⁹ O texto de Macmillan é uma dessas pequenas obras preciosas em teoria que, embora tratando de um autor somente, oferece aparato para muitas outras reflexões em outros autores.

Sumariando, poderíamos elencar as mais significativas propostas teóricas de análise dos mitos recriados e reescritos, segundo Macmillan, em Kafka e aplicá-las de modo geral. Digamos que – muito sucintamente – os mitos podem ser renovados e reescritos pelo empréstimo de conteúdo, versões ou adaptações, transformações, modernizações, reinterpretações, deslocamentos, fragmentações ou despedaçamentos, bricolagem, dissoluções ou mesmo uma simples retomada – respeitosa ou antipática – da tradição. Em todas essas estratégias podemos perceber o enfoque de cada novo autor: se a partir da ironia, do distanciamento, da redução ou minimização das questões propostas, da hiperbolização, da construção de paradoxos, de paródias, da deformação que tenda para o grotesco risível ou caricato até àquela que leva à monstrificação repulsiva.

Macmillan se insere no movimento contínuo da teoria acerca dos mitos e da mitologia, avoluma o fluxo e propõe, para o estudo da reescrita dos mitos, o termo-conceito “ressonância” que pretende equacionar a relação entre o microconto kafkiano, *O abutre*, e a suposta tragédia de

⁸ *Cyber Humanitatis*, v. 48.

⁹ Alguns dos autores mencionados por Macmillan: Beda Allemann em artigo intitulado “Kafka und die Mythologie”; Stéphane Mosés com *Franz Kafka: Das Schweigen der Sirenen*; Dietrich Krusche em *Kafka und Kafka-Deutung, die problematische interaktion*; Norberth Rath em *Mythos-Auflosung, Kafkas Das Schweigen der Sirenen*; Karlheinz Stierle em *Mythos als Bricolage und zwei Endsufen des Prometheusmythos*.

Ésquilo *Prometeu*. Para ela, a relação está concentrada em uma esfera que não é a do discursivo-narrativo; o que origina o contato de ambos é tão somente o sofrimento de um homem atacado por uma ave. Essa “corda”, quando “tocada”, em ambas as obras, vibra (significa) com intensidade e provoca uma leitura consoante de Ésquilo e Kafka.

De fato, como se percebe, pelas várias proposituras teóricas, depois de toda essa enumeração, pode-se concluir que cada teórico observa a retomada dos mitos por um viés diferente. Ângulos e pontos de vista haverão tantos quantos os pesquisadores do assunto. Todavia, o que nos espanta, encanta e atordoa é a fecundidade de tais remotas histórias. Parece-nos que isso se dá porque elas nunca são estáticas, mas sempre múltiplas e metamorfoseantes em seus roteiros.

Retomando Gumbrecht e seu diálogo com Kessler, que citamos quando este tenta explicar como a crueldade e a beleza podem estar presentes, ao mesmo tempo, no espetáculo da tourada e, em nosso entender, no enfrentamento do escritor brasileiro ao mito: “[a] desolação e a graça, a crueldade e a beleza estão firmemente unidas aqui como na Grécia Antiga. Tenho a impressão de que a alma espanhola está mais próxima, em sua estrutura, da alma grega que a de qualquer povo europeu (...)”.¹⁰ Concordamos com Kessler e acreditamos que, para reescrever um mito e, particularmente, um mito em uma tragédia, o atleta/escritor há de ser um toureiro porque:

Na tragédia como na tourada, a confrontação com oponentes extraordinariamente fortes torna os indivíduos conscientes de sua própria impotência – mas eles conseguem exibir força e dignidade através de uma presença particularmente intensa. A tourada é associada à tragédia porque tanto o touro quanto o toureiro são encarnações da força potencialmente derrotada. O touro e o toureiro se impõem um ao outro numa confrontação com a morte, que é uma parte da vida, o destino inevitável da vida, (...) da ameaça de morte e do perigo mortal.¹¹

Então, estamos a pensar a recriação do mito – matéria-prima das tragédias antigas que nos restaram – na tragédia, se é que podemos pensar

¹⁰ Kessler citado por Gumbrecht. *Tourada*, p. 272.

¹¹ Gumbrecht. *Tourada*, p. 273.

em tragédia brasileira. E tomamos, a princípio – e como é o mais óbvio para pensar a tragédia brasileira –, o dramaturgo Nelson Rodrigues. Em relances, veremos esse toureiro a recuperar a estrutura da tragédia grega (no mito e na forma), reconstruindo-a mais ou menos próxima dos modelos antigos.

Na peça *A falecida*, o dramata poderia se encaixar perfeitamente na categoria de um *bricoleur*, postulada por Stierle, citado por Macmillan no mencionado artigo. Rodrigues, mancomunado com o mito de Alceste, conspirou com os gregos e à revelia deles, dissolvendo as marcas helênicas em seu texto, embora tenha continuado a discussão sobre a morte em estilo muito euripídiano. De fato, Apolo se transformou em Madame Crisálida, Alceste em Zulmira, Admeto em Tuninho. Não há Hércules, mas Tuninho-Admeto continua sendo “o mais solitário dos homens”.¹² Em *Anjo negro* as estratégias seriam várias; contudo, a inversão e a deformação são as mais vigorosas. Medeia é Virgínia, a esposa branca e ativa de doutor Ismael, um Jasão negro que se veste de branco e aceita ver sua mulher matar seus filhos por causa da cor escura da pele deles. A filha sobrevivente de Virgínia, branca como a mãe, fruto de traição dela com Elias, será emparedada viva pelo casal protagonista. Nas inversões criadas, Medeia deixa de ser a estrangeira rejeitada e passa a ser a “cor” desejada que nunca será banida da casa. Na *Senhora dos afogados*, leitores inadvertidos poderiam afirmar: οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Entretanto os mais precavidos diriam ser a peça uma nova reelaboração da ritualística dionisíaca com o despedaçamento da casa dos Drummond. Atacar, lançar provocações, investir, enganar, cortejar, repelir, dominar.

Mas deveríamos mencionar, ainda, a bem-comportada peça de Agostinho Olavo, *Além do Rio*, que reproduz o mito de Medeia como uma princesa africana constrangida em uma pequena ilha fluvial e deixa que a divina neta do sol grego vença a batalha; a tão discutida *Gota d'água*, de Chico Buarque, que desloca a princesa colona da antiga região caucasiana para o campo sagrado da umbanda carioca e mostra um touro domesticado, servil e sacrificado; e mais, *As feras* de Vinicius de Moraes, que teoriza a monstruosidade do trágico e resgata as formas taurinas do deus do teatro no conflito instalado com os retirantes alagoanos.

Limitar-nos-emos, todavia, àquele que, em nosso entendimento, é o mais irreverente de todos esses dramaturgos, um toureiro provocador que

¹² Rodrigues. *A falecida*, p. 779.

não se intimida frente ao bicho de raça brava: Nelson Rodrigues, em *Album de família*, quando o conflito grego edípico primitivo é ampliado e, conseqüentemente, intensificado em seu impacto emocional. Ali temos Édipo^o, Édipo na potência que lhe determinar o *Album de família* (escrita em 1946, liberada para a cena apenas em 1967), peça classificada em sua obra completa como *mítica*.

O próprio Rodrigues aponta um caminho para pensarmos seu processo criativo nessa peça ao falar, em suas crônicas esportivas, despreziosamente publicadas em jornais, de um jogador do time do Fluminense: “[n]aquele momento Amarildo não era um só: — era o possesso, era um dostoiévskiano e, ao mesmo tempo, era um touro de soneto, ‘saudosos de feridas’ (...) nunca um só foi tantos. E esse múltiplo, esse numeroso Amarildo acabou enterrando o seu gol, até o fundo, no coração da Espanha.”¹³

Assim, propomos analisar *Album de família* entendendo Rodrigues à presença do mito de Édipo monstrificado à enésima potência. O dramaturgo, em frenéticos “olés” de toureador, na lida com o grande touro sagrado, vai mostrá-lo como muitos. Destarte, o efeito estético que ele desperta sobre o espectador se processa em espirais que materializam a sensação do mito mediante uma vertigem que nos leva ao paroxismo. Comentando sobre o escritor pernambucano, Pedro Dantas, no prefácio às obras completas, fala de “(...) tragédia sem idade, fora do tempo e do espaço, que transcende, de muito, a estreita visão naturalista”.¹⁴ Os erros ou, se preferirem, as *hamartiai* das personagens incidem sobre um mesmo tema, o incesto, e se multiplicam exponencialmente, atingindo proporções alarmantes que, num primeiro momento, chegam a tornar ingênuos os dramas antigos.

Faremos um estudo de caso com ambição para discutir o futuro dos estudos da mitologia na literatura dramática. Empresa perigosa. Não faremos prognósticos, porém, timidamente, restringimo-nos às retrospectivas; mesmo estas serão consideradas em um recorte específico. Pretendemos mostrar como a mitologia, que alguns dizem perdida no tempo, continua com seu caráter matricial no teatro. Poderíamos, inclusive, mencionar, com

¹³ Rodrigues. O possesso, p. 87.

¹⁴ Dantas escreve para Sábato Magaldi um estudo sobre a peça o qual compõe o prefácio de: Rodrigues. *Teatro completo*, p. 141-145. Nossa citação está na página 144.

fins argumentativos, obras recentes, por exemplo, a *Des-medéia*, de Denise Stoklos, e o livro de Ruth Silviano Brandão e Elvira Vigna, *Aporias de Astériorion*, que recupera um minotauro saído da *concha de Taurus* e chegado ao *infinito do breve* girando no ponto vertiginoso do enfrentamento de si; não obstante, ficamos somente com a terceira geração do modernismo no Brasil, década de 1940 e o *Album de família*.

Assim, a mitologia vem nos moldes de um oxímoro: mantém a canonicidade e a tradicionalidade dos antigos, mas insere-se no presente e no seu movimento contínuo, fluxo que liquefaz todas as coisas, apontando para uma engenhosa aliança de tempos contraditórios que se aliam para o futuro da literatura e em que serão misturados todos os mitos cristãos e os pagãos. Trata-se, portanto, de uma forma de preservação. Aquele que observar o passado reencontrará uma abundância de coincidências, pluralidade de respostas ao touro nunca abatido do mistério de ser em um só corpo alimária e humano. Na arena, o autor enfrenta a pujança dos textos nunca esquecidos para sobrepujá-los em ímpetos emulatórios e criar um novo fato literário que não precisa estar, prioritariamente, preso a um gênero em particular. E, nessa mira, quando se trata do mito, as dificuldades se dissolvem, pois as diferentes denominações genéricas a propósito de um único texto se esfacelam quando há um mito que liga outros múltiplos momentos literários. A própria denominação das obras de Rodrigues mostra a insuficiência da categorização dos gêneros e, por esse motivo, novas terminologias são criadas, como as “tragédias cariocas”, as “peças psicológicas”, as “peças míticas”.

Na discussão de *Album de família*, tomando-o como modelo para a reescritura de mitos, focalizaremos tanto a recriação de algumas estruturas formais da poesia trágica antiga, a saber, o prólogo, os episódios e estásimos onde personagens atuam como coros individuais, cenas de mensageiro e o êxodo, quanto a retomada de personagens da mitologia grega e bíblica, de metáforas, de enredos e entrecos, ou mesmo de *tópoi* (o incesto, o infanticídio, o parricídio). A peça tange o sagrado cristão e o pagão, mas não opta por qualquer um deles; permanece no reino mítico primitivo. As alusões ao sagrado convertido em mito vão de Hipodâmia, Enomau, Agamêmnon, Édipo, Hipólito, Ifigênia, Orestes e Tiestes a Jonas e Jesus. *Album de família* mostra o domínio completo de um dançarino diante do touro.¹⁵ O jornalista

¹⁵ Kessler citado por Gumbrecht. *Tourada*, p. 271.

e escritor, com transgressões sucessivas e hiperbólicas, reafirma o mítico quando amplia e destrói mitos bíblicos e helênicos. Pelo conflito familiar intenso ele reintegra, como efeito teatral, o horror e a piedade aristotélicos (emoções caras à *katharsis*) e restaura não só o riso sardônico, inerente ao trágico, mas também a ironia característica dessa forma teatral. Tudo isso é urdido de modo absconso, reproduzindo as técnicas antigas de darem à modelagem do texto àquela de seu conteúdo.

Formas do mito tragicografado em *Álbum de família*

O prólogo é constituído por uma cena de fotografia com as personagens Jonas, Senhorinha e fotógrafo. A rubrica do autor determina que se componha sob regras determinadas: “[c]om essa cena, inteiramente muda, pode-se fazer o pequeno balé da fotografia familiar. Depois de mil e uma piruetas o fotógrafo recua ao mesmo tempo puxa a máquina até desaparecer de todo.”¹⁶

Temos desse modo um prólogo mudo, uma simples “fotografagem”. Literalmente o “antes” da palavra (*prólogos*) é construído em postura inversa ao que o antigo tomava por prólogo, a palavra dita antes da palavra. À saída do fotógrafo, um *speaker*, põe-se a falar. A cena que foi vista será também descrita e ampliada pelo *speaker*, que o faz à moda de mensageiro trágico. Segundo, Rodrigues o *speaker* é “uma espécie de ‘opinião pública’”.¹⁷ Mas, a contrapelo do mensageiro antigo, aquele que, segundo Stefánis, deveria ser testemunha fiel e incontestável dos acontecimentos que não vimos,¹⁸ torna-se por determinação do autor, nas rubricas, o que oferece sempre informações erradas. Temos assim, além do absurdo de um prólogo sem palavras, a perversão do informante. Todavia, sua fala leva, como na personagem trágica, um acento antiquado.¹⁹ Personagem sem nome, sua

¹⁶ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 521.

¹⁷ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 521.

¹⁸ Stefánis. *Le messenger dans la tragédie grecque*, p. 52, 161.

¹⁹ Expressões como: “quinze risonhas primaveras”; “jovem nubente”; “esforçado anjo tutelar”.

alcunha em inglês – *speaker*, locutor – parece ser uma tradução toscamente adaptada da palavra grega *ángelos*. Ele proporciona, entre uma cena e outra, interlúdios cômicos no pesadume trágico.²⁰ Sob a ordem do locutor, ordem retirada do *Gênesis* e da boca do Criador, “crescei e multiplicai-vos”, Senhorinha – personagem sem nome – e Jonas, um mítico precursor na literatura hebraica do Cristo ressuscitado, vão se instalar numa região imaginária, Golgonhas, uma possível mistura de Congonhas com Gólgota.²¹ O espaço da cena não será as históricas Tebas, Argos ou Corinto ou qualquer outro lugar “real”, mas um *locus* mitificado, longe do “bulício da cidade”, contexto totalmente novo e atópico.

Segue uma cena de duas adolescentes em um dormitório de internato. Trata-se, entretanto, de um ritual de juramento, são juras de amor trocadas entre Glória e Teresa. A cena isolada, adjunta à foto e ao *speaker*, poderíamos compô-la como um prólogo tripartido. O párodo convencional, não o temos. No lugar dele está a rubrica em que o dramaturgo determina:

Ilumina-se um espaço e maior mais central. Sala da fazenda de Jonas. Primeiro, a sala está deserta, alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida. Dá-se início ao canto. Aparecem, a seguir, espantadas, duas mulheres que vêm espiar, pelos vidros: d. Senhorinha, digna, altiva e extremamente formosa, tia Rute, irmã de d. Senhorinha, velha solteirona, taciturna e cruel. D. Senhorinha mais madura do que no retrato, pois já se passaram vinte e tantos anos. Depois de algum

²⁰ Essa função – a passagem de uma cena para outra – na tragédia antiga é uma atribuição do coro. Fraga atribui o papel do coro ao *speaker*. Ele afirma: “Desta vez não há o habitual coro de pessoas comuns, (estilizado ou mais individualizado como nas futuras tragédias cariocas) existente na maioria das peças. O papel é agora designado ao *speaker*, que descreve as sete ‘páginas do álbum’ em frases carregadas de ironia dramática, já que é o espectador, testemunha da realidade dos fatos, que se incumbem de desmontá-las.” Fraga. *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 72. Nós, porém, tomamos a característica de estar sempre presente na cena como determinante para a função coro e, por esse motivo, preferimos delegar tal função para outra personagem, a saber: a parturiente. Entendemos, contudo, que, dentro da perspectiva hiperbólica do texto, nada impede que ambos (*speaker* e parturiente e outros mais) cumpram a função coro.

²¹ Fraga. *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 74-75.

tempo, ouve-se o gemido constante de uma mulher que está com as dores do parto numa dependência próxima da casa. Retrato de Jesus na parede.²²

É tempo da entrada dos sons que permanecerão, como um coro trágico, presentes durante toda a peça: os berros de Nonô e os gemidos da parturiente. Em deformação monstrificante o coro se torna lamento, dor, susto, imprecação e horror. Os gemidos da parturiente, uma pré-adolescente, e os uivos do filho amado e amante de Senhorinha são intermitentes, porém constantes ao longo da peça. Porque som apenas, permanecem em eco, em ruído, em rumor. Interrompem conversas, amarram o enredo. As intervenções desse estranho coro concentrado em dois personagens somente perfazem os estásimos e marcam os episódios. A parturiente morre e morrerá também a cena com um coro autêntico que salmodia em latim para o funeral de Glória, Edmundo e Jonas:

Suscipe, domine, servum Tuum [*sic*] in locum Sperandae sibi salvationis a misericordia tua [*sic*]. Amen. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera domine, animam [*sic*] servi tui [*sic*], sicut liberasti henoch [*sic*] et eliam [*sic*] de communi morte mundi. Amen.²³

A litania “Suscipe Domine”, neste contexto, se não parece escandalosa para os devotos católicos, é no mínimo irreverente. Mas por que Rodrigues remete seu público para o ritual da Igreja Romana? Estranho procedimento

²² Rodrigues. *Álbum de família*, p. 523.

²³ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 570. Tradução nossa: “Recebe, senhor, o teu servo, no lugar onde espere a sua salvação, pela tua misericórdia. Amém. Libera, senhor, a alma de teu servo de todos os perigos do inferno e dos laços dos castigos e de todas as tribulações. Amém. Libera, senhor, a alma de vosso servo, assim como livraste Enoque e Elias da morte comum do mundo. Amém.” A edição que utilizamos apresenta erros, que estão também na edição de 1945. Segue o texto, em latim, com correções: “Suscipe, domine, servum tuum in locum sperandae sibi salvationis a misericordia tua. Amen. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis Inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera domine, animam servi tui, sicut liberasti Henoch et Eliam de communi morte mundi. Amen.”

para contemporâneos; para gregos antigos, não. O teatro grego do século V a.C. é claramente ritual, embora já esteja carregado de preocupação estética. E, assim, estamos, surpreendentemente, imersos no ritual que celebra a vida e a morte. O desejo do dramaturgo, parece claro, é que a peça termine como um ritual.

A “*Commendatio Animae*” da “*Suscipe Domine*” é muito antiga e está registrada já no Sacramentário merovíngio procedente do mosteiro de Rheinau (século VIII).²⁴ Ela é bem mais longa do que a fórmula citada na peça. Trata-se de uma súplica a Deus para que Ele livre o defunto da morte tal como o fez para todos os patriarcas e todos os personagens do Antigo Testamento (até chegar à Virgem Maria e aos mártires) ao longo da história sagrada. A oração sugere um imenso e vertiginoso cortejo de almas e com isso marca a grande antiguidade (temporal e espacial) da súplica. Na peça, ela remete ao passado muito remoto, o da Antiguidade propriamente dito. Destacamos a insistência, no texto litúrgico, da palavra “*libera*”. Nesse sentido a morte se torna só passagem. A liturgia das exéquias, na Igreja Católica, é, portanto, uma celebração do mistério pascal. O sentido é o de que o cristão, como Cristo, nasce para a vida eterna. Não estamos afirmando que é esta a intenção de Rodrigues. A oração fúnebre, tal como ele a colocou, fecha a cena com um ritual de exéquias. O fato literário é que reúne, solenemente, porque em latim, uma esperança de vida ainda que cifrada, pois “Semeado corruptível, ressuscita-se incorruptível; semeado desprezível, ressuscita-se resplandecente de glória; semeado na fraqueza, ressuscita-se cheio de força; semeado corpo animal, ressuscita-se corpo espiritual” (1 *Cor* 15, 42-44). O discurso propõe a passagem da destruição para a restauração. Nesse sentido, a espera do parto – tema constante com a parturiente que geme todo o tempo da ação cênica – finalmente acaba para abrir caminho para uma outra espera. A oração pede que os mortos aguardem no lugar da misericórdia de Deus.

²⁴ Abad Ibañez; Garrido Bonaño. *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, p. 514. A oração utilizada por Rodrigues pode ser encontrada em: *Iglesia Católica*. Ritual para administrar a los enfermos el sagrado viático y extremaunción, p. 65.

O mito de Édipo tragicografado em *Álbum de família*

Édipo, o touro sagrado grego, ficou descomunal. Nele, Rodrigues provocou uma deformação colossal do motivo do incesto. A multiplicação dos incestos, com um deles na forma de vicariato – Ruth deseja Jonas, o marido da irmã que substitui o *pater familias*, que se assemelha, pela barba, a Jesus –, se dá por posições que levam à hiperbolização. São (de)formações do tirano tebano de Sófocles: Glória, a filha única do casal;²⁵ Nonô enlouquecido, nu, a viver no mato, um bicho lambendo o chão;²⁶ Guilherme, que se castra;²⁷ Edmundo, que se casa, porém nunca procura sua mulher e se mata à frente da mãe;²⁸ Heloísa, mulher de Edmundo, que abandona o marido e se casa com um pastor, tipo ideal de pai de família.²⁹ E, se há Édipos, há também Jocastas. Senhorinha que se relaciona com seus três filhos; Jonas, um “(...) tipo do homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. Cabelos à Bufallo Bill, quer dizer, meio nazareno. Vaga semelhança com Nosso Senhor.”³⁰ O mesmo Jonas é um amálgama do mito de Jocasta com seu filho Édipo, de Tiestes com sua filha Pelópia, de Enomau com Hipodâmia, de Teias e Mirra e tantos outros genitores incestuosos.

²⁵ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 547: “[Tereza] [f]icou sentida – tão sentida! – porque eu contei que... (...) toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai.”

²⁶ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 565: “Esse Nonô, esse doido, anda no mato nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz, na boca!...” O trecho é muito significativo, remete a um comportamento primitivo, o que nos lembra Hesíodo, na *Teogonia*, narrando o tempo primevo; nomeando Gaia, a Terra prodigiosa, mãe de deuses e de homens.

²⁷ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 550: “Você sabe por que eu fui ser padre? Por que resolvi renunciar o mundo? (...) POR SUA (de Glória) CAUSA.”

²⁸ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 564: “Edmundo só podia amar e odiar as pessoas da própria família. Não sabia amar nem odiar mais ninguém.”

²⁹ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 566: “[Heloísa] [s]ó contraiu novas núpcias três anos depois, aliás com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições.”

³⁰ Rodrigues. *Álbum de família*, p. 524. Na página 566, o personagem afirma: “Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela!”

Podemos expressar o significado dessa multiplicação retomando, mais uma vez, o ensaio de Gumbrecht e citando, através dele, trecho do romance *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, que assim descreve o estouro de uma manada de touros:³¹

Enquanto isso, o rebanho se apinhava até formar um grupo silencioso. Era realmente algo que merecia ser visto. (...) Parecia um único e imenso animal, guiado por seu próprio ímpeto numa direção fixa. Ouvimos o estrondo das milhares e milhares de patas, uma respiração ofegante. A própria carne parecia emitir um som profundo de exaustão e dor.

Força e impotência dirigem touros e toureiro. A presença obsedante do incesto³² seria, segundo Fraga, “a nostalgia da própria carne (...)”,³³ “[a] acumulação de incestos (efetivados ou a efetivar-se) conduz todos os membros da família a formar um só corpo e um só pensamento”.³⁴ Ocorre daí a vertigem de uma ausência de identidade. Resulta finalmente que, tomando o texto de Rodrigues como base para uma teorização sobre o uso e recriação do mito, podemos propor, para ele, uma vibração sinfônica, um movimento em espiral, uma amplificação criminoso e dolorosa. Parece-nos que Nelson Rodrigues dá um “olé” no mito grego. Diremos do toureiro brasileiro Rodrigues, aquele que viu sua peça censurada e criticada como monótona e criminoso, o que ele próprio disse de Julinho por ocasião do jogo Brasil e Inglaterra, ocorrido a 13 de maio de 1959:³⁵

Ele não parou mais. Aquela multidão se arremessara contra ele como um touro enfurecido. Pois bem: – ele agarra o touro a unha e lhe quebra os chifres. Então, aconteceu o milagre. O ex-touro brabo, já manso tornou-se outro bicho. Sim, amigos: do primeiro gol em diante a multidão transformou-se em “macaca-de-auditório” de Julinho.

³¹ Gumbrecht. *Tourada*, p. 273.

³² Fraga. *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 79.

³³ Fraga. *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 81.

³⁴ Fraga. *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 82.

³⁵ Rodrigues. *A vingança de Julinho*, p. 81.

E, efetivamente, Nelson Rodrigues foi grande. Nas mãos de Nelson o mito se enfeitava de índio de carnaval e saía no cortejo de Momo, o Dioniso brasileiro. Olé!

Referências

ABAD IBÁÑEZ, José A.; GARRIDO BONAÑO, Manuel. *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*. Madrid: Palabra, 1997.

BERMAN, Antoine. Hölderlin, ou la traduction comme manifestation. In: _____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999. p. 79-98.

BÍBLIA. Tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

BRANDÃO, Ruth Silviano; VIGNA, Elvira. *Aporias de Astérion*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1986.

CAMPOS, Haroldo. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 93-107.

DOURADO, Autran. Proposições sobre o mito. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 20, p. 5-12, jul. 1974. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=20&p=5&o=p>>. Acesso em: 24 out. 2009.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê; Fapesp, 1998. p. 71-86.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Tourada. In: _____. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 271-278.

IGLESIA CATÓLICA. Ritual para administrar a los enfermos el sagrado viático y extremaunción. Madrid: Compañía de Impresores y libreros del reino, 1843. p. 65.

KABLITZ, Andréas. Tentative de plaidoyer pour l'experimentation: La littérature et la 'science de la littérature' comme laboratoire cultural. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; MOSER, Walter (Org.). *The future of literary studies: L'avenir*

des etudes littéraires. *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, v. 9, 2001, p. 132-138.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ; Tempo Brasileiro, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. Oliveira Martins: história e mito. *Revista da Universidade de Coimbra*, v. XXXVIII, p. 11-18, 1999.

MACMILLAN, Maria. Franz Kafka: el buitre y la resonancia del mito de Prometeo. *Cyber Humanitatis: Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile*, n. 48, 2008. Disponível em: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21788%2526ISID%253D741,00.html>. Acesso em: 24 out. 2009.

MORAES, Vinicius. *As feras* (tragédia em três atos). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, MEC, 1968.

OLAVO, Agostinho. Além do rio (Medeia). In: NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para branco*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro experimental do negro, 1961. p. 199-231.

RODRIGUES, Nelson. O possesso. In: _____. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Organização, seleção e notas [de] Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 86-88.

RODRIGUES, Nelson. A vingança de Julinho. In: _____. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Organização, seleção e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 80-82.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 519-570.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In: _____. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. v. 1. p. 354.

RODRIGUES, Nelson. A falecida. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 731-779.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 571-624.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos Afogados. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 670-728.

SOMVILLE, Pierre. L'abeille et le taureau (ou la vie et la mort dans la Crète minoéenne). *Revue de l'histoire des religions*, v. 194, n. 2, p. 129-146, 1978.

SOPHOCLES. *Sophoclis Fabulae*. Edited by H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

STÉFANIS, Athanasios. *Le messager dans la tragédie grecque*. Atenas: Academia de Atenas, 1997.

STOKLOS, Denise. *Des-medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda., 1995.

Aspectos da Arte de Traduzir

As Troianas de cada um

Maria Clara Xavier Leandro

Contudo, não precisamos nos preocupar muito com o destino dos clássicos,
porque a beleza está sempre conosco.

Borges. *Esse ofício do verso*.

Discutir os efeitos da tradução, nas montagens das tragédias gregas e na sua recepção pelo público moderno, é assunto importante. Tendo em vista que os helenistas – tradutores e professores de grego – são as pessoas que conseguem acessar os textos dramáticos antigos em sua língua original, cabe a essas pessoas a função de levantar a questão das traduções e de suas consequências no teatro contemporâneo. Há, portanto, que se refletir, antes, sobre as finalidades de uma tradução, sobre a que tipo de público ela se destina, em que local ela será encenada. Não se pode avaliar uma tradução sem estar atento ao que o tradutor pretendia com aquele texto em questão.

Em se tratando de traduções de textos antigos, nosso foco, a maioria delas é feita por professores universitários, que transpõem os textos do grego para sua própria língua com o objetivo de fazer uma análise literária, filológica, histórica e mitológica; assim, proporcionam a um público culto sobretudo a leitura informada dos clássicos. Lado a lado com o texto original, muitas edições propõem uma tradução, logo depois de uma longa introdução – contextualizando o texto historicamente –, além de conterem um farto aparato crítico – que alude às várias interpretações dadas a esse texto ao longo dos anos. Há também uma infinidade de notas de rodapé, que, além de fornecer esclarecimentos sobre a realidade que emoldurou a criação original, explicitam questões interpretativas ou opções de tradução (a maneira como deve ser lida uma metáfora ou alguma outra passagem de entendimento menos direto).

É inegável a importância desse trabalho de pesquisa filológica e literária, que fixa, preserva e confere relevância aos textos, entre outros, dramáticos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Entretanto, o formato acadêmico dessas edições atinge uma qualidade de público em particular: os frequentadores de universidades, leitores especializados os quais têm interesse em análises teóricas de textos literários, ou quem quer fruir – apenas pela leitura – da beleza e do pensamento dos poetas antigos. Todavia, gostaríamos de lembrar que, antes de serem objeto de análise literária, os textos dramáticos antigos são expressões artísticas de performances que aconteciam ao vivo. Textos híbridos, dependentes de inúmeros outros signos não verbais, formulados para serem oralizados, embora fixados no suporte escrito.

O objetivo deste ensaio é analisar e comparar, a título exemplificativo, três propostas diferentes de tradução de um mesmo texto, sendo que uma das traduções foi executada por Xavier Leandro, autora deste artigo. Para tal, escolhemos um trecho do prólogo de *Troianas* de Eurípides: o diálogo entre Atena e Posêidon (vv. 48-62).

A tradução que propomos tem como objetivo principal a encenabilidade. Ao traduzir, pensamos em como esse texto – em língua portuguesa – serviria ao palco: como essas palavras seriam pronunciadas por um ator e ouvidas pelo público, uma vez que “não podemos esquecer que o teatro é um processo de comunicação, cujo reconhecimento se faz através de uma articulação simbólica específica, que permite uma relação de troca entre palco e plateia”.¹ As outras duas traduções a cotejar são de professores de língua e literatura grega: Maria Helena da Rocha Pereira² e Christian Werner.³ Trata-se de traduções de grande qualidade, de acadêmicos qualificados; o que as diferencia entre si e de nossa proposta de tradução é a finalidade do texto traduzido.

Dessa forma, como afirmamos anteriormente, estamos buscando no texto de chegada uma exequibilidade cênica imediata, proposta que

¹ Chacra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*, p. 85.

² Professora catedrática na Universidade de Coimbra. A tradução que utilizamos foi publicada pela Liga de Amigos de Conimbriga em 2000.

³ Professor doutor na Universidade de São Paulo. A tradução que utilizamos foi publicada pela Martins Fontes e é datada de 2004.

chamamos textual-poética-dramática e, para tanto, a fim de elaborarmos nossa tradução de *Troianas*, fizemos uso de conceitos de dramaturgia e teoria da tradução. As reflexões acerca do trabalho tradutório tomamos do teórico Antoine Berman; aquelas que se referem à função do dramaturgo e, conseqüentemente, do ator buscamos em teorizações de Yoshi Oida. Esses autores inspiraram especialmente o presente ensaio. Encarar a tradução como uma tentativa de (re)construção de um texto estrangeiro, como uma atividade que se erige a partir da experiência⁴ nos deixa mais confortáveis para propormos nossa tradução, ao mesmo tempo que ouvir de um ator experiente⁵ a relevância que as traduções têm para as montagens de peças de teatro justifica e reafirma nossas reflexões.

A tradução em prosa encontra-se logo antes das traduções em verso, que serão dispostas lado a lado, para facilitar a leitura em conjunto. Tentaremos frisar as principais diferenças entre os textos e refletir sobre as conseqüências das escolhas de cada tradutor.

Maria Helena da Rocha Pereira, *Troianas*, vv. 48-62

- Atena: Será lícito dirigir-me ao que é mais próximo, pela origem, de meu pai, ao grande deus, entre os deuses tão honrado, depois de ele ter deposto a ira de outrora?
- Posêidon: É lícito. Porque conversas familiares, Atena soberana, são um encanto não pequeno ao coração.
- Atena: Louvo a tua amável atitude. Proponho para discussão um tema que interessa em comum a ti e a mim, senhor.
- Posêidon: Será que vens anunciar uma mensagem nova da parte de um dos deuses – de Zeus, ou mesmo de outra divindade menor?
- Atena: Não. É por causa de Troia, onde estamos, que eu recorro ao teu poder, a fim de nos associarmos.
- Posêidon: Acaso lançaste fora o ódio antigo e agora te apiedaste, agora que o fogo a reduziu a cinzas?
- Atena: Tornemos primeiro àquele ponto: queres associar-te à minha proposta e levar a efeito comigo o que pretendo executar?

⁴ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*.

⁵ Conferir também: Oida. *Um ator errante*.

Christian Werner, *Troianas*, vv. 48-62

Atena:

Pode-se com parente paterno mui próximo, nume poderoso e honrado entre os deuses, falar, depois de eu ter dissolvido o ódio antigo? 50

Posêidon:

Pode-se: são as relações familiares, senhora Atena, amavio não miúdo sobre o espírito.

Atena:

Elogio ânimos gentis: trago ao centro assunto de interesse comum, teu e meu, senhor.

Posêidon:

Acaso anuncias palavra nova de um deus, 55 ou da parte de Zeus ou de um dos numes?

Atena:

Não, mas por causa de Tróia, onde caminhamos, aproximo-me de teu poder para dele compartilhar.

Posêidon:

Por certo não dela, por fogo incinerada, agora te apiedas, expelindo ódio antigo? 60

Atena:

Volta ao início: partilharás de meus planos e comigo quererás o que eu quiser fazer?

Xavier Leandro, *Troianas*, vv. 48-62

Atena:

Pode-se – ao apegado parente de meu pai, ao grande divo entre os deuses dileto, livre o rancor de antes! – dirigir a palavra? 50

Posêidon:

Pode-se, pois conversas familiares – soberana Atena – são sedução não pequena do coração.

Atena:

Aprecio o bom humor! Trago para você e para mim palavras igualmente comuns, senhor.

Posêidon:

Será dos deuses as novas palavras que anuncia: 55 ou de Zeus ou da parte de outra divindade?

Atena:

Não, mas por Troia – aqui onde pisamos – recorro ao seu poder, como julgo comum...

Posêidon:

É? O ódio antigo você, talvez, renegue... agora, quando ela vira cinzas com o fogo, você tem pena? 60

Atena:

Volte lá no início: os assuntos em comum, o que eu quero fazer, você concorda?

A cena anterior trata do encontro entre Atena e Posêidon, logo após a queda de Troia. Posêidon esteve a favor dos troianos e Atena dos gregos, o que indica uma divergência entre os dois que se materializará na cena como uma rusga entre tio e sobrinha: o exército de Atena venceu a guerra sobre o exército de Posêidon. O desentendimento entre os dois, contudo, deve ser velado, marcado por uma cordialidade-rivalidade sutil. Isso para Eurípides não é problema e não deve sê-lo, igualmente, para o tradutor. Barlow realça a dramaticidade construída pelo poeta sob “uma delicada harmonia de formas compósitas, humores compósitos e variadas respostas”.⁶ Os versos escolhidos comprovam sua hipótese. A relação delicada entre sobrinha e tio manifesta um humor ambivalente que provoca, no contexto do diálogo

⁶ Shirley Barlow na introdução a Eurípides (*Trojan women*, p. 32): “(...) a delicate balance of composite modes, composite moods, and varied responses”.

selecionado para tradução, uma série de respostas não coincidentes em seus afetos. Os modos gentis dos protagonistas, um para com o outro, está dirigido para os espectadores, a sua vontade semântica, entretanto, orienta-se para um conflito familiar. Eles se atacam com gentilezas. Percebemos um tom tenso, mas, ao mesmo tempo, amigável que constrói uma semântica de dois planos própria da ironia tão cara aos trágicos. O resultado é que as personagens simulam ter, no primeiro plano da fala, uma determinada opinião, todavia, no segundo plano elas têm a intenção de provocar no espectador da cena uma opinião contrária à opinião expressa.⁷ Nossa tradução pretendeu, por isso, mostrar de imediato a rivalidade, plena de cordialidade, entre os dois deuses.

São dois parentes que discutem, em uma disputa de poder. Ainda que sejam deuses, são tio e sobrinha e, desse modo, mesmo que o que tenha acontecido seja uma guerra ruinosa para os homens, não passa de rixa familiar à moda de brincadeira de cabo de guerra. Sua dimensão, porém, cresce, visto se dar entre duas divindades.

Atena começa “elogiando” o tio: “grande divo entre os deuses diletto” (v. 49). Essa primeira fala da deusa é decisiva, pois é a partir dela que a cena começa a se construir por um tom irônico, debochado, de Atena para com Posêidon. Caso as nuances de intenção não fiquem claras de imediato, para o ator, para o diretor e para o público, perde-se a força dramática da cena. Atena pode ironizar seu tio, pois ela sabe que sua proposta o interessará, ainda que ele esteja com o orgulho ferido por ter perdido a guerra.

É propositalmente que tratamos, aqui, as emoções dessas personagens de maneira simples e corriqueira. Ora, os deuses do panteão grego, por via de regra, possuem sentimentos bastante humanos, desde os poemas épicos até as adaptações dos mitos para o teatro. Da mesma forma, do ponto de vista cênico, acreditamos que, se os sentimentos e as ações dos deuses não se aproximarem das ações humanas, o texto perde a sua força e a trama não passará de algo friamente premeditado por um deus distante. Criado como congênere, o deus interage, comunica e desperta emoções em sua audiência. A intriga se fortalece na medida em que há duas esferas de disputa do poder, a dos deuses e a dos homens, que se aproximam.

⁷ Sobre ironia, consultamos: Lausberg. *Elementos de retórica literária*, §§ 37, 66, 89, 180, 211, 215, 227.

Posêidon responde a sua sobrinha chamando-a “soberana Atena” (v. 52), demonstrando que percebeu o deboche e que não vai aceitar ser desmoralizado por ela novamente. O Treme-Terra ressalta, ainda, a relação que existe entre eles (v. 51), reafirmando que a cena nada mais é que uma discussão de foro familiar, mascarada por expressões exageradas de gentileza e elogios.

Não há fala mais irônica do que a de Atena, quando diz: “Aprecio o bom humor!” (v. 53), pois sabemos que Posêidon está bastante incomodado com a derrota de Troia – a primeira parte do prólogo, anterior ao diálogo entre os olímpicos, é uma fala do deus, lamentando a sua cidade protegida, descrevendo a sua ruína e anunciando o seu fim. Alguns versos depois, Posêidon se descontrola e demonstra toda sua raiva: “É? O ódio antigo você, talvez, renegue... agora que ela / vira cinzas com o fogo você tem pena?” (vv. 59-60). Nesse ponto fica explícita a discussão, ainda que velada pelos tratamentos polidos, que um parente direciona ao outro. E, na última fala do trecho, vemos como Atena manipula o irmão de Zeus, tendo total controle da situação e querendo uma resposta positiva da parte de Posêidon, antes que ele saiba sequer o que ela pretende: “Volte lá no início: os assuntos em comum, / o que eu quero fazer, você concorda?” (vv. 61-62). E Posêidon acaba concordando com a intenção da deusa: provocar um retorno conturbado aos gregos. Aqui, a briga entre os divinos se dissolve, mas os problemas para os humanos estão longe do fim.

Passando agora a uma análise comparativa de cada uma das versões que selecionamos, já no primeiro verso do excerto podemos notar que a tradução de Werner tem pretensões poéticas maiores do que dramáticas e que o texto de Rocha Pereira tem um tom mais literário do que cênico.

As escolhas vocabulares do professor da Universidade de São Paulo confirmam nossa impressão de um texto que privilegia o tom poético em detrimento do dramático. Expressões como “mui próximo” (v. 48), “amavio não miúdo” (v. 52) e palavras como “nume” (vv. 49, 55), “incinerada” (v. 59), “expelindo” (v. 60) funcionam muito bem em um poema, que será lido por alguém, e não ouvido. Quem lê pode suspender a leitura para consultar um dicionário, ou reler uma frase. Quem assiste a um espetáculo precisa compreender o texto no momento da ação. Por isso, em um texto dramático, as palavras e as frases têm que fluir com mais naturalidade, não sendo aconselhável a utilização de expressões e palavras pouco inteligíveis e que não permitam a compreensão das intenções do texto de maneira rápida e

dinâmica.⁸ Há vocábulos próprios do registro da língua escrita que raramente são oralizados e, assim, não seriam entendidos no momento da representação. Além disso, um vocabulário erudito, somado a uma sintaxe elaboradamente poética, dificultaria até a memorização correta do texto pelo ator, tendo em vista a dificuldade da sua articulação em voz alta.

Consoante com sua proposta, Werner mantém em sua tradução a segunda pessoa do singular – *anuncias* (v. 54), *apiedas* (v. 60) – presente no original grego. Este é um tópico de discussão relevante para nós: em nossa tradução, optamos pela não utilização das segundas pessoas do singular e do plural. Essa decisão se justifica pelo fato de que essas formas verbais são quase arcaísmos no português brasileiro. Os pronomes “tu” e “vós” foram substituídos pelo pronome “você”, que é seguido do verbo como ele se apresenta na terceira pessoa, tanto do singular quanto do plural. A presença da segunda pessoa na tradução de Werner a torna, em nossa opinião, menos atrativa para os encenadores, já que o texto ganha um forte caráter literário, perdendo em força dramática. É claro que essa observação não se aplica à tradução da professora Rocha Pereira, texto escrito no português de Portugal, em que as referidas formas verbais são utilizadas com naturalidade.

No mesmo sentido, pode haver algum contexto em que a utilização do “tu” e do “vós” se aplique em nossa tradução, mas com o intuito de frisar algum formalismo codificado pela ironia no tratamento ou qualquer outra característica específica de um personagem. O que não ocorre no trecho apresentado no presente texto.

As regiões do Brasil que ainda utilizam tais pronomes pessoais, em geral, não conjugam o verbo conforme a norma, mantendo-o na terceira pessoa. Daí a necessidade de reflexão sobre a utilização dessa norma da língua em um texto que será oralizado. Outra observação que podemos fazer com relação a essa tradução com ênfase poética é que o texto torna-se distante, um tanto artificial para a cena. É claro que o teatro não é o lugar do real e sim do que é criado, do elaborado. Entretanto, a linha que separa o verossímil, o real e o artificial é muito tênue: o teatro não se propõe real, mas se propõe verossímil.

⁸ “Por isso, a qualidade de uma tradução afeta toda a produção. Uma má tradução não só confunde ou distorce a história, e produz frases que são difíceis de ser ditas pelos atores, mas também as palavras escolhidas para a tradução irão afetar a paisagem interior do ator” (Oida. *O ator invisível*, p. 145).

Já a tradução da professora Rocha Pereira é muito clara, precisa. Sendo uma tradução em prosa, há mais liberdade para se alongar as frases, de maneira que todo o conteúdo do texto seja expresso de forma imediata. O lado positivo desse tipo de tradução, para a encenação, é que a sintaxe do grego é toda adaptada para o português – não havendo muitas frases em ordem indireta –, tornando a compreensão do texto oralizado e ouvido mais rápida e facilitada. Entretanto, pode ser que o ritmo da encenação seja prejudicado pelo aumento no tamanho das falas. É interessante tentar perceber como o poeta se preocupou com o ritmo de seu texto. Há cenas em que os versos são curtos e rápidos, em outras longos e pesados ou, ainda, curtos e soltos, efêmeros. No trecho em questão os versos não são muito curtos, entretanto, eles não são morosos. Como dissemos, essa conversa é uma disputa, e as personagens trazem essa intenção em sua fala. Parece que aqui o texto é elaborado, preciso e sem titubeios. Dessa forma, a tradução em prosa pode perder essa nuance que só a estrutura em verso pode explicitar: o ator, quando lê o texto, já pode intuir, pela extensão do verso, que velocidade tem aquela cena, em qual compasso o espetáculo anda. O texto dramático, para o ator, é visual, como uma partitura musical.

Cabe ainda dizer que um grande aliado de nossa tradução é o sistema de pontuação contemporâneo. É possível notar, comparando os três excertos, que nossa tradução possui uma pontuação mais abundante que as outras duas. Buscamos, com o uso de sinais de pontuação, suprir a função das partículas gregas e conferir emoção ao texto. Sinais como exclamações e reticências são capazes de dirigir a fala de um ator, explicitar o tom do texto – às vezes muito claro no grego, pela própria estrutura de casos e pelo farto sistema verbal dessa língua.

Nossa tradução apresenta-se em verso livre. Julgamos impossível a reprodução dos metros gregos utilizados por Eurípides, pela simples diferença entre as línguas grega e portuguesa (o verso grego é medido por duração e o português por sílabas). Entretanto, isso não significa que não nos preocupamos com a forma do texto. Em geral, tentamos dar atenção ao ritmo da fala, ao tamanho das palavras e às pausas – aqui representadas pela pontuação. A estrutura versificada permite uma variedade maior de leituras do texto. Os *enjambements* sugerem quebras abruptas no meio das frases. A posição das palavras no início, no fim ou no meio dos versos confere maior ou menor importância a um vocábulo.

Embora nossa tradução seja em verso, fazemos questão de nos preocuparmos com a clareza do conteúdo do poema. Isso não significa clarear passagens obscuras no original ou explicar as metáforas criadas pelo poeta; entretanto, os trechos de compreensão um pouco mais elaborada e indireta devem aparecer como qualidades do poema e não como problemas na transposição de uma língua para outra. Nenhum leitor é capaz de compreender uma obra por completo. Dessa forma, nenhuma tradução é capaz de abarcar um texto inteiramente. Não há, aqui, a ilusão de podermos tornar a leitura de dramaturgia antiga algo fácil ou vulgar. Pretendemos tornar essa leitura instigante. Não nos interessa facilitar o texto, mas tornar as “palavras aladas” compreensíveis para o espectador e imagéticas para atores e diretores.

As traduções em prosa, em geral, têm a tendência de desdobrar as metáforas presentes no texto original, explicando, ainda que via próprio texto, o que o autor quis dizer. Especificamente, nesse trecho analisado, o caráter dúbio das falas é importante para a construção da cena. Atena manipula as palavras para convencer Posêidon a se aliar ao seu plano; se tudo o que ela diz ao tio for muito direto e objetivo, a cena perde em riqueza dramática. É como revelar a resposta da charada antes do tempo.

A clarificação é inerente à tradução, na medida em que todo ato de traduzir é explicitante. Mas isso pode significar duas coisas bem diferentes. A explicitação pode ser manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. A tradução pelo seu próprio movimento revela esse elemento.⁹

Textos dramaturgicos precisam ter suas palavras saboreadas, cada som auxilia no erigir o emaranhado de emoções e sensações:

Tendo em vista que a sonoridade das palavras tem fortes qualidades emocionais, interpretar a mesma passagem em diferentes línguas torna tudo diferente. (...) A qualidade do som nos ilumina e muda a interpretação. Por exemplo, em *Hamlet* a palavra *vingança* é muito usada. Em japonês, a mesma palavra é *hukushu*, mas o som é muito diferente. Não podemos interpretar *hukushu* do mesmo modo que *vingança*. Sonoridades diferentes evocam respostas interiores diferentes, e nossa interpretação se altera de acordo.¹⁰

⁹ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 50-51.

¹⁰ Oida. *O ator invisível*, p. 145.

Temos, nessa citação, a opinião de Yoshi Oida – um renomado ator japonês – a propósito dos efeitos de uma tradução sobre um texto dramático. Fica claro que, ao traduzir, inevitavelmente, um outro texto é construído. Não se pode ter a ilusão de que o texto original surgirá em outra língua e provocará as mesmas emoções no leitor/espectador. É impossível a reprodução de forma e conteúdo. O tradutor deve ter consciência de suas limitações e de suas pretensões com o texto traduzido.

A nossa tradução tenta levar em conta o que Oida nos diz: a sonoridade das palavras é muito importante para o ator e, conseqüentemente, para o público. A escolha vocabular de nossa tradução é toda voltada para o funcionamento daquele texto em cena, para que sentimentos ele vai provocar no ator e no espectador. A seleção do vocabulário percorre várias instâncias de análise: desde a posição que a palavra ocupa no português brasileiro (se é corriqueira, se é vulgar, se é pouco usada, se é erudita, se se trata de um regionalismo) até sua sonoridade no conjunto do verso. Procuramos ler o texto em voz alta, para escutarmos sua música, para evitarmos cacofonias. Acreditamos que cada palavra não deve estar ali por acaso.

Para nós, o mais importante na dramaturgia é a maneira como o texto interfere diretamente na cena. Pretendemos compreender o ritmo e o tom do espetáculo por meio do texto que chegou até nós. Por outro lado, tentamos, ao máximo, manter o tom metafórico do texto, pois é isso que faz dele poema, e de seu autor poeta. É como se houvesse duas etapas no processo de tradução. Primeiro o contato com o objeto texto, com sua textura, com sua geografia. Nesse primeiro momento as palavras saltam do grego ao português, e tentam encontrar seu lugar nessa nova gramática. Em seguida há o segundo momento: as palavras desejam a cena e reivindicam o seu lugar no palco, reivindicam ação. Exige-se do tradutor uma maleabilidade própria dos atores: assim como o ator veste as palavras de sua personagem, o tradutor deve vestir as palavras de seu poeta. O texto não é o que pensamos, mas o que suas palavras propõem.

Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes. (...) Não se trata aqui de *teoria* de nenhuma espécie. Mas sim de *reflexão*. (...) Quero situar-me inteiramente fora do quadro conceitual fornecido pela dupla teoria/prática, e substituir esta

dupla pela da *experiência* e da *reflexão*. A relação da experiência e da reflexão não é aquela da prática e da teoria.¹¹

No caso da tradução de um texto dramatúrgico, falar em experiência de tradução é considerar tanto o trabalho de transposição de uma língua para outra quanto a atividade de montagem do espetáculo. Portanto, buscamos refletir também sobre o que os trabalhadores do teatro têm a nos dizer sobre as traduções e montagens de textos traduzidos. Almejamos uma aproximação entre texto poético e ação dramática.

Não existe a tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para-traduzir*.¹²

É seguindo o pensamento de Berman, citado anteriormente, que comparamos as três traduções de *Troianas*. Não pretendemos encontrar a tradução ideal, mas sim perceber em que aspectos cada uma delas tem maior êxito. Aliás, o que estimula o trabalho de um tradutor é encontrar dificuldades e propor soluções. Quando traduzimos textos clássicos – com uma enorme tradição de traduções em muitas línguas –, esse desafio é ainda maior. O tradutor, conhecendo algumas outras tantas versões de seu texto, debruça-se sobre toda essa tradição, sendo inevitável dialogar com ela: traduzir é um exercício de leitura, crítica e escrita. E como as leituras, críticas e escritas são múltiplas, múltiplas são também as traduções.

Referências

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹¹ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 16-17.

¹² Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 24.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates.)

EURÍPIDES. *Troianas*. Introdução e tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. *Troianas*. Introdução e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Madrid: Liga de Amigos de Conimbriga, 2000.

EURÍPIDES. *Trojan women*. Introduction, commentary and translation by Shirley A. Barlow. Warminster: Aris and Phillips, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. M. R. Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. Com colaboração de Lorna Marshall. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OIDA, Yoshi. *O ator invistvel*. Com colaboração de Lorna Marshall. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

Uma “Medeia andreseniana”¹

Gustavo Araújo de Freitas

Ao comentar aspectos da tradução da *Medeia* de Eurípides por Sophia de Mello Breyner Andresen, Frederico Lourenço atribuiu-lhe especial destaque ao “grau de andresenização” a que o texto do trágico grego teria sido submetido. Dizia ele: “Sophia moldou o verso euripídiano à imagem e semelhança dos seus próprios versos? Não tenho dúvida que sim.”²

Não é meramente fortuito iniciarmos uma reflexão sobre esse texto partindo das palavras de Lourenço. Elas dizem muito, se não tudo, também de nosso sentimento ao ler a tradução da poetisa portuguesa. E nunca é demais lembrar que se trata de uma bela realização, talvez até mesmo – e, nesse ponto, corroboro a opinião do helenista –, a mais bela tradução já feita de uma tragédia grega para a nossa língua.³

À primeira vista, pode parecer curioso o fato de que, mesmo com tantas traduções já realizadas dessa obra para a língua portuguesa, tenha havido ainda fôlego para uma tão bem-sucedida quanto a de Sophia; no entanto, quando a lemos com um pouco mais de atenção, podemos supor que isso se deve, em grande parte, às marcas próprias que a autora imprime no texto euripídiano.

Nesse ponto, talvez seja oportuno remetermo-nos à questão da intraduzibilidade da “informação estética” levantada por Haroldo de Campos em “Da tradução como criação e como crítica”.⁴ Como o total de informação

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Lourenço. Prefácio, p. 13.

³ Ver: Lourenço. Prefácio, p. 10.

⁴ Campos. Da tradução como criação e como crítica, p. 23.

de uma informação estética é igual ao total de sua realização, o que, em princípio, implicaria sua intraduzibilidade, em outra língua será outra informação estética, ainda que igual no plano semântico.⁵ Em outras palavras, a necessidade de se criar essa “outra informação” força as escolhas do tradutor, que já são, em si, determinadas pelo gosto e/ou pelo propósito que têm, e justifica ainda, em grande parte, as diferenças entre as traduções, até quando realizadas para uma mesma língua.

No caso da *Medeia* de Eurípides, há, por exemplo, outras excelentes traduções para o português, como é o caso da de Maria Helena da Rocha Pereira e da de Jaa Torrano. No entanto, esses autores têm um propósito distinto daquele de Sophia, e isso se refletirá no texto de chegada. As traduções ditas, pois, “professorais”, realizadas por um “helenista profissional”, para usar os termos de Lourenço, têm o mérito de serem “fidedignas e rigorosas” podendo ser classificadas como “de consulta”. Entretanto, e o próprio Lourenço o afirma, embora aquele helenista tenha, de fato, a responsabilidade de pôr suas traduções à disposição do interesse acadêmico, o tradutor ideal de uma tragédia grega deve ser, na verdade, um poeta, ou seja, alguém que coloca “a essência da mensagem veiculada pelas palavras à frente da veiculação literal das palavras em si”.⁶

Ora, mas o que seria afinal essa “essência” que o poeta veicularia em sua tradução e que escapa ao “helenista profissional”? Para respondermos tal pergunta, retomemos as questões levantadas por Haroldo de Campos

⁵ “Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem; mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (...) Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. (...) Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagem visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (Campos. Da tradução como criação e como crítica, p. 23).

⁶ Lourenço. Prefácio, p. 10.

sobre a "fragilidade da informação estética". Se, afinal, como dissemos, o total de informação dessa informação estética é igual ao total de sua realização, um texto que tenha uma preocupação estética, como é o caso de qualquer obra literária, terá, por conseguinte, em sua própria "essência", a junção ou a combinação de vários planos da linguagem, ou seja, não se trata, pura e simplesmente, da veiculação de uma informação semântica.

Assim, partindo do pressuposto de que, em outra língua, teremos "outra informação estética", um tradutor que seja também poeta tende a transpor com mais engenho elementos daquela informação para a língua de chegada. Indo mais além, pode-se dizer que ele busca não a "veiculação literal" do sentido de cada palavra isoladamente, mas a avalia sob a perspectiva daqueles vários planos e de sua inserção no conjunto maior da obra. Nesse sentido, as concepções de Campos validam as afirmações de Lourenço.

Ao encontro dessas concepções lembremos oportunamente, também, a teoria de Paulo Henriques Britto, que tem como base a preocupação de demonstrar a necessidade de se atingir, na língua de chegada, a qual o autor chama de "língua-meta", os efeitos provocados pelo texto que se está traduzindo. Sob essa perspectiva, ao traduzir, o poeta se pauta em preocupações objetivas e pragmáticas que vislumbram, sobretudo, os vários planos da linguagem, seja este estilístico, sonoro ou imagético, sendo este um processo que envolve uma hierarquização de tais elementos.⁷

As considerações de Britto trazem uma constatação digna de nota. Essa "hierarquização" como tarefa do tradutor tem, por fundamento, a leitura particular que ele faz do texto, a qual, por conseguinte, refletir-se-á nas suas próprias escolhas ao traduzir. Revela-se, nisso, um traço peculiar de cada tradutor. O fato é que, se a tradução será uma "outra informação estética", necessariamente, terá a marca própria de seu realizador. Em outras palavras, trata-se de priorizar elementos do original e importá-los a um estilo próprio, e, nesse ponto, os poetas levam, inevitavelmente, ligeira vantagem. Não sem razão, Lourenço comentara que sua grande expectativa ao ler a *Medeia* de Sophia reportara, justamente, ao "grau de 'andresenização' a que o texto de Eurípidés teria sido submetido".⁸

⁷ Conforme Britto (Correspondência formal e funcional em tradução poética).

⁸ Lourenço. Prefácio, p. 13.

É evidente que, em se tratando de um texto grego antigo, há certos elementos não recuperados por um leitor de nosso tempo, e há ainda outros que, embora perceptíveis, pareçam inviáveis de se reproduzir em uma tradução. Nesse último caso, no entanto, a noção de “correspondência formal e funcional” fornece-nos outro grande contributo.⁹

Se, por um lado, o distanciamento do dito “original” inviabiliza, na grande parte das vezes, uma correspondência formal, por outro lado, a correspondência funcional pode garantir o efeito daquele texto na “outra informação estética” que se está produzindo. É nesse sentido que podemos supor uma tradução que busque, na língua de chegada, os mais diversos elementos que possam substituir aqueles apreendidos na leitura, mas impossível de serem reproduzidos.

Sophia em sua tradução propõe, por exemplo, trechos em verso e outros em prosa. Ainda que apresente algumas exceções, há um critério objetivo para tal escolha, como salientou Lourenço:

Entre os aspectos que fazem dessa Medeia andreseniana um objeto de profundo fascínio surge, em lugar de destaque, a opção pela alternância entre verso e prosa. De um modo geral, as partes cantadas e recitadas da tragédia (ou seja, em metros líricos e em anapestos, no original) são vertidas em verso, sendo as partes faladas vertidas em prosa.¹⁰

Pode-se dizer que Sophia tenha encontrado uma boa solução no âmbito da “correspondência funcional”, conferindo, ao texto de chegada, uma variedade de formas poéticas, que é também muito característica do texto de uma tragédia grega.

Mas esta não é a única solução destacada por Lourenço. O helenista destaca uma passagem em que a poetisa traduz a palavra *sophia*, no verso 843, por uma expressão, “a mais pura inteligência das coisas”; essa solução lhe parece, com efeito, “mais próxima, pela sua verdade poética, da intenção de Eurípidés” do que se a poeta a houvesse traduzido apenas por um termo, como o fez, por exemplo, Rocha Pereira, que a traduziu por “ciência”.¹¹

⁹ Ver: Britto. Correspondência formal e funcional em tradução poética.

¹⁰ Lourenço. Prefácio, p. 12.

¹¹ Lourenço. Prefácio, p. 10.

Lourenço recorda, ainda, que, alguns versos mais a frente, Sophia a traduzirá por "lucidez", levando em conta a sutil modulação de sentido.¹² Nesse ponto, revela-se outra face daquela "essência" do texto que seria veiculada pelo poeta e que escaparia ao "helenista profissional". Este, ao traduzir, inevitavelmente, iria hesitar em propor as mesmas soluções de Sophia. No que concerne, por exemplo, à mudança sutil de sentido de uma mesma palavra, o que tenderia à proposta de outro termo na tradução, Lourenço lembra bem que esta é uma "tentação à qual a coerência científica do tradutor universitário aconselha imunidade".¹³

Em suma, podemos afirmar que, seja pela liberdade, seja pela habilidade como poeta, a *Medeia* de Sophia torna-se uma das mais belas e importantes traduções já concebidas de uma tragédia grega para literatura de língua portuguesa, veiculando a essência da obra de Eurípides, por meio de um texto, essencialmente, "andreseniano".

É provável que nunca saibamos quais teriam sido, de fato, todos os reais motivos que despertaram o interesse da poetisa por essa obra de Eurípides. Aliás, como também não podemos dimensionar o fascínio que, ainda hoje, a personagem de Medeia exerce sobre nós.

Cairus houvera, uma vez, questionado: "Apesar de parecer tão evidente, todos continuamos a perguntar: quem é Medeia?". E, mais a frente, acrescentando: "uma mulher que nos traz mais dúvidas do que respostas."¹⁴ Sem nenhuma ironia, creio que esta talvez seja uma das melhores definições para o caráter da personagem de Eurípides, um caráter ambíguo que permeia todas as suas ações na peça. Recordo as palavras de Hirata:

Ela é engenhosa e não se deixa sucumbir diante da desgraça. Luta permanentemente, mas a idéia de uma certa loucura competindo com a razão não deixa de transparecer (...) numa região fronteira em que o delírio coexiste com a razão. É justamente nesse contexto que se apreende a personagem euripidiana: na medida em que sua perfídia permanece ambígua. Razão e delírio correm juntos, paralelos como Medeia-mulher e Medeia-vingadora bárbara, se é

¹² Lourenço. Prefácio, p. 10.

¹³ Lourenço. Prefácio, p. 10.

¹⁴ Cairus. *Medeia e seus comentários*, p. 1.

,possível dizer, uma ambigüidade nítida, impossível de se separar e de fundir.¹⁵

Para entender um pouco mais desse caráter, tomemos uma breve reflexão sobre como Medeia poderia ter sido apresentada diante do olhar de um espectador da tragédia de Eurípides, na Atenas do século V a.C.¹⁶ A *Medeia* de Eurípides foi apresentada em Atenas, nas Grandes Dionisíacas, no ano 431 a.C., período em que a cidade estava no máximo de seu esplendor, o que indica que a ode entoada pelo coro, no terceiro estásimo, seria também devidamente merecida.¹⁷ Mas, como lembrou Cairus, junto com o grande prestígio gozado pela cidade, esta passou também a conviver com perigos externos e internos, e um dos grandes temores passou a ser, então, a “presença física da alteridade”; em outras palavras, a ameaça, antes externa, deveria já estar entre os próprios habitantes, na figura do escravo ou do meteco.¹⁸

Nesse contexto, parece inevitável pensarmos em Medeia como uma representação da antinomia grego/bárbara.¹⁹ Hirata lembra ainda o fato a

¹⁵ Hirata. *Medeia*, uma apresentação, p. 18.

¹⁶ Conforme Cairus (*Medeia e seus comentários*, p. 1).

¹⁷ Introdução de Rocha Pereira, na tradução: Eurípides. *Medeia*, p. 9.

¹⁸ “O ‘outro’ que tanto impressionou Heródoto (...) Eles podiam ser previsíveis e estar sobre o controle do conhecimento, mas quando identificados por seus espaços de ocupação e pela visibilidade de seus costumes. Na Atenas do século de Pérides, porém, o estranho disfarçava-se de igual, o estranho estava por todos os lados, escondendo seus costumes estranhos” (Cairus. *Medeia e seus comentários*, p. 1).

¹⁹ Rocha Pereira chama atenção para a discordância de alguns estudiosos quanto à presença dessa antinomia na peça: “Há, no entanto, helenistas que negam o valor dessa antinomia na peça, como Knox 1972, 216-218, e vão ao ponto de afirmar que Medeia é tão grega como Jasão, Ajax e Aquiles” (Introdução de Rocha Pereira, na tradução: Eurípides. *Medeia*, p. 27). Quanto ao relevo dado a essa antinomia, vale ainda ressaltar as palavras da helenista: “O mesmo Eurípides o faz entrar várias vezes nos seus dramas, freqüentemente para mostrar, pelo procedimento das figuras, que pode um bárbaro ser superior a um grego, tal como, noutras peças, um escravo pode sê-lo a um homem livre. O que é curioso é que, nesta tragédia, a antinomia joga nos dois sentidos” (Introdução de Rocha Pereira, na tradução: Eurípides. *Medeia*, p. 27).

que o próprio mito já se remetia: "Na verdade, o próprio mito oferece recursos para o enriquecimento da tragédia, porque a personalidade violenta de Medeia aparece enraizada na cultura bárbara e mais elementar de seu país de origem."²⁰

Além disso, não nos esqueçamos de sua condição de mulher. Ora, não parece difícil supor a ameaça que um personagem feminino como Medeia pudera representar para um mundo masculino como aquele da Atenas clássica, onde a condição feminina impingia várias privações, onde a mulher estava totalmente impedida de ascender ao *kléos*.²¹

Eurípides vai evocar justamente essa personagem estranha e ainda vai dar-lhe um perfil mais contrário à *pólis*. O que os atenienses terão como espetáculo é uma peça que gira toda ela em torno de uma mulher estrangeira, feiticeira, ativa, passional, que eleva sua paixão acima do universo doméstico, acima do que deveria justificar a sua existência, acima mesmo de sua prole. Medeia é, sobretudo, um personagem de inversões. A mesma inversão que poderia provocar o riso na comédia, na tragédia de Medeia pode levar – e leva – ao *páthos*. Isso porque Medeia, já foi dito, era regido por um estatuto diferente, e essa alteridade terrificava. Por ser livre do estatuto conhecido, Medeia podia olhar de frente para ele (...) Eurípides forja um espelho a partir da diferença. Que mulher poderia falar da condição feminina senão Medeia?²²

Pois bem, será essa "Medeia" que se colocará, também, diante de Sophia em seu exercício de tradução. Contudo, há certos traços de sua personalidade que serão mais realçados no texto de chegada. E, nisso, se encontram as marcas deixadas pela autora, as quais demonstram uma leitura pessoal da obra euripidiana e, mais além, revelam os traços de uma Medeia muito própria a qual podemos chamar de a "Medeia andreseniana".

É bom que se diga que qualquer reflexão sobre a protagonista dessa tragédia acarreta, invariavelmente, pensar na obra como um todo. Isso porque traços marcantes de sua personalidade revelam-se a partir de sua interação

²⁰ Hirata. *Medeia*, uma apresentação, p. 11.

²¹ Conforme Cairus (*Medeia e seus comentários*, p. 2).

²² Cairus. *Medeia e seus comentários*, p. 3.

com os demais personagens, como lembra Hirata: “Tudo gira em torno de Medeia. As personagens que atuam no drama apresentam e acentuam facetas de sua personalidade, à medida que com suas interferências dão margem a novas revelações.”²³

Significa dizer também que, se, por um lado, explorar a personagem Medeia no texto de Sophia exigiria uma análise muito mais ampla da obra, bem como de seus aspectos da tradução, por outro lado, levantar alguns pontos do texto em que se revele de modo mais contundente a marca da tradutora na caracterização da protagonista pode dar uma boa dimensão daquele “grau de andresenização” sublinhado, então, por Lourenço e referido no início deste texto. Desse modo, parece-nos oportuno uma breve análise de algumas passagens em que percebemos insurgir, com mais força, essa “Medeia andreseniana”. Como parâmetro de comparação, tomaremos as duas traduções a que nos referimos no início desse texto: a de Maria Helena da Rocha Pereira e a de Jaa Torrano.

Primeiramente, atentemos para a fala inicial da ama no prólogo. No oitavo verso, temos um dos motivos centrais da peça, causa do infortúnio de Medeia: o amor de Jasão.²⁴ Maria Helena da Rocha Pereira e Jaa Torrano demonstram grande cuidado ao traduzir cada palavra do verso, isto é, termo a termo, sendo perceptível uma aproximação entre as duas traduções as quais cito, respectivamente: “ferida no seu peito pelo amor de Jasão”; “aturdida no ânimo pelo amor de Jasão”.

Sophia, no entanto, irá traduzir de um modo peculiar: “cega e possuída / Pelo amor de Jasão”. É interessante como Sophia consegue, graças, também, à sua liberdade com relação à sintaxe da língua grega ao traduzir, priorizar uma ideia ou uma imagem contida no verso e criar um quadro próximo daquele de Eurípides, conferindo à sua Medeia uma carga mais forte de sofrimento e impotência diante do poder de *eros*. Quanto a esse quadro construído pelo tragediógrafo grego, vale lembrar as palavras de Férez:

Eros e o verbo pertinente (ἔραμαι) aparece com certa frequência na tragédia que revisamos. O particípio predicativo (ἐκπλαγεῖσ') nos transmite, ademais, uma noção de indubitável importância: Eros fere,

²³ Hirata. *Medeia*, uma apresentação, p. 11.

²⁴ Conforme Eurípides (*Medeia*, v. 8): ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος.

golpeia a pessoa que resulta presa dele. Como indica o trágico em outras passagens, o impulso amoroso não se vê como algo pessoal, voluntário e aprazível, mas antes, procedendo de uma divindade, chega ao mortal e, logo, o perfura e trespassa sua vítima.²⁵

A tradução de Sophia traz, com efeito, dois componentes interessantes. Ao dizer que Medeia é "possuída pelo amor", realça-se a condição de amante, referida por Férez, a qual independe ou é contrária à própria vontade. Ao referir-se à "cegueira" provocada pelo amor, o campo semântico do ferimento é deslocado, sai do *θυμός*, peito, e sobe à cabeça, aloja-se nos olhos. Ele é, também, ampliado, pois se trata de uma ferida definitiva, que não será curada. Além disso, a amplitude criada remete para uma tragicidade presente na totalidade do texto grego, aquela que prevê os atos de Medeia praticados sob o domínio da *ἄτη* (*áte*), a perturbação do espírito. O termo, um dos componentes conceituais da tragédia, é mencionado por Eurípides nos versos 129, 279, 979, 988 da peça. Com a inclusão da palavra "cegueira" na tradução do verso oito, Andresen recupera a informação perdida ao traduzir, por exemplo, o verso 129, que traz a expressão *μείζους δ' ἄτας* (em tradução literal de Jaa Torrano, "cegueiras maiores"), vertida como "as calamidades mais pesadas". Podemos citar uma outra passagem, o verso 279, quando Medeia admite estar acometida de *áte*: "κοῦκ' ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις." Em tradução literal, de Rocha Pereira "não há saída deste mal (*áte*), que seja fácil de abordar". Andresen, no entanto, suprimiu nesse passo a cegueira e compensou-a em outro.

Retornando ao nosso ponto de partida, outra passagem do texto de Sophia, ainda na fala da ama, chama também nossa atenção. Nos versos 14 e 15 de Eurípides,²⁶ ela, a ama, profere algumas palavras sobre a condição feminina, assim, traduzidas: "pois só existe paz quando a mulher / Aceita e se submete". Notamos que a poeta-tradutora é, nessa passagem, muito mais incisiva do que os outros dois tradutores na questão da submissão da mulher.

²⁵ Férez. *Algumas notas sobre la Medea de Eurípides*, p. 31. Todas as traduções dos textos citados foram feitas por Gustavo Araújo de Freitas.

²⁶ Conforme Eurípides (*Medeia*, vv. 14-15): ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία / ὅταν γυνή πρὸς ἄνδρα μὴ διχόστατῆι.

Rocha Pereira parece, de fato, reproduzir essa questão, mas de modo mais ameno: “Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde do marido.” Torrano já é bem mais brando: “isto sobretudo se torna salvação / quando mulher e marido não divergem”. Aliás, a impressão que temos ao ler esses versos em grego é que Sophia é mais incisiva do que o próprio Eurípides (a tradução de Rocha Pereira talvez dê melhor o tom do texto euripídiano), e sua tradução parece ter mesmo a intenção de acentuar a condição submissa da mulher, anacronismo que consideramos uma releitura, uma atualização mais adequada para nossos tempos.

Essa mesma postura de denúncia à submissão feminina se verifica em outras passagens de sua tradução. Nos famosos versos em que Medeia se dirige ao coro, tecendo uma série de reflexões sobre a condição da mulher na sociedade, Sophia deixa transparecer tal postura em alguns momentos. O verso 247, por exemplo, será traduzido por ela de modo a ressaltar o senso de obrigação da mulher: “Nós somos obrigadas a pôr tudo num único ser.”²⁷ Se comparada, mais uma vez, com as outras duas traduções que nos servem de base, nessa análise, percebemos que ela dá um tom, marcadamente, mais grave. Rocha Pereira assim traduziu o verso: “Para nós, força é que contemplemos uma só pessoa”, enquanto Torrano o faz desse modo: “mas nosso fado é fitar uma só alma”.

Também ao traduzir os versos 232-234, Sophia é mais enfática: sua tradução do termo *despóten* (dono) parece adequar-se melhor à perspectiva de seu texto do que se tivesse optado por outro com maior precisão filológica, como o fez, por exemplo, Torrano, que o traduziu por “senhor”. A opção “déspota” de Rocha Pereira, que visa também tal precisão, confere certa gravidade ao texto, e dela talvez se aproxime mais Sophia.²⁸ Há ainda mais passagens em que Sophia lançará mão de seu engenho poético para enfatizar as condições desfavoráveis da mulher. Merece destaque sua tradução dos versos 250-251: “Antes combater / Três vezes nas fileiras, com o escudo / a proteger meu flanco, do que uivar / uma única vez a dor do parto.” Nesse caso, em ambas, Andresen e Rocha Pereira, o tradutor se coloca frente a frente com o autor masculino, dado que não transparece na tradução de Jaa Torrano.

²⁷ Eurípides. *Medeia*, v. 247: ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.

²⁸ Eurípides. *Medeia*, vv. 233-234: ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆι / πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος.

O sofrimento da “Medeia euripídiana” será retratado também por Sophia, mas há uma passagem interessante em que a “Medeia andreseniana” também se revela: na tradução dos versos 28 e 29.²⁹ Esses versos dão um contorno especial ao sofrimento de Medeia a partir das metáforas do rochedo e do mar. Torrano e Rocha Pereira apresentaram soluções próximas para essa passagem: “como rochedo ou marítima / onda ouve se aconselhada por amigos”; “como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham”. De fato, se propusermos uma tradução palavra a palavra, teremos uma solução também próxima dessas.

No entanto, Sophia parece interpretar a metáfora e distanciar-se dos outros tradutores de forma um tanto peculiar: “Não ouve quem lhe fala não responde, / Ora parece imóvel um rochedo / Ora se torce e volta como vaga.” Além da beleza da imagem e do estilo, é interessante notar como as duas metáforas, no texto de Sophia, ganham contornos mais nítidos. E, mais surpreendente ainda, revelam com mais força traços do caráter de sua personagem.

Acerca do “rochedo”, Page lembra que ele pode ser usado metaforicamente para representar inflexibilidade ou firmeza, especialmente com implicações de crueldade. O autor pontua, ainda, que o “mar” aparece também em outros textos da Antiguidade nesse contexto metafórico.³⁰ Mas o que nos chama atenção é que, no texto de Sophia, a noção de imobilidade presente nos dois termos, será nuançada no segundo, o qual parece dar indícios de uma espécie de “tumulto” ou “revolta” interior “prestes a transbordar”. O texto de Sophia parece, assim, explicitar com mais força o conteúdo emocional da personagem.

Talvez possamos entender melhor esse sofrimento contido de Medeia se nos atentarmos para o fato de que ele vem desde o início acompanhado de uma sensação de medo, sobretudo na fala da ama, que talvez seja, por ventura, aquela que melhor a conheça. Suas palavras nos versos 44-45 resumem bem o sentimento diante da força de Medeia, assim traduzidas pela poetisa portuguesa: “Eu que a conheço tenho medo: sei / que ninguém é mais forte do que Medeia.”

²⁹ Eurípides. *Medeia*, vv. 28-29: ... ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων ἀκούει
νοθετουμένη φίλων.

³⁰ Comentário de Denys L. Page na tradução: Eurípides. *Medea*, p. 67.

Quem, afinal, não se assustaria só de imaginar seu olhar taurino na direção das crianças? Nos versos 92 e 93, após a ama dizer que elas entrassem, aconselha o pedagogo, ou o preceptor, a mantê-las fora do alcance da mãe, pois seus olhos de touro anunciavam que faria alguma coisa.³¹ Na tradução de Torrano: “Eu já vi a olhá-los qual touro / como querendo fazer algo.” Na de Rocha Pereira: “que eu já vi olhá-los com os olhos bravos de um touro, que vai fazer algo de terrível”. Na de Sophia, não menos assustadora e, talvez, até mais animalizada, graças a uma liberdade maior ao traduzir o verbo: “Tu vê se os pode afastar dela (...) Já a vi poisar neles seu olhar de toiro, pronta a investir.”

Entretanto, Medeia não é só uma personagem ferina, ela dá mostras também de civilidade, por meio de palavras que sabem exprimir valores morais dos próprios gregos. Assim sendo, não poderíamos encerrar essa breve análise acerca do caráter ambíguo da personagem traçado por Sophia, sem nos referirmos às palavras que conferem tais valores àquela que fora, tantas vezes, marcada pela índole selvagem.

Page comenta que a excelência moral na Grécia antiga consistia não menos no ódio aos inimigos que no amor inabalável aos amigos.³² E isso é, com efeito, justamente, o que notamos reproduzido pela fala da própria Medeia nos versos 807-810 de Eurípides. Torrano traduziu-os da seguinte forma: “Ninguém me considere fraca e sem força, / nem sossegada, mas do outro modo, / grave para os inimigos e para os amigos benévola.” Rocha Pereira assim o procedeu: “Ninguém me suponha fraca e débil, nem sossegada; outro é o meu caráter: dura para os inimigos, benévola para os amigos.” Nesse contexto, o ódio é mantido na tradução do verso 797 por Sophia: “jamais suportaria escárnio de inimigos”. É atenuado, porém, na tradução do verso 767: “Sei que os inimigos vão pagar.” Para o mesmo verso Rocha Pereira propõe: “vitoriosas estamos agora, ó amigas, sobre nossos inimigos”; Torrano: “seremos vitoriosas sobre nossos inimigos”. O resultado de Andresen para 767 é nitidamente mais passivo. Por outro lado, no verso 810, à excelência pré-cristã acrescenta-se um novo conflito: o do masculino *versus* feminino

³¹ Eurípides. *Medeia*, vv. 92-93: ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ', ὡς τι δρασεῖουσιν.

³² Comentário de Denys L. Page na tradução: Eurípides. *Medea*, p. 130.

na forma sutilmente marcada pela coloração sexual do particípio "dominada". Assim, na tradução de Sophia a personagem continua matizada pelo contraste entre o caráter benevolente e sua natureza selvagem. No entanto, a autora nos mostra uma Medeia ainda mais insatisfeita com a situação do jugo e da dominação. Ao final, tê-mo-la muito mais enfurecida com aqueles que lhe são hostis, em contrapartida à sua exemplar conduta para com os que lhe são caros: "Ninguém me julgue fraca ou dominada: / Com meus amigos sou leal e recta / Mas trato com furor meus inimigos."

De fato, estas são apenas algumas das inumeráveis facetas da tradutora. Contudo, não nos sendo possível abarcar, por limitações óbvias, as especificidades todas de uma tradução tão rica quanto esta, selecionamos apenas alguns pontos, à guisa de exemplo, a partir do que podemos perceber um pouco da dimensão do engenho da autora em sua tradução. Ademais, procuramos mostrar, mesmo que de modo bem sucinto, como essa personagem adquire contornos próprios na "pena" da poetisa a qual confere, para além de toda a beleza do texto, uma vida própria a sua própria Medeia.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL; MEL; Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ; Caetés; UERJ, 2002. p. 45-69.

CAIRUS, Henrique. *Medeia e seus comentários*. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/proaera/Medeia.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 21-38.

EURIPIDES. *Medea*. Introduction, commentary and translation by Denys L. Page. Oxford: Clarendon University Press, 1961.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. *Medeia*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 2. ed. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1996.

EURÍPIDES. *Medeia*. Recriação poética da tragédia de Eurípides por Sophia de Mello Breyner Andresen. Alfragide: Caminho, 2006.

FÉREZ, Juan Antonio López. Algunas notas sobre la Medea de Eurípides. In: De LA TORRE, Emilio Suárez; FIALHO, Maria do Céu. *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medeia*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 31-65.

HIRATA, Filomena Yoshie. Medeia, uma apresentação. In: TORRANO, Jaa. *Eurípides. Medeia*. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 11-23.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Recriação poética da tragédia de Eurípides por Sophia de Mello Breyner Andresen. Alfragide: Caminho, 2006.

Experiência de tradução: um coro da peça *Hercules Furens*, de Sêneca¹

Ana Ribeiro Grossi Araújo

Perspectiva teórica

A reflexão que ora se apresenta acompanhou o processo de tradução dos versos 183 a 204 da tragédia *Hercules Furens*, de Sêneca, processo balizado fundamentalmente por alguns marcos teóricos: a função crítica da tradução; a característica reflexiva que o processo tradutório apresenta; a tradução como recriação, no sentido de vivificação de um texto adormecido por razões externas ao próprio texto; as formas de correspondência possíveis entre original e tradução, em particular com relação ao gênero do texto escolhido.

O conceito de “tradução como crítica”, desenvolvido por Haroldo de Campos em seu texto “Da tradução como criação e como crítica”, já aparece em Ezra Pound (*criticism by translation*) e nas teorias românticas de tradução-crítica.² Na prática de tradução, essa relação conceitual evidencia-se na medida em que a tradução torna-se expressão da leitura, carregada da visão analítica e mesmo das opções éticas e estéticas do tradutor, que encontram expressão no texto traduzido, de forma mais precisa, muitas vezes, que no texto discursivo propriamente crítico sobre o original. A análise que precede a tradução encontra expressão na tradução mesma, pela criação (e produção) do texto traduzido. “Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longinquó*, p. 321.

produto acabado numa língua estranha.”³ Nesse sentido, a “desmontagem” analítica encontra expressão na “remontagem” poética, no valor etimológico do termo “poética”, isto é, na feitura de um texto novo, elaborado a partir do que subsiste ao desmonte do original.

A relação de correspondências estabelecida nesse processo não se dá entre línguas, mas entre textos, e por isso torna-se possível, uma vez que as línguas são intraduzíveis. Um texto, como rede estruturada de signos, admite correspondência com redes estruturadas semelhantemente com signos semelhantes.

Admitindo a crítica que Berman faz à denominação de “transposição criadora” para o que, segundo ele, constitui a própria essência da tradução, isto é, a construção negociada de um texto paralelo ao original, que dele recupere as características primordiais em todos os níveis textuais, adotamos como norma para o processo de tradução pelo qual optamos a descrição dada por Haroldo de Campos ao que o autor denomina recriação:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.⁴

A tradução, portanto, busca corresponder ao original, a cada signo (e signo pode ser palavra, expressão, frase, trecho ou a totalidade do texto), em relação às suas características fônicas, sintáticas e semânticas mais importantes, sempre num processo de negociação. Em relação a esse processo flexível, Berman lista como recursos para a tradução a não tradução de termos (isto é, o empréstimo de signos completos), a neologia, a compensação de procedimentos poéticos por outros de valor correspondente, o deslocamento de estruturas no interior do texto, a substituição de signos intraduzíveis por outros equivalentes sugeridos pelo próprio texto, e afirma que

³ Campos. Da tradução como criação e como crítica, p. 43.

⁴ Campos. Da tradução como criação e como crítica, p. 23.

não se trata aqui, como é tendência se acreditar, de paliativos, mas de modalidades que definem o próprio sentido de toda tradução literária, no sentido de que ela encontra algum intraduzível linguístico (e às vezes cultural) e o dissolve em real traduzibilidade literária sem passar, é claro, pela perífrase ou por uma literalidade opaca.⁵

Especificamente em relação ao texto escolhido, apresenta-se uma questão de traduzibilidade quanto a sua estrutura e as implicações funcionais dessa estrutura. O *Hercules Furens* é tradicionalmente considerado um texto dramático, mais particularmente uma tragédia. Essa definição de gênero não estabelece uma equivalência entre o que era um texto dramático na época de Sêneca e o que é um texto dramático hoje. Ao contrário, a definição de um gênero só é possível sob uma perspectiva de transformação diacrônica e intercultural.⁶

O texto apropria-se da estrutura tradicional originária da tragédia ática, relida pela tragédia republicana romana, e insere-se num lugar outro com relação a essas duas formas, particularmente no que diz respeito a sua função social. Se a tragédia ática é religiosa e popular, a tragédia romana, republicana política e destinada aos grandes públicos, a tragédia de Sêneca é restrita a pequenos públicos eruditos, focada sobre a palavra mais que a imagem, e assim se permite uma discussão de temas mais filosóficos e voltados ao indivíduo.

A realização da tragédia de Sêneca se daria não pela encenação plena diante de um público no teatro, mas nas *recitationes*, em que pequenos grupos da elite erudita romana se reuniam para ouvir e ver um orador que, desvinculado do caráter pragmático da retórica jurídica, era um atuante cuja presença cênica, oral e gestual, em nada deveria à de um ator.

Nesse contexto de performance, entende-se, por exemplo, o tipo de uso das referências míticas – não mais como mitos, mas como imagens de teor intertextual –, a abordagem muito lírica e pouco épica ou dramática dos coros, a riqueza retórica dos discursos das personagens.

Quanto à funcionalidade de uma proposta cênica como esta, orientada por um texto como o que selecionamos, para a performance no contexto

⁵ Berman. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 339.

⁶ Lefevere. *Systems in evolution: historical relativism and the study of genre*.

do espectador brasileiro atual, colocam-se algumas questões. A primeira delas é que o texto não é o teatro, e, da perspectiva contemporânea, nem mesmo a parte mais importante dele. Nesse sentido, trabalhamos com um texto incompleto, em que os vazios precisam ser mantidos com mais rigor que em qualquer texto poético. Nossa tradução, portanto, não pretende decodificar o texto, mas apenas oferecer ao ouvinte as chaves de decodificação. Ao mesmo tempo, faz-se necessária sua adequação ao caráter *oralizável* do texto, que impõe regras fônicas, sintáticas e de escolha vocabular específicas, que colaborem para a expressão do *performer* e para a memória do ouvinte, uma vez que o texto oral é radicalmente linear, diferentemente do escrito que admite retorno, pausa e consulta. Além disso, a história das formas textuais tradicionalmente lidas como teatro tem muito a acrescentar ao tradutor. Os textos da tradição trágica e cômica greco-latina, os *canovacci* da Comedia Dell'Arte, os textos bíblicos e hagiográficos entremeados de rubricas da Idade Média, as releituras renascentistas e neoclássicas das formas clássicas, o drama romântico, as derivações realistas e naturalistas do drama romântico e as múltiplas correntes dramaturgicas dos séculos XX e XXI, muitas das quais, inclusive, descartam a possibilidade de um texto preconcebido à montagem, delineiam os contornos de uma tradição em que se abrem inúmeras possibilidades de formas dramáticas.

A multiplicidade de formas dramáticas do mundo contemporâneo oferece a possibilidade de reprodução formal da estrutura antiga como proposta. A relação, aí, entre recuperação e reinvenção da tradição estabelece-se como necessidade. Diante do olhar atual, a leitura neoclássica (à qual temos maior acesso) já não é eficaz para ler o texto clássico, e menos potente ainda é a leitura romântica, cujo teatro, pautado no drama em que predominam os diálogos, a sequência temporal lógica e a interpretação realista, é em muito pouco afim ao teatro antigo, lido então como material histórico sem potência no universo artístico da época. Para a nossa leitura, hão de contribuir as iniciativas criativas de vários autores e correntes posteriores ao romantismo, passando pelo teatro épico, teatro do absurdo, *happening*, performance, para citar uma mínima parte das possibilidades abertas ao teatro nos últimos cento e poucos anos. Essa ampliação do conceito de teatro nos aproxima do teatro antigo pela multiplicidade de linguagens admitida (ainda que nos afaste, por exemplo, pela dimensão das peças em um e outro contexto).

É a partir dessa aproximação que tentamos traduzir o texto, pautando-nos por suas marcas de oralidade, sua necessidade de ser performatizado⁷ e sua diversidade discursiva, que define o gênero dramático justamente ao escapar dele, construindo o drama nos limites entre a lírica e a retórica.

As escolhas formais, entretanto, se fazem efetivamente à medida que surgem como problemas reais no processo tradutório. Como fazer as opções métricas? Usar ou não as segundas pessoas do português? Substituir nomes e referências mitológicas? Adotar uma linguagem mais erudita ou mais acessível? Escolher palavras arcaizantes? Estrangeirizantes? Do universo religioso? Todas essas questões formulam-se a partir da dúvida pontual entre uma palavra ou outra, mas, ao mesmo tempo, a dúvida pontual só pode ser respondida a contento se carrega consigo uma resposta atrelada a uma postura geral do tradutor diante do texto.

Frente a todas as dificuldades apresentadas, tanto em função das necessidades próprias ao gênero como das peculiaridades de um texto do século I, adotamos como postura geral a busca pela maior correspondência formal⁸ possível entre original e tradução, mas privilegiando sempre o “poder de veto” da correspondência funcional. Se “idealmente, para cada recurso poético do original deveríamos encontrar um recurso que seja correspondente a ele tanto no plano formal como no funcional”,⁹ na prática isso é muitas vezes impossível, e é preciso optar. Assim, nos deteremos agora

⁷ Ainda que não encenado. Não entraremos aqui nessa discussão, pois a performance retórica lúdica do universo literário romano do século I já basta para possibilitar uma relação análoga com a performance na contemporaneidade, ampliada ao limite do cênico como presença.

⁸ Sobre correspondência formal e funcional, adotamos a distinção de Britto: em oposição à correspondência formal ou estrutural, a correspondência funcional é “uma forma que, embora estruturalmente diversa, possua as mesmas conotações, ou conotações próximas, na língua-meta” (Britto. *Correspondência formal e funcional em tradução poética*, p. 2). É importante a relativização dessa oposição quanto à tradução de poesia: “a correspondência formal é algo bem mais complexo do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica.” (Britto. *Correspondência formal e funcional em tradução poética*, p. 3).

⁹ Britto. *Correspondência formal e funcional em tradução poética*, p. 12.

na explicitação das negociações mais relevantes realizadas na tradução do trecho do coro de *Hercules Furens*, tendo como parâmetro principal o ritmo do texto (o que implica métrica e recursos fonológicos e sintáticos) em sua relação com o sentido e a função pragmática do trecho.

Relato do processo de tradução

A escolha, dentre a totalidade do texto *Hercules Furens*, de um trecho do coro, deveu-se ao desejo de focalizar o desafio que a tradução dos coros representa: primeiro, porque optamos por traduzi-los, dos dímetros anapésticos no original, por texto metrificado em português, opção contrastante à de traduzir por prosa vinculada à expressão oral o restante do texto, que no original aparece no metro caracteristicamente dramático, e bastante variável, denominado senário jâmbico. Segundo, pelo conteúdo desvinculado do que conhecemos como estrutura dramática: ao invés de seguir uma lógica narrativa ou inserir-se na peça como fala de personagem, o coro não é personificado, e seu discurso apresenta juízos de valor de caráter filosófico.

O trecho foi recortado em função da menor dimensão, compreensível em recorte, que proporcionasse uma experiência significativa da tradução da fala do coro.

Feito o recorte, fez-se uma primeira leitura dos aspectos semânticos e sintáticos do texto, registrada em português no que seria chamado tradicionalmente, nos Estudos Clássicos, de uma primeira tradução. Paralelamente, buscaram-se os aspectos rítmicos do texto, tanto pela escansão métrica como pela análise de rimas, aliterações e assonâncias, e pela comparação destes, dos aspectos semânticos e da organização sintática, buscando os vínculos relevantes entre os níveis discursivos fônico, sintático e semântico. Finalmente, buscou-se esclarecer metáforas, alusões mitológicas e trechos de sentido obscuro. Dessa leitura, a tradução posterior selecionaria o que deve transparecer para o leitor, e o que permanecerá oculto.

Ao mesmo tempo que se processava a análise do texto original, começavam a surgir soluções para o estabelecimento de um texto traduzido. O próprio processo de análise, muitas vezes, em busca da compreensão em língua portuguesa, encontrava expressão como tradução.

A opção métrica pelos decassílabos foi sugerida pela evidência do metro latino, o dímetro anapéstico realizado, quase invariavelmente, em

versos de dez sílabas. Apesar de o decassílabo português ser constituído, na maioria das vezes, de 11 ou 12 sílabas totais, somente as dez primeiras são métricamente relevantes, ao contrário do verso latino, em que todas as sílabas têm valor no sistema métrico. A opção intuitiva confirmou-se coerente de acordo com a leitura métrico-rítmica proposta por Britto em seu artigo “O conceito de contraponto métrico em versificação”.

Nesse artigo, Britto estabelece uma leitura métrica que resulta muito frutífera para a tradução do latim, cujo sistema métrico, estruturado sobre a noção de duração, não tem correspondência com a leitura tradicional do sistema métrico neolatino, estruturado sobre a noção de acento tônico. Na leitura desse autor, entretanto, podemos encontrar um lugar comum a ambos os sistemas: para o ouvinte moderno de poesia, diferentemente da leitura técnica, a interpretação de um decassílabo, por exemplo, não se dá como “um grupo de dez unidades”, mas como uma frase musical em que pequenos grupos, de duas, três ou quatro sílabas, delimitados pela alternância de sílabas tônicas e átonas, são percebidos como formas análogas aos compassos propriamente musicais. Essa leitura aproxima a percepção do texto em português à percepção dos pés da métrica latina, e permite que a mesma análise musical se dê no original e na tradução.

Britto estabelece dois níveis de percepção do que denomina contrato métrico:¹⁰ o primeiro nível define-se pela alternância entre sílabas átonas e tônicas, ou seja, por exemplo: se para cada sílaba tônica, têm-se duas átonas, o primeiro nível é ternário (uma sílaba tônica a cada três sílabas); apropriamo-nos do conceito, com relação à métrica latina, atribuindo-o à divisão de pés: pés de três sons são ternários, de dois ou quatro sons, binários.

O segundo nível, por sua vez, define-se pela relação entre sílabas tônicas principais e secundárias. No decassílabo com acento na segunda,

¹⁰ Britto diferencia o contrato métrico do ritmo: o ritmo é a percepção, real e pontual, da realização efetiva do contrato métrico. O contrato métrico, definido pelo que é comum e repetido na realização rítmica, estabelece uma expectativa no ouvinte; o ritmo realizado ora atende a essa expectativa, ora a frustra. O contrato métrico é responsável pela unidade do texto, através do estabelecimento de um modelo, e as variações do ritmo em relação a esse contrato são responsáveis pelo enriquecimento rítmico, por tornar o texto dinâmico e atribuir características particulares a cada verso.

quinta, sétima e décima sílabas, a relação é binária, definida por uma cesura marcada pela sétima sílaba (ou seja, a segunda e a sétima são tônicas principais, a quinta e a décima secundárias). Na apropriação para o verso latino, definimos o nível binário pelo número de pés em relação à cesura, assim, temos quatro pés por verso, divididos dois a dois pela cesura, o que resulta num segundo nível métrico binário.

No original latino, têm-se versos de dez sílabas divididos em dois por uma cesura que corresponde exatamente ao meio do verso, separando os dois monômetros que compõem o dístico anapéstico. Uma vez que cada monômetro é composto por dois pés anapestos, no segundo plano do contrato métrico temos uma estrutura binária, seguindo a leitura proposta por Britto. No primeiro plano, na maioria dos versos têm-se, pela variação interna aos monômetros anapésticos, dois pés binários e dois ternários, constituindo-se uma estrutura alternada. Na tradução, o verso que contém esses dois planos estruturados da mesma forma é o decassílabo com acento no segundo, quinto, sétimo e décimo pés, que se estabelece como regente do contrato métrico repetindo-se nos seis primeiros versos com pouquíssimas variações.

O contraste entre o segundo plano métrico binário – que sustenta a regularidade rítmica – e o primeiro plano que alterna entre binário e ternário – criando a ilusão de instabilidade rítmica – constrói, tanto no original quanto no texto traduzido, uma musicalidade reconhecivelmente lírica, mas associada ao contexto dramático, não à lírica tradicional – no caso latino, o dímeter anapéstico é um verso característico dos coros líricos de Sêneca; em português, a acentuação mais marcadamente lírica do decassílabo seria a sáfica (acentos na quarta, oitava, décima) ou a heroica (sexta, décima), desviando-se desse padrão a nossa tradução.

A instabilidade rítmica sugerida pela alternância entre compassos binários e ternários no primeiro plano do contrato métrico liga-se ao tema do trecho: as incertezas da vida diante da certeza da morte.

As variações entre pés anapestos, jambos, espondeus, dáctilos e tríbracos, correspondem as variações de acento no texto em português. Ao último verso, que escapa do contrato métrico do dímeter anapéstico, com mais de quatro pés, corresponde um verso em português também mais longo, com 16 sílabas, mantendo a alternância entre compassos binários e ternários no primeiro nível.

Do ponto de vista da sintaxe, algumas características do texto-fonte são fundamentais: a estrutura sintática é vinculada ao verso, mesmo nos casos de *enjambement*; cada verso se fecha sempre como estrutura completa, e se liga aos anteriores ou seguintes por lógicas de verso e não de prosa, ou seja, posições semelhantes nos versos em geral indicam vínculo sintático. Em cada verso, os sintagmas em geral são entrelaçados, por exemplo, no verso 188: *Certo ueniunt tempore Parcae, certo tempore* é um sintagma, e *Parcae ueniunt*, outro.

A primeira estratégia sintática é não só facilmente reproduzível em português, como também se faz necessária para o entendimento do texto em performance oral, já que a estrutura do verso, ritmada e mais curta, é muito mais afim ao ouvido que a estrutura da prosa, longa, desfavorável à memória do ouvinte.

A segunda estratégia, facilitadora do entendimento em uma língua de casos, ao estabelecer uma ordem sintática lógica e permanente, seria um absoluto desastre se reproduzida formalmente em português, em que a indicação de vínculo sintático é dada predominantemente pela ordem. Optamos por frases na ordem mais natural em língua portuguesa, e pela repetição de uma estrutura em que os sintagmas formados por substantivo mais adjetivo, muito frequentes no texto, aparecem preferencialmente nos finais de verso.

As opções vocabulares, finalmente, surgiam da comparação entre dicionários de língua latina e dicionário etimológico e de sinônimos, em diálogo com as necessidades fonológicas e sintáticas. A pluralidade de sentidos e, mais especificamente, de duplas de palavras latinas e possíveis palavras do português brasileiro correspondentes¹¹ era elencada, e a decisão se dava por alguns critérios: o primeiro deles, excludente, pelo contexto; o segundo, por vezes também excludente, pelo valor pragmático da palavra na realidade brasileira contemporânea, ou seja, seu uso mais ou menos erudito, mais ou menos regional etc.; e, entre uma série de critérios de negociação, o número de sílabas, as posições átonas e tônicas, as possibilidades de colocação na frase em relação às demais possíveis palavras (ou seja: não se substitui uma palavra de um verso sem que o verso todo precise ser reestruturado para atingir um novo equilíbrio), as especificidades fonológicas etc.

¹¹ Tomado o devido cuidado com a noção de correspondência lexical entre línguas.

Uma vez concluído esse processo, chegamos a um resultado, a tradução, que se lê adiante seguida de alguns comentários sobre sua realização formal.

Resultado: a tradução

Texto original paralelo a tradução de trecho do coro de *Hercules Furens*, de Sêneca, versos 183-204.

183 At gens hominum fertur rapidis Obuia fatis incerta sui: 185 Stygias ultro quaerimus undas. Nimium, Alcide, pectore forti Properas maestos uisere manes: Certo ueniunt tempore Parcae. Nulli iusso cessare licet, [190] Nulli scriptum proferre diem: Recipit populos urna citatos. Alium multis gloria terris Tradat, et omnes fama per urbes Garrula laudet caeloque parem 195 Tollat et astris; alius curru Sublimis eat: me mea tellus Lare secreto tutoque tegat. Venit ad pigros cana senectus, Humilique loco sed certa sedet [200] Sordida paruae fortuna domus: Alte uirtus animosa cadit. Sed maesta uenit crine soluto Megara paruam comitata gregem, Tardusque senio greditur Alcidae parens.	A humanidade é lançada pras sortes vorazes, incerta quanto a si mesma: queremos o além das ondas do Estige. É forte em excesso, Alcides, seu peito, pois corre a visitar os mortos tristes. As Parcas, no tempo certo, virão. Ninguém pode parar diante do dito, ninguém pode adiar o dia escrito. A tumba recebe os povos afoitos. Que a Glória fale de outro em muitas terras, e a Fama em todas as cidades louve-o, a linguaruda, e leve-o, às estrelas semelhante e ao céu. Outro, em seu caminho, vá mais alto: que a mim, a minha terra guarde-me no secreto lar seguro. Vem aos quietos a velhice grisalha, e senta em sede humilde, porém certa, o destino pobre da casa simples. Despenca a valentia apaixonada. Agora vem triste, cabelos soltos, Mégara, seguida de sua ninhada, e lento pela velhice caminha o pai de Alcides.
---	--

Análise do resultado obtido

Tendo em vista a tradução obtida, ressaltamos alguns de seus aspectos formais. Em relação à estrutura rítmica, temos o seguinte quadro, em que aparecem paralelamente texto original e tradução:

QUADRO 1
Estrutura rítmica: original/tradução¹²

-- uu- -- uu-	--- /-- /-- /-
-uu -- -- uu-	- /-- /- /-- /-
uu- -- -uu --	- /-- /- /-- /-
uu- -u -uu --	- /-- /- /-- /-
uu- -- -uu --	- /--- /- /- /-
-- uu- -uu --	- /--- /- /-- /-
-- -- -- uuu	- /--- /--- /-
-- -- -- uu-	- /--- /- /- /-
uuu uu- -uu --	- /-- /- /-- /-
uu- -- -uu --	- /--- /--- /-
-uu -- -uu --	- /- /--- /- /-
-uu -- -- uuu	--- /- /--- /-
-uu -- uu- --	-- /- / /--- /-
-- -uu -uu --	-- /-- /- /- /-
uu- -- -- uuu	/--- /- /- /-
uu- u- -uu --	/- /--- /-- /-
uu- uu- -- uu-	- /- /- /--- /-
-uu -- -- uu-	-- /- /-- /- /-
-u -- uu- uuu	- /--- /--- /-
-- uuu -uu --	- /-- /-- /- /-
uuu -- uu- uuu	/--- /-- /- /-
-- uuu- uuu- -- u-	- /- /-- /-- /- /-- /-

Em ambos textos, o segundo nível rítmico é binário, pois as cesuras tendem a coincidir com o meio do verso, dividindo-os sempre em dois equivalentes. Já no primeiro nível, pelas variações intrínsecas ao seu desenho

¹² Observar, na coluna que diz respeito à tradução, que há também agrupamentos de quatro sílabas. Consideramos que esta é uma variação possível para um contrato métrico binário, não constituindo uma terceira variação metricamente efetiva. Essa variação é importante, entretanto, para a percepção rítmica pontual de cada verso. Observações sobre o quadro: No original: - sílaba longa; U sílaba breve; | divisão entre pés. Na tradução: - sílaba átona; / sílaba tônica.

rítmico, pode-se perceber que a correspondência não se dá, formalmente, verso a verso. Entretanto, a versos vizinhos semelhantes entre si no original, correspondem versos semelhantes entre si também na tradução (ver, por exemplo, sétima e oitava linhas do quadro, vv. 189-190), e a versos marcadamente diferentes, versos marcadamente diferentes (ver as três linhas finais, vv. 202-204). Esses três últimos versos rompem com o formato lírico do coro, inserindo-se na lógica dramática da peça, ao anunciar a chegada dos personagens Mégara, Anfitrião (o pai de Alcides) e os filhos de Mégara. A métrica corresponde a esse rompimento progressivo, alterando progressivamente a lógica interna dos pés: no original, até romper com o dímeter anapéstico, sucedido por um senário jámbico, e, na tradução, até desmontar os decassílabos num verso livre.

Ao desenho rítmico proposto pela métrica somam-se aliterações, assonâncias e rimas que ajudam a construir unidades de sentido internas ao trecho. Também em relação a essas estratégias, a opção de tradução não foi pela correspondência som a som, mas pela substituição por sonoridades funcionalmente equivalentes. No quadro a seguir, explicitamos as principais estratégias do original e da tradução, verso a verso:

QUADRO 2
Principais estratégias do original e da tradução (continua)

	Original	Tradução
183	- associação sonora entre o sujeito, <i>gens</i> , e o verbo, <i>fertur</i> , pela repetição da vogal <i>e</i> ;	- associação sonora entre o sujeito, <i>humanidade</i> , e o verbo, <i>lançada</i> , pela repetição do grupo <i>ade / ada</i> ;
184	- a ligação entre esse verso e o anterior se dá pelo vínculo entre <i>rapidis</i> e <i>fatis</i> , marcado pelo caso e reforçado pela rima toante em <i>a-i</i> ;	- a ligação entre esse verso e o anterior, explicitada no cavalgamento <i>sortes / vorazes</i> , é reforçada pelo eco em <i>a</i> na primeira sílaba tônica de cada verso (<i>humanidade</i> e <i>vorazes</i>); - aliteração em alveolares <i>s, r</i> ;
185	- predominância das vogais <i>i</i> e <i>u</i> ;	- predominância das vogais <i>e, o e i</i> ; - aliteração em alveolares <i>d, t e j</i> ;
186	- aliteração em alveolares <i>d e r</i> ; - predominância das vogais <i>i e e</i> ;	- aliteração em sibilantes alveolares; - predominância das vogais <i>e e i</i> ;
187	- aliteração em nasais (<i>me n</i>) e sibilante (<i>s</i>);	- aliteração em alveolares (<i>t e s</i>) e em <i>r</i> ;

(conclusão)

188	- vínculo sintático entre <i>certo</i> e <i>tempore</i> acentuado pela repetição da vogal <i>e</i> ; - aliteração em plosivas (<i>k, t, p</i>)	- vínculo sintático entre <i>certo</i> e <i>tempo</i> acentuado pela repetição da vogal <i>e</i> , e entre <i>Parcas</i> e <i>virão</i> pela vogal <i>a</i> ;
189 e 190	- aliteração em líquidas (<i>le r</i>) e sibilante (<i>s</i>); - assonância em <i>i e e</i> ; - rima toante entre as palavras finais de ambos os versos: <i>licet e diem</i> ;	- repetição da sílaba <i>di</i> ; - rima entre as palavras finais de ambos versos: <i>dito e escrito</i> ;
191	- aliteração em plosivas <i>p e s</i> ;	- aliteração em bilabiais (<i>p, b, m</i>);
192	- predominância das vogais <i>u, o e e</i> ;	- predominância das vogais <i>u, o e e</i> ;
193, 194 e 195	- assonância em <i>a</i> ; - aliteração em líquidas <i>r e l</i> ;	- aliteração em líquidas <i>r e l</i> ;
196	- aliteração em <i>m</i> ; - assonância em <i>i e e</i> ;	- aliteração em <i>m</i> ; - assonância em <i>i</i> ;
197	- aliteração em <i>t</i> ;	- aliteração em <i>r</i> ;
199	_____	- assonância em <i>e</i> ;
200	- assonância em <i>o</i> ;	- eco sonoro entre <i>destino</i> e <i>simples</i> ;
201	- a combinação das consoantes <i>d e t</i> na palavras final <i>cadit</i> recupera a palavra final do verso 199, <i>sedet</i> , estabelecendo um paralelo entre as afirmações de um e outro verso; - predominância das vogais <i>a e o</i> ;	- predominância da vogal <i>a</i> ; - predominância de plosivas (<i>p, k, t</i>);
202	- aliteração em <i>t</i> ;	- aliteração em <i>s e t</i> ;
203	- predominância das vogais <i>e e a</i> ;	- predominância das vogais <i>i, e e a</i> ;
204	- mistura de todas as vogais, todo tipo de consoantes, efeito de prosa.	- predominância das vogais <i>i, e e a</i> ; - nasais (<i>m, n</i>) e líquidas (<i>l</i>) retardam o ritmo do verso.

Finda a análise dos aspectos fônicos da tradução, caberia discutir agora as escolhas vocabulares e sintáticas.

Embora considerando a extrema complexidade da correspondência sintática e lexical entre as línguas portuguesa e latina, a discussão suscitada iria além dos propósitos e da dimensão deste texto, apenas a título de exemplo discutimos as opções referentes aos dois primeiros versos traduzidos.

A primeira das opções, em função do recorte estabelecido, foi suprimir a conjunção *at*. O sujeito, *gens*, determinado pelo genitivo *hominum*, foi sintetizado no coletivo *humanidade*. O termo *obuia* foi recuperado como parte da expressão *fertur obuia rapidis fatis*, *obuia* no sentido de *ir ao encontro de, as sortes vorazes* no dativo como destino desse encontro. Associando *fertur a obuia*, optamos pela expressão *é lançada*, síntese dos valores passivos de uma e outra palavra (*fertur*, é levada, e *obuia*, exposta, fácil, acessível).

A expressão *rapidis fatis* carrega uma dificuldade conceitual para a tradução, uma vez que define uma representação específica daquilo que faz acontecer a vida e a morte. Tanto o substantivo *fatum* – dicionarizado como destino, fado, mas também como desgraça, morte, ou oráculo, predição¹³ –, como o adjetivo *rapidus* – cujos sentidos derivados do verbo *rapio*, raptar, englobam as ideias de velocidade, violência, impetuosidade, avidez –, preenchem-se de sentido pela sequência do trecho coral, todo ele acerca da morte e do caminho em direção a ela. Assim, a opção pela expressão *sortes vorazes*, na tradução, procura traduzir essa ideia do percurso em direção à morte, para onde a humanidade vai *obuia, ob uia*, por um caminho cujo fim é certo. A opção dá-se, além da busca de objetividade na transmissão do conceito para o potencial ouvinte do texto, em português brasileiro atual, pelas características sonoras de ambas as palavras, conforme demonstrado no quadro anterior.

Referências

BERMAN, Antoine. Hölderlin ou a tradução como manifestação. In: _____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 73-89.

BRITTO, Paulo Henriques. O conceito de contraponto métrico em versificação. *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 31, 2010. 217 p. ISSN: 0104-0626. No prelo.

¹³ Rezende; Bianchet. *Dicionário do latim essencial*, 2005.

- BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos (Org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-144.
- BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth. (Org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL; MEL; Flor&Cultura, 2006. p. 55-64.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ; Caetés; UERJ, 2002. v. 1. p. 45-69.
- BRITTO, P. H. Augusto de Campos como tradutor. In SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa; 7Letras, 2004. p. 323-343.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudo sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia. Colocação e qualidade na poesia traduzida. *Tradução em Revista*, v. 3, p. 1-15, 2006.
- DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. 2. ed. Paris: Armand Colin/Her, 1999. (Collection Cursus: Lettres.)
- LEFEVERE, André. Systems in evolution: historical relativism and the study of genre. *Poetics today*, v. 6, n. 4, p. 665-679, 1985.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LLORENTE, Víctor José Herrero. *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madrid: Gredos, 1971.
- REZENDE, Antonio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- SÉNÈQUE. *Tragédies: Hercule Furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre*. Org. et trad. François-Régis Chaumartin. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

O Mito e suas Importações

Entre Heródoto e Aristóteles: a construção de um Sólon pela tradição

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes

Buscamos, neste espaço, aproximar a leitura de dois autores da Antiguidade – Heródoto e Aristóteles – acerca de um dado tema: Sólon. Para tanto, prestigiaremos no livro I das *Histórias* o muito conhecido episódio da conversa entre Creso e Sólon, e a *Constituição dos atenienses*. A fim de balizarmos uma datação para Sólon, nos pautaremos na biografia apresentada por Delfim Leão em seu livro *Sólon: ética e política*.¹ Leão estabelece as datas de nascimento e falecimento de Sólon a partir de seu arcontado (594-593 a.C.). Desse intervalo, o classicista português infere ser o ano de 640 um marco possível para o início da vida do legislador; de forma semelhante, Leão presume ser o ano de 560 uma data aproximada para sua morte. Existem alternativas para essas datas, contudo, para nosso intento, não vamos discuti-las, bastando-nos uma boa referência de um teórico conceituado para aplacar, por estas páginas, a angústia de situar com alguma exatidão o nosso autor.²

A apresentação dos autores e das respectivas leituras do tema soloniano dar-se-á de forma cronológica. Dessa feita, iniciaremos nossa busca com Heródoto e prosseguiremos com a *Constituição* aristotélica.

¹ Leão. *Sólon: ética e política*.

² A opção do arcontado de Sólon para os anos de 594-593 é a mais aceita entre os investigadores e é a opção com a qual concordamos. As alternativas são 591-590 – o que efetivamente não muda as balizas de nascimento e morte de Sólon. Há ainda uma terceira que apontaria o arcontado para próximo de 570, contudo, essa última alternativa é praticamente desacreditada. Para mais detalhes ver Leão. *Sólon: ética e política*, p. 239 e seguintes.

Sólon em Heródoto

Adotamos para Heródoto a mesma datação apontada por Godley em sua introdução das *Histórias*,³ nela, o pesquisador aponta a data de 484 como ano provável para o nascimento de Heródoto, que Cynthia Morais aproxima de 480.⁴ O que nos parece significativo já neste primeiro momento é a distância entre a morte de Sólon e o nascimento de Heródoto. O primeiro, de acordo com a datação adotada, teria falecido cerca de 70 anos antes do nascimento do historiador, mostrando-nos haver, ainda que pesem variações possíveis, uma distância de, pelo menos, duas gerações entre eles. Esse elemento faz com que seja possível pensar que Sólon pode ser tratado como um motivo literário que começa – se já não o era – a ser estabelecido como tradicional dentro da cultura de então. Marcado no pensamento grego, sobretudo nessa transição entre os períodos arcaico e clássico, o motivo do sábio em cortes distantes e entre sábios e reis estrangeiros seria tema destinado a caracterizar personagens em situação ou estado de espírito exemplares.

Igualmente relevante é a avaliação das datas relativas da vida de Creso e Sólon, em particular no que respeita ao encontro que pretendemos analisar. De acordo com Heródoto (1.46.1), a entrevista teria tido lugar em 553 a. C., ano que se situaria para além da morte do legislador, de acordo com a cronologia que indicamos antes (testemunhos antigos situam-na c. 559 a. C.). Por sua vez, Creso teria ascendido ao trono da Lídia por volta de 560 a. C. ou até mais tarde. A comparação dessas diversas datas, apesar da fragilidade que as rodeia, deixa clara a impossibilidade de o famoso encontro ter de fato ocorrido. O episódio de Heródoto deve então ser entendido como mais uma história de ficção, de sentido simbólico, a par de muitos outros que se integram nas *Histórias* e com uma visibilidade particular no livro I.

A passagem do texto herodotiano, ora analisada, é relativamente curta, a saber: constitui-se de somente seis parágrafos (1.29-34) e todos estão relacionados a uma possível visita do sábio grego aos domínios do poderoso

³ Herodotus. *The Persian wars, I*. As citações de Heródoto serão feitas pela tradução de J. Ribeiro Ferreira e M. F. Silva: Heródoto. *Histórias, Livro I*.

⁴ Morais. *Maravilhas do mundo antigo: Heródoto, pai da história?*, p. 15.

Creso, o soberano lídio, em que lhe é sugerido, pelo rei, falar sobre a felicidade dos homens. Tal visita teria se dado após o arcontado de Sólon durante o suposto “exílio voluntário” por ocasião da promulgação das leis solonianas. Isso nos é informado pelo autor de *Histórias* que em 1.29 coloca: “ele, tendo feito as leis para os atenienses sob pedido deles, deixou sua casa por dez anos e saiu em viagem para ver o mundo, como ele disse”.

A partir do trecho, podemos destacar que, desde os primeiros escritos acerca do estadista ateniense, são salientados dois aspectos importantes no desenho desse personagem. O primeiro é o que diz respeito à sua função: ele é quem fez as leis para os atenienses e a pedido deles. Isso significa que existe uma interlocução eficaz entre ambos e que a sua produção política precede a produção artística, ainda que Aristóteles (em *Constituição dos atenienses*, 5.2) saliente que Sólon tenha primeiro escrito a elegia e depois tenha sido chamado para ser árbitro. O que apontamos é o fato de que, pelo próprio caráter da obra, a produção política soloniana será destacada pelo estagirita. O segundo aspecto é a prudência que acompanha os passos do ex-arconte. Essa prudência está denotada quando nos é dita a razão de sua viagem:

Na realidade, fê-lo para não ser obrigado a revogar algumas das leis que tinha estabelecido. Ora, por si mesmos, os Atenienses não o podiam fazer, pois se tinham comprometido por solenes juramentos a respeitar, durante dez anos, as leis que Sólon para eles estabelecera. (1.29)

A prudência soloniana é rapidamente associada à sabedoria e à constante busca por conhecimento que empreendia. É seu próprio anfitrião no episódio imaginado por Heródoto, Creso, que marca esses seus atributos:

Hóspede ateniense, até nós chegaram muitas vezes relatos a teu respeito, por causa da tua sabedoria e das tuas viagens, como, por amor à sabedoria, tens percorrido toda a terra, levado pela curiosidade. Veio-me agora o desejo de te perguntar se já viste alguém que fosse o mais feliz dos homens. (1.30)

A pergunta final do anfitrião evidencia tanto o que se diz a respeito do ateniense, que corresponde ao perfil tradicional do sábio (seu conhecimento e viagens realizadas), quanto à diferença cultural entre ambos: enquanto Creso, de acordo com os critérios orientais, presume-se o mais afortunado

entre todos os homens, Sólon manifesta – segundo princípios gregos – que esse julgamento só pode ser realizado após a morte do homem.

Ainda que não seja a principal proposição das passagens que se referem a Sólon, observamos também a referência a seu trabalho como poeta. Quando o legislador cita (1.32) o fato de que ele havia limitado a vida do homem em 70 anos, estaria Heródoto mencionando o que nos chega como sendo o FR 27 de Sólon.⁵ É justamente após essa passagem que vemos a partida de Sólon, praticamente enxotado, desacreditado, por Cresos (1.33).

A rejeição da sabedoria helênica e, em particular, de Sólon, na verdade, é algo que, de acordo com o próprio Heródoto (1.34), sublinha a insensatez e a diferença de Cresos como representante de outra ordem de valores. Na passagem, o jônio expressa seu entendimento para a sucessão dos acontecimentos: após a partida do ateniense a fúria divina recai sobre o soberano, o qual deixa de ser um afortunado para ganhar a fama de juiz imprudente.

O argumento de Heródoto para traçar o perfil de Sólon é pautado pelo contraste entre a arrogância de Cresos e a prudência de Sólon. Os papéis de legislador e poeta que Sólon exercera são lembrados pelo historiador. Em qualquer função, o que temos é uma pessoa sempre cautelosa e sábia, seja no exercício de sua atribuição, seja anteveendo eventuais problemas ou ainda não se apressando em exercer julgamentos. Seu poema citado anteriormente é uma síntese desses atributos que constituem a pessoa; tal como um autor marcado pela sua obra.

Sólon em Aristóteles

Aristóteles está situado no século IV e sua morte é normalmente aceita como tendo ocorrido em 322 a.C.; a composição (ou recolha) da *Constituição dos atenienses*⁶ é datada entre 329 e 322 – sendo esta, portanto, uma de suas últimas obras. Distancia-se de Sólon por mais de 200 anos,

⁵ Para os fragmentos solonianos utilizamos as traduções encontradas em: Greek elegy and iambus. Being the remains of all the Greek elegiac and iambic poets from Callinus to Crates, excepting the choliambic writers, with the Anacreonta.

⁶ Utilizaremos para o texto de Aristóteles a tradução de Delfim Ferreira Leão: Aristóteles. *Constituição dos atenienses*.

embora certamente espelhe tradições que se foram instalando sobre o estadista. Comparando os dois textos, podemos afirmar que, em Heródoto, a referência ao legislador é bem localizada e cingida a um único episódio, enquanto em Aristóteles encontramos-la em praticamente todo o texto. Já no início da obra registramos uma primeira referência: "(...) Para mais, os empréstimos eram feitos sob hipoteca da própria liberdade, até ao tempo de Sólon; foi ele o primeiro campeão do povo" (2.2).

Em outro momento, poucos parágrafos à frente, um trecho mais longo:

Uma vez que a constituição tinha esta estrutura e a maioria das pessoas era escrava de um pequeno número, o povo sublevou-se contra os poderosos. A luta foi acesa e as duas facções mantiveram-se frente a frente durante muito tempo, até que, de comum acordo, escolheram Sólon como árbitro e arconte, confiando-lhe a direcção da cidade; (...) Sólon integrava, por nascimento e por reputação, o grupo dos notáveis; contudo, pela riqueza e ocupações, pertencia à classe média como é confirmado por outras fontes e ele mesmo confessa, nos seus poemas, quando aconselha os ricos a não serem ambiciosos. (5.1-3)

Árbitro de disputas! Campeão do povo por sua excelência! Esta é a trilha indicada na descrição de Sólon no texto aristotélico. Uma leve tentativa de Aristóteles em caracterizá-lo como imparcial e equilibrado, aproximando-se do FR 5 de Sólon,⁷ pode ser percebida nas entrelinhas com as frases "de comum acordo (...) escolheram Sólon como árbitro e arconte (...); Sólon integrava, por nascimento e por reputação, o grupo dos notáveis". O tom é

⁷ Sólon, FR 5: "Eu dei às pessoas comuns tanto privilégio quanto suficiente para eles, nem acrescentando nem tomando; e aos que tinham poder e eram admirados por suas riquezas, eu providenciei para que eles também não sofressem infortúnios. Ao contrário, eu sustive com forte escudo lançado sobre ambos os lados e não permiti que nenhum deles prevalecesse injustamente sobre o outro." No original: "For I gave the common folk such privilege as is sufficient for them, neither adding nor taking away; and such as had power and were admired for their riches, I provided that they too should not suffer undue wrong. Nay, I stood with a strong shield thrown before the both sorts, and would have neither to prevail unrighteously over the other."

dado, e, assim nos parece, o bom êxito do estadista ateniense será, ao longo da *Constituição*, paulatinamente construído. Não é em vão que o filósofo denomina-o de “campeão do povo”. De fato, assim postulamos, um mito (reverberação de um outro, o mito do sábio entre os estrangeiros) estará sendo construído. Adiante, em 6.1, vemos uma apresentação de um Sólon que “libertou o povo tanto no presente como para o futuro, ao proibir os empréstimos sob garantia pessoal”. Porém, o esforço de Aristóteles em tentar incutir o equilíbrio e isenção ao “espírito soloniano”, e de construir a imagem de um primeiro democrata, retoma a aproximação do legislador com o povo. Na *Constituição dos atenienses*, temos:

No que se refere às magistraturas, era esta a forma como estavam dispostas. Na constituição de Sólon, há três elementos que parecem ser os mais democráticos: em primeiro lugar e mais importante, a proibição de fazer empréstimos sob garantia da liberdade pessoal; em seguida, a concessão do direito, a quem o deseje, de exigir justiça em favor das partes lesadas; em terceiro, medida com a qual se diz que a massa do povo saiu, em especial fortalecida, o direito de apelar ao tribunal popular: na verdade, quando o povo é senhor do voto, torna-se senhor do governo. (9.1)

Aristóteles prossegue oscilando entre o discurso do equilíbrio para Sólon e aquilo que seria a demonstração de que as medidas do legislador não teriam sido tão balanceadas como, talvez, narrasse o mito que se formava. No parágrafo 12 da *Constituição*, o estagirita cita vários fragmentos solonianos, inclusive o FR 5.⁸ Acreditamos que as citações e, ainda, o trecho em que se fala da ascensão de Pisístrato (14.1-4) demonstram uma aspiração do filósofo: delinear o equilíbrio almejado para o sábio.

O que se observa ao longo do texto é que, para Aristóteles, apesar de a força da reforma implementada por Sólon ser indiscutível, ela não foi capaz de conter o mau uso do sistema político. No parágrafo 22, Aristóteles afirma que, durante a tirania, pelo desuso, as leis de Sólon vieram a desaparecer e por isso Clístenes promulgara outras. Adiante, quando fala dos Trinta, temos que estes “revogaram as leis de Sólon que eram controversas (...)” (35.2). Por fim, saberemos que através de Sólon ter-se-ia dado o início da

⁸ Ver nota 7.

democracia (41.2), embora se esclareça que também outros foram tão importantes quanto aquele na configuração do sistema democrático.

Ressaltamos o fato de Sólon nunca ser apontado sob uma perspectiva ruim ou considerado um elemento qualquer dentro do panorama político ou do literário, uma vez que seus versos são significativos ao ponto de serem largamente citados dentro da *Constituição*. O que resta é o respeito pela figura de Sólon como algo elementar no trabalho aristotélico; porém, a função do produto do trabalho soloniano é que passa a ser relativizada. O que abre brechas para possíveis inferências a respeito da significação desse no panorama ateniense de então.

Da intercessão, um Sólon

Ao fim, podemos afirmar que é notório o fato de que, para a Antiguidade, Sólon foi tomado como uma das figuras mais sábias que já vivera. Passagens como as que tomamos do texto herodotiano reforçam essa perspectiva e fazem com que seja viável supor que os autores selecionados para essa reflexão ou reproduziam um pensamento corrente ou consolidaram uma tradição a ser repetida. Insistimos, no entanto, que um substrato mítico, o do viajante em busca do conhecimento, sustenta a narrativa de ambos, Heródoto e Aristóteles. A eficácia desse substrato perdurará não só pelos 200 anos que distanciam Sólon e Aristóteles, mas ainda por períodos posteriores com Diodoro, Diógenes Laércio e Plutarco.⁹ Todos citam em suas obras, com alguma reverência, o estadista ateniense. Plutarco, inclusive, empenha-se em escrever uma “biografia” de Sólon. Tal observação claramente aponta para que esse político/poeta era, no mínimo, merecedor de distinção.

Contudo, o que captamos também é o gradativo questionamento do fruto do trabalho de Sólon. Há que se ressaltar que sempre o fato de ter equilibrado forças díspares em conflito e trazido estabilidade a Atenas será

⁹ Delfim Leão elenca os ecos da passagem herodotiana que podem ser encontrados nos textos de Diodoro, Diógenes Laércio e Plutarco e os analisa, em um escopo diferente do apresentado no presente texto, no artigo: *Leão. Sólon e Cresos: fases da evolução de um paradigma*, p. 27-52.

feito muito valorizado aos olhos dos antigos. O que se pode observar é que a própria democracia – encarada, em boa parte, como resultado das ações de Sólon – será questionável. Essa crítica, todavia, não é perceptível no texto herodotiano. Assim sendo, é de se esperar que a estrutura montada anteriormente seja extremamente valorizada, e os responsáveis por ela sejam enaltecidos. Além disso, no episódio específico (mesmo nos autores posteriores Diógenes, Diodoro e Plutarco) entre Creso e Sólon, será sempre lembrado de forma a favorecer o grego frente ao outro, ao bárbaro.¹⁰

Escrevendo em momento posterior, já no período após a Guerra do Peloponeso, Aristóteles apresenta uma outra visão de mundo. O sistema democrático já não se mostra tão efetivo e seus vícios são evidentes. De fato, aqueles que o construíram não são culpados pela deturpação testemunhada, o que justifica a tentativa do filósofo de manter incorrupta a figura soloniana. Claude Mossé, em artigo datado de 1979, conclui que

[a] imagem que se afirma no século IV [é] de um Sólon, pai fundador da democracia ateniense, mas uma democracia sábia e equilibrada, onde o poder do povo era temperado pelo recrutamento censitário dos magistrados e pelo controle do Arcópagos.¹¹

Contudo, algumas vezes a descrição do sistema acaba extrapolando a estrutura montada e toca no legislador, fazendo com que seu equilíbrio tenha pendido mais para o lado popular e mítico, ao invés de um balanço entre os campos em disputa.

Podemos aqui evocar o conceito de tradição apresentado por Eliot em “Tradição e talento individual”. Para Eliot, a tradição possuiria tanto aspecto negativo quanto positivo. O aspecto negativo desta seria dado quando pudesse ser percebida somente como a consequência “cega” da geração anterior. O aspecto positivo estaria associado ao sentido histórico da tradição, permitindo o autor perceber a capacidade e presença do passado. “Nenhum

¹⁰ Conforme Leão. Sólon e Creso: fases da evolução de um paradigma, p. 27-52.

¹¹ Mossé. Comment s'élabore un mythe politique: Solon, “père fondateur” de la démocratie athénienne, p. 436. Tradução minha para: “D’où l’image qui s’affirme au IV^e siècle d’un Solon, père fondateur de la démocratie athénienne, mais d’une démocratie sage et mesurée, où le pouvoir du démos était tempéré par le recrutement censitaire des magistrats et par le contrôle de l’Areopage.”

poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua obra com os poetas e artistas mortos.”¹²

O que nos parece claro, então, é que a aproximação entre o episódio herodotiano e o trabalho aristotélico permite que observemos a ideia em evolução de tradição em seu aspecto positivo tal como anunciado por Eliot. Heródoto e Aristóteles têm clara a importância do poeta e legislador Sólon: recebem-no como um tema de capital importância no contexto grego e adoram para ele o motivo do herói em busca do conhecimento. Contudo não se atêm a simplesmente reproduzi-lo cegamente. Heródoto recria-o, aproveitando a viagem que este teria empreendido e acrescentando nesta elementos fantasiosos, míticos, ao colocá-lo em uma entrevista – historicamente impossível – com Creso.¹³ Nossa investigação nos leva a crer que Heródoto traça os ideais de felicidade que estariam contidos no pensamento soloniano, algo como a sua filosofia de vida; dessa feita destaca-se a pátria, a moderação na riqueza, a descendência e uma boa morte.

Aristóteles, ao que nos chega, busca captar a figura política equilibrada que lhe é apresentada, o “pai fundador” da democracia! Sólon é destacado pelo estagirita pelas medidas concretas que tomara (estruturação da sociedade por rendimentos, regulação no exercício das magistraturas etc.). Mas tal como o historiador, o filósofo recria os traços tradicionais solonianos. Para além dos ideais, da filosofia de vida, Sólon é resgatado como alguém que conseguiu passar do campo dos ideais à concretude das ações na perseguição de um objetivo de vida. Isso por si só aponta que a figura do passado mantém-se viva ainda na sociedade do século IV. Por estar a sua lembrança viva e ser sublinhada suas ações, é possível apresentar, ainda que de forma velada, questionamentos acerca da sua atuação política.

A nossa leitura pretendeu positivar a tradição, defendida por Eliot e reiterada por Tania Carvalhal. Afirmamos que o senso histórico da tradição “consiste numa percepção não só do passado, mas de sua atualidade no

¹² Eliot. Tradição e talento individual, p. 39.

¹³ Delfim Leão indica uma diferença mínima de 20 anos entre o provável término da viagem de Sólon após a promulgação das leis em Atenas (ano 580) e a ascensão de Creso, ocorrida próxima a 560. Mais detalhes ver: Leão. Sólon e Cresos: fases da evolução de um paradigma, p. 30.

presente".¹⁴ Acreditamos que, nessa leitura, tenhamos destacado o papel de Sólon como político justo conforme possivelmente foi visto pela Antiguidade: uma figura sábia, equilibrada, conciliadora. Ao cotejarmos os textos de Heródoto e Aristóteles, podemos, sem forçar por demais a aproximação, concluir que são complementares as ideias expressas: Heródoto define uma filosofia, um alvo a atingir; Aristóteles as medidas concretas para o conseguir. Tudo isso sublinha o fato de que Sólon, com o correr dos anos, transformou-se em tema tradicional, vivo na sociedade grega, reutilizado como mito, sendo constantemente recriado e apropriado pelas gerações que se seguiram à sua morte.

Referências

- ARISTÓTELES. *Constituição dos atenienses*. Introdução e tradução de Delfim Leão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.
- ARISTOTLE. *The athenian constitution; The eudemian ethics; On virtues and vices*. Edition and translation by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1935. (Loeb classical library.)
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHIASSON, C. C. The Herodotean Solon. *GRBS*, v. 27, n. 3, p. 249-262, 1986.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- GREEK elegy and iambus. Being the remains of all the Greek elegiac and iambic poets from Callinus to Crates, excepting the choliambic writers, with the Anacreonta. Edition and translation by J. M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1931. (Loeb classical library.)
- HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-].
- HERÓDOTO. *Histórias. Livro I*. Trad. J. Ribeiro Ferreira e M. F. Silva. Lisboa: Edições 70, 1994.

¹⁴ Carvalhal. *Literatura comparada*, p. 62.

HERODOTUS. *The Persian wars, I*. Translated by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920. (Loeb classical library, 117.)

LATTIMORE, R. The wise adviser in Herodotus. *CPh*, v. 34, n. 1, p. 24-35, jan. 1939.

LEÃO, D. Sólon e Creso: fases da evolução de um paradigma. *Humanitas*, v. 52, p. 27-52, 2000.

LEÃO, D. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

MARKIANOS, S. S. The chronology of the Herodotean Solon. *Historia*, v. 23, n. 1, p. 1-20, 1974.

MORAIS, C. *Maravilhas do mundo antigo: Heródoto, pai da história?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MOSSÉ, C. Comment s'élabore un mythe politique: Solon, "père fondateur" de la démocratie athénienne. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 34, n. 3, p. 425-437, 1979.

SANTONI, A. Aristotele, Solone e l'*Athenaion Politeia*. *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, v. 9, n. 3, p. 959-984, 1979.

SHAPIRO, S. O. Herodotus and Solon. *Classical Antiquity*, v. 15, n. 2, p. 348-364, 1996.

STAHL, H.-P. Learning through suffering? Croesus' conversations in the *History of Herodotus*. *YCLS*, v. 24, p. 1-36, 1975.

A contradição na reescrita de Lucrecio

André Luís Pereira de Souza

Neste ensaio, levantar-se-ão alguns pontos sobre contradições existentes na obra *De rerum natura*,¹ escrita por Lucrecio no século I a.C., em Roma, a partir do pensamento filosófico proposto por Epicuro, na Grécia, nos séculos IV-III a.C. Aqui, já se destaca a distância temporal entre as raízes da filosofia epicurista e a produção de Lucrecio. Não podemos ignorar, também, que a obra de Lucrecio é escrita em latim, partindo de um pensamento filosófico surgido em grego. Lucrecio, em sua obra, coloca-se como o introdutor do Epicurismo em Roma, ignorando a obra perdida de Amafínio (século II-I a.C.) como primeira obra sobre tal tema.²

Nisso, encontraremos um primeiro ponto de contradição em Lucrecio. Se o objetivo de sua obra era levar ao público o conhecimento da Natureza das coisas a fim de que pudesse, através desse mesmo conhecimento, vencer seus medos e alcançar um estado de “ataraxia”, então, como atingi-lo com um texto nada popular, de grande erudição, extremamente elaborado e que requer alguns conhecimentos prévios, inclusive de filosofia, para sua compreensão? Não se teria ele afastado demais dos princípios defendidos por Epicuro ao reescrever/traduzir seu pensamento?

Benjamin afirma que: “Se na tradução a afinidade entre as línguas se anuncia, isso ocorre de uma forma diversa do que pela vaga semelhança entre reprodução e original.”³ Ainda assim, é de estranhar que Lucrecio não tenha

¹ Utilizamos a tradução: Lucrecio. *Da natureza*. Prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck.

² Para um estudo mais exaustivo a respeito do desprezo de Lucrecio pela obra de Amafínio, consultar: Boyancé. *Lucrece et l'épicurisme*.

³ Benjamin. A tarefa-renúncia do tradutor, p. 195.

buscado uma linguagem mais coloquial e popular para se dirigir ao público, levando-lhe o conhecimento necessário para que entendesse bem a Natureza das coisas. Afinal, este era o interesse de Epicuro. Por outro lado, prefere utilizar a linguagem poética da épica, além de importar muitos termos técnicos do grego, por falta de outros adequados na língua latina, que considerava “pobre” e “limitada” para a exposição dos pensamentos epicuristas. Silva pondera que:

(...) a dificuldade de expor em latim as ideias ou doutrinas dos gregos foi várias vezes apontada pelos escritores romanos; efetivamente, não só não possuía a língua latina, por sua natureza, a maleabilidade e a capacidade de expressão do grego, como também lhe faltava a longa tradição filosófica que tinha afeiçoado a língua grega à formulação do abstrato; e as subsequentes possibilidades do latim, nunca, apesar de tudo, muito vastas, foram devidas aos esforços obstinados de tradutores como Andronico ou Névio ou de quase tradutores como Ênio, Plauto e o próprio Lucrécio.⁴

Se pensarmos no contexto em que tal obra foi escrita e no tipo de leitor que exige, letrado, erudito, podemos concluir que apenas uma exígua parcela da sociedade romana teria acesso ao pensamento filosófico de Epicuro através da obra de Lucrécio e, conseqüentemente, a maior parte dos leitores romanos continuaria a praticar a religião tradicional, não tomaria conhecimento da Natureza das coisas nem nunca chegaria a se libertar de seus medos e incômodos para alcançar a “ataraxia”. Para Furlan,

(...) a tradução brota do original, e no mais das vezes, da glória do original. A tradução é uma manifestação da vida, da sobrevida (...) do original e, enquanto manifestação de vida, tem por finalidade a expressão da essência da vida (do original), ou, em última instância, a expressão da relação íntima entre as línguas. Porque “as línguas não são estranhas umas às outras, mas, *a priori*, e abstração feita de todas as relações históricas, são entre si aparentadas quanto ao que querem dizer”.⁵

⁴ Nota de Agostinho da Silva. Ver: Lucrécio. *Da natureza*, p. 41.

⁵ Furlan. *Linguagem e tradução em Walter Benjamin*, p. 551-556.

Outro ponto que se destaca é o próêmio do livro I da obra, composta de seis livros. Lucrecio inicia:

Ó mãe dos Enéades, prazer dos homens e dos deuses, ó Vênus criadora, que por sob os astros errantes povoa o navegado mar e terras férteis em searas, por teu intermédio se concebe todo gênero de seres vivos e, nascendo, contempla a luz do sol: por isso de ti fogem os ventos, ó deusa; de ti, mal tu chegas, se afastam as nuvens do céu; e a ti oferece a terra diligente as suaves flores, para ti sorriem os plâinos do mar e o céu em paz resplandece inundado de luz. (I, 1-09)

E por mais alguns versos a voz do *magister* se dirige à deusa Vênus, louvando sua força e poder e pedindo-lhe que aplaque a fúria de Marte e acabe com as guerras pelos mares e pela terra para que ele possa concentrar-se em seu trabalho de poeta. Vênus é apresentada como deusa poderosa, com domínio até sobre Marte, que se entrega e se acalma com seus beijos e com suas palavras doces. Só nos primeiros 40 versos já encontramos duas referências aos deuses, sendo uma delas de súplica. É aqui que nos chama a atenção mais uma contradição. Se o Epicurismo pregava, insistentemente, que o homem devia ignorar o culto tradicional aos deuses, uma vez que eles não se “interessavam” pela existência humana, viviam suas vidas em plena “ataraxia” nos *intermundia* e não se preocupavam nem com ajudar nem com castigar os homens, por que deveria o poeta iniciar sua obra de conteúdo filosófico epicurista exatamente em referência e súplica aos deuses? Não estaria ele “contradizendo” o pensamento do grego Epicuro ao traduzi-lo/reescrevê-lo em latim?

Sabemos que Lucrecio demonstrava aversão à religião tradicional, equiparando-a à *superstitio*. Mas ele não se aprofunda em nos dizer qual seria a verdadeira Natureza dos deuses.

Contrapondo a passagem anterior, do livro I, a esta passagem, do livro II:

Se retiveres tudo isto, já bem conhecido, logo a natureza te aparece como livre, isenta de senhores soberbos e realizando tudo espontaneamente, sem qualquer participação dos deuses. De fato – e pelo sagrado coração dos deuses, que em paz tranquila passam um plácido tempo e uma vida serena! (II, 1.090-1.095)

em que Lucrécio nos apresenta a constância das leis naturais como argumento mais forte para a não interferência dos deuses no governo do mundo e das coisas humanas, será ainda mais evidente essa aparência de contradição em sua obra. Ressaltamos que um dos principais argumentos do Epicurismo para que o homem alcance a “ataraxia” é o abandono da religião tradicional. Lucrécio chega a chamá-la “criminoso” por seu culto, repleto de sacrifícios. Para ilustrar essa afirmação, ele cita a passagem do sacrifício de Ifigênia aos deuses por seu pai, para que estes mandassem o vento que lhes faltava para irem à Troia. Como um autor que combate a religião tradicional tão veementemente inicia sua obra por tal invocação aos deuses? O próprio Silva afirma que “a invocação a Vênus explica-se facilmente pelo fato de a deusa aparecer como uma das divindades protetora da família dos Mêmios”⁶ (Mêmio é dedicatário do poema). Para Florío, tal menção “é uma grande metáfora sobre o poder fecundante da vida, encarnada na figura simbólica de Vênus”.⁷

Se ainda contrapusermos a introdução do livro I à introdução do livro II, poderemos ver claramente que, enquanto o proêmio de um se dirige a uma deusa, invocando seus favores, o proêmio do outro faz um grande elogio da filosofia como caminho para que o homem entenda a Natureza das coisas e possa, assim, chegar a um estado de libertação, como é possível constatar a seguir: “Mas nada há de mais agradável do que ocupar os altos e serenos lugares fortificados pelas doutrinas dos sábios, donde se podem ver os mais errar por um lado e outro e procurar ao acaso o caminho da vida, lutar à força de talento, ter rivalidades de nobreza (...)” (II, 6-10). A partir desse elogio, Lucrécio apresenta a teoria dos átomos e do vácuo, que vai culminar na confirmação de que o homem não deve acreditar no interesse dos deuses pelos homens nem em seu poder em relação ao mundo. Apesar de ser um epicurista, Lucrécio não deixa ainda de se referir aos deuses e mitos tradicionais outras vezes em sua obra. Nos versos 715-725 do livro I, quando trata da origem de Empédocles de Agrigento, por quem demonstra grande admiração, há uma referência a Caribdes. Nos versos 925-935 do livro I, quando Lucrécio diz que vai ensinar importantes assuntos para a

⁶ Nota de Agostinho da Silva. Ver: Lucrécio. *Da natureza*, p. 39.

⁷ Florío. *Poesía didáctica y oratoria en Roma*, p. 28.

libertação do espiritual dos “nós” religiosos, afirma que o fará com a ajuda das Musas. No livro II, versos 435-440, há referências aos poderosos deuses e, novamente, a Vênus. Nos versos 470-475 do mesmo livro, para se referir ao mar, Lucrecio o chama de “corpo de Netuno”. Nos versos 595-600 do livro II, há uma referência à Terra como a grande Mãe dos deuses. A mesma referência reaparece nos versos 655-660 do livro II, junto ao nome de Netuno, Ceres e Baco. Nessa passagem, Lucrecio desfaz um pouco a contradição, pois diz tratar-se apenas de uma questão de “nomenclatura”, e que isso não acarreta problema algum, desde que não nos entorpeça o espírito com superstições. No livro III, quando trata da Natureza do espírito e da alma, nos versos 220-225, há uma referência a Baco. Nos versos 775-780 do mesmo livro, há outra referência a Vênus. Amiúde, ao falar-nos do amor ou do ato sexual, Lucrecio o faz recorrendo ao nome de Vênus. E continuam suas referências aos deuses por toda a obra. É possível pensar que ele talvez o faça para que seu leitor, ainda praticante da religião politeísta romana, não se espante demais com aquela nova filosofia, que restringe a participação dos deuses tradicionais em sua vida.

Lucrecio, ao expor as ideias epicuristas, explica a Natureza de todas as coisas existentes no mundo, entrando em questões como a Natureza do espírito e da alma, a exposição do funcionamento dos planetas e do universo, a justificativa de como a terra consegue flutuar no espaço pela diferença de peso entre a parte superior e a inferior etc. O poeta, porém, trata dos pensamentos epicuristas sem comprovação empírica de como essas coisas todas se dão: a partir da leitura das obras já citadas de Boyancé, Silva e Florio, podemos afirmar que Epicuro não tinha interesse algum na experimentação. Ele cria sua teoria e a ensina como se fosse uma nova “religião”. Em sua reescrita, Lucrecio mantém essa mesma linha, ao apresentar as teorias epicuristas sem se preocupar com a comprovação. O que nos parece é que o leitor de tal obra dever-se-á dar a esses novos preceitos filosóficos quase como se dava às práticas da religião tradicional. Lucrecio transforma Epicuro em um novo deus, que trará libertação aos homens, caso acreditem em suas teorias. Quando Lucrecio, no livro I, apresenta a nova filosofia como caminho para a “ataraxia”, o faz com enormes elogios ao grego que teve coragem de romper com os preceitos religiosos tradicionais e criar um novo pensamento a respeito da vida do homem no mundo. Mas, após elogiar Epicuro e sua filosofia, ele diz temer o julgamento dos

homens a respeito da nova doutrina, e fará uma demonstração de que, na verdade, a religião tradicional é que era ímpia. Vejamos:

Quando a vida humana, ante quem a olhava, jazia miseravelmente por terra, oprimida por uma pesada religião, cuja cabeça, mostrando-se do alto dos céus, ameaçava os mortais com seu horrível aspecto, quem primeiro ousou levantar contra ela os olhos e resistir-lhe foi um grego, um homem que nem a fama dos deuses, nem os raios, nem o céu com seu ruído ameaçador, puderam dominar; antes mais lhe excitaram a coragem de espírito e o levaram a desejar ser o primeiro que forçasse as bem fechadas portas da natureza. Mas triunfou para além das flamejantes muralhas do mundo, percorreu com o pensamento e o espírito, o todo imenso, para voltar vitorioso e ensinar-nos o que não pode nascer e, finalmente, o poder limitado que tem toda coisa, e as leis que existem e o termo que firme e alto se nos apresenta. E assim, a religião é por sua vez derrubada e calcada aos pés, e a nós a vitória nos eleva até os céus. Temo, porém, que por acaso julgues que penetres em elementos ímpios de doutrina e te metas pela senda do crime. Pelo contrário: na maior parte das vezes foi a religião que produziu feitos criminosos e ímpios. (I, 61-83)

É clara, nessa passagem, a grande “devoção” do poeta aos pensamentos e à capacidade de Epicuro ao criar uma nova doutrina, que deveria ser seguida pelos homens. Lucrecio transforma, literalmente, Epicuro em deus nestes versos do livro V: “Que foi um deus, aquele que primeiro descobriu a regra da existência que se chama agora sabedoria, aquele que trazendo a nossa vida, por meio da sua arte, de tão grandes ondas e de tão grandes trevas, colocou-as em lugar tão tranquilo e em tão clara luz” (V, 7-12). Mas é também visível sua preocupação com que os homens julgassem mal essa nova doutrina e não quisessem segui-la. Voltamos, aqui, à questão da falta de experimentação das teorias de Epicuro, o que transformaria todas as novas teorias em uma nova “religião”. Assim, torna-se contraditório uma “religião” substituir outra com promessas de gerar no homem maior capacidade de entender o mundo.

Outro ponto que podemos analisar na filosofia epicurista são os argumentos que se usa contra a crença nos mitos. Epicuro era totalmente contrário ao medo, pois “reteriam” o homem e geraria desconforto tal que ele nunca alcançaria a “ataraxia”. Para o filósofo, os mitos nada mais eram que

geradores de medo. Segundo Meis, Epicuro deixa pistas disso em suas cartas. Ele escreve a Pítocles:

Decore tudo isto, Pítocles; para você deixar os mitos para trás e ser capaz de ver [as causas do fenômeno] similar a estes. Mais importante, dedique-se à contemplação dos princípios básicos [átomos] e o ilimitado [vácuo] e coisas relacionadas a eles, e novamente [a contemplação] dos critérios e das sensações e o [objetivo] para benefício do qual nós resolvemos estas coisa.⁸

No entanto, contraditoriamente, ao reescrever a teoria de Epicuro, Lucrecio multiplica as referências aos mitos. Se levarmos em conta que a religião tradicional se impregnara dos mitos, todas as passagens anteriores, citadas em nosso segundo ponto de análise, seriam referências a eles. No livro V, quando Lucrecio trata do surgimento do mundo e de todas as coisas da terra, é fácil ver alusões à *Teogonia*, de Hesíodo: o poeta mostra a existência inicial do caos e o agrupamento dos vários elementos que compunham o universo, até chegar à forma conhecida por todos. A terra é colocada como centro desse universo. Ele explica como surgiu o agrupamento das águas em mares e rios, a seguir, os agrupamentos de terras planas e montanhosas, depois as plantas e os animais e, por fim, o homem. Diz também que, por ter sido jovem, a terra, ainda cheia de forças, geraria seres maiores e mais fortes, mas seu enfraquecimento, com o passar do tempo, produziria seres menores e menos fortes. É visível a semelhança de tal passagem com o mito das Idades (Idade de ouro, de prata, de bronze e de ferro), segundo proposto por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*.

No início do livro V, Lucrecio retoma o mito de Hércules: “E se acaso julgamos mais importante os feitos de Hércules, muito longe andamos de um raciocínio exato” (V, 24-25). Após afirmar a impossibilidade da

⁸ “Commit all of this to memory, Pythocles; for you will leave myth far behind you and will be able to see [the causes of phenomenon] similar to these. Most important, devote yourself to the contemplation of the basic principles [i.e., atoms] and the unlimited [i.e., void] and things related to them, and again [the contemplation] of the criteria and the feelings and the [goal] for sake of which we reason these things out” (Meis. Science as a cure for fear: the status of monsters in Lucretius, p. 22-23).

existência de todos aqueles monstros que existiram no mito de Hércules, que os enfrentava domesticando o mundo para a existência do homem comum, praticamente transformará Epicuro em um novo Hércules, ou seja, aquele que vai libertar os homens não dos monstros, mas da crença em sua existência, uma vez que eles não existem:

O homem que, pelas palavras, submeteu todas estas coisas e as expulsou do espírito, sem empregar as armas, não teremos nós de o comparar em dignidade ao número dos deuses? Além de tudo, ele pronunciou muitas palavras belas e divinas acerca dos deuses imortais e em seus ditos explicou toda a natureza das coisas. (V, 49-54)

Comparar com um mito um pensador que os combate por considerá-los um grande mal para a humanidade é algo, no mínimo, inusual. É então que nos perguntamos o que o mito, que não passava de uma mentira para Epicuro, está fazendo na reescritura de Lucrecio. Pensamos ser isso uma contradição, apesar de alguns comentadores, como Mônica Gale, afirmarem que não. Gale,⁹ no capítulo "Latent myth in the 'Rerum natura'", dirá que o mito adentra a obra de Lucrecio como elemento de beleza criadora e de polêmica. Ela dirá que o autor se refere aos mitos da origem para negá-los. Para Gale, Lucrecio retoma o mito em sua obra, mas é para dar uma explicação mais racional a ele, para desmascará-lo, ou para atenuar sua força. Mas, para nós, sendo Lucrecio um epicurista rigoroso e que deveria rejeitar tudo aquilo que poderia gerar medo e insegurança no espírito do homem, configura-se-nos uma contradição essa presença tão frequente dos mitos em sua obra.

Outro ponto que se destaca é a escolha do gênero que Lucrecio faz para a divulgação da filosofia epicurista em Roma. Não sabemos se ele já era um poeta antes de escrever seu *De rerum natura*, uma vez que esta é sua única obra conhecida, mas nos parece contraditório escrever um poema em hexâmetros datílicos de conteúdo epicurista, principalmente porque temos notícia de que Epicuro desvalorizava todos os prazeres que não fossem naturais e necessários. Numa sua carta a Pítocles, Epicuro diz: "Toma tua

⁹ Gale. *Myth and poetry in Lucretius*, p. 156 *passim* (tradução livre).

barca, homem feliz, e com velas soltas foge de toda forma de cultura".¹⁰ Em seu livro *Poesia didáctica y oratoria en Roma*, Florío afirma: "Não pode senão ser grave o dilema que deve ter enfrentado Lucrecio ao propor-se o desenvolvimento poético de uma teoria filosófica cujo autor rechaçava tal veículo de expressão."¹¹ Não seria a poesia o caminho mais adequado para a divulgação de pensamentos filosóficos, uma vez que a linguagem poética faz grande uso da metáfora e precisa adequar seu conteúdo aos metros e ritmos e, com isso, não haveria a clareza necessária para a exposição de tal tema.

O próprio Lucrecio, talvez, tivesse conhecimento disso, pois em seu poema há uma passagem em que ele se explica:

Isto mesmo parece perfeitamente justificado; assim como os médicos, quando tentam dar às crianças o repugnante absinto, primeiro põem, no bordo da taça, loiro, fluido e doce mel, de modo que, pela idade imprevidente e pelo engano dos lábios, tomem a amarga infusão do absinto e, não significando este engano prejuízo, possam deste modo readquirir a saúde, assim também eu, como esta doutrina parece muito desagradável a quem a não tratou, e foge diante dela, horrorizado, o vulgo, quis, em verso eloquente e harmonioso, expor-te as minhas idéias, e ungi-las, por assim dizer, do doce mel das Musas; a ver se por acaso posso manter o teu espírito encantado com meus versos, enquanto penetras toda a natureza e as leis de sua formação.¹²

Não pensamos que haja com isso algum comprometimento da obra de Lucrecio. O que questionamos aqui é o uso de um gênero repleto de figuras de linguagem para apresentar uma filosofia que requer total clareza e precisão para o seu melhor entendimento. Não resta dúvida de que Lucrecio é muito bem-sucedido ao nos apresentar suas justificativas para o caminho que tomou. Além disso, é fácil imaginar como seria difícil para o poeta atingir o vulgo com uma filosofia que, ao combater todos os preceitos da

¹⁰ Epicuro citado por Florío. *Poesia didáctica y oratoria en Roma*, p. 27, nota 11: "Toma tu barca, hombre feliz, y com velas desplegadas huye de toda forma de cultura."

¹¹ Florío. *Poesia didáctica y oratoria en Roma*, p. 27.

¹² Nota de Agostinho da Silva. Ver: Lucrecio. *Da natureza*, p. 50.

religião tradicional, negava a imortalidade da alma e do espírito e apontava como único caminho para a “ataraxia” a observação e o entendimento da Natureza: apenas suavizando com o mel das Musas...

Por fim, vale ressaltar o encerramento da obra de Lucrecio, que nos causa alguns estranhamentos. Primeiramente, a passagem abrupta para o último assunto, que é a destruição de Atenas pela peste durante a guerra do Peloponeso. Por quase todo o livro VI, o poeta fala sobre os fenômenos atmosféricos, suas causas e manifestações. Sem um encadeamento, passa para a parte final, encerrando a obra, mostrando toda a degradação física e espiritual dos homens pela peste. Morgan Meis, no artigo “Science as a cure for fear: the status of monsters in Lucretius”, afirma: “Lucrecio culmina com o aterrorizante relato da praga de Atenas, no qual a cidade é destruída como consequência das paixões humanas que correm desenfreadas.”¹³

Benjamin, porém, diz que “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original”.¹⁴ Desse modo, é inquestionável a grandeza e a beleza dos versos de Lucrecio, que retoma as ideias de Epicuro quase 200 anos depois de sua existência e produz um texto que sobreviverá por mais de 2 mil anos, provando sua grandeza.

Referências

- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Suzana K. Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC; Núcleo de tradução, 2001. p. 189-215.
- BOYANCÉ, P. *Lucrece et l'épicurisme*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- FLORÍO, R. *Poesía didáctica y oratoria en Roma*. Baia Blanca: Editora UNS, 1997.

¹³ Meis. Science as a cure for fear: the status of monsters in Lucretius, p. 35.

¹⁴ Benjamin. A tarefa-renúncia do tradutor, p. 215.

FURLAN, M. Linguagem e tradução em Walter Benjamin. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa-PB. *Anais...* João Pessoa: ANPOLL, 1997. p. 551-556.

GALE, M. *Myth and poetry in Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LUCRÉCIO. *Da natureza*. Prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

MEIS, M. Science as a cure for fear: the status of monsters in Lucretius. In: WOLFE, C. T. (Org.). *Monsters and philosophy*. London: College Publications, 2005.

Perenidade dos Temas Clássicos

Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz

Telma Franco Diniz

Onde eu vivia – inverno e terra bruta.
Sentada em meu frio quarto de pedra
eu escolhia palavras duras, granito, sílex,

para quebrar o gelo. Meu coração partido –
eu até tentei, mas ele resvalou,
rijo, sobre o lago congelado.

Ela veio de longe, de muito longe,
mas eu a vi por fim, a caminhar,
minha filha, minha menina, pelos campos,

descalça, trazendo todas as flores da primavera
para a casa materna. E asseguro
que o ar fez-se leve e cálido com o seu passar,

e o céu se abriu azul, no sorriso incipiente
e tênue da recém-nascida lua crescente.¹

Where I lived – winter and hard earth.
I sat in my cold stone room
choosing tough words, granite, flint,

to break the ice. My broken heart –
I tried that, but it skimmed,
flat, over the frozen lake.

She came from a long, long way,
but I saw her at last, walking,
my daughter, my girl, across the fields,

in bare feet, bringing all spring's flowers
to her mother's house. I swear
the air softened and warmed as she moved,

the blue sky smiling, none too soon,
with the small shy mouth of a new moon.

“Nada do que é humano me é estranho”, confessa Terêncio (século II a.C.) em seu famoso adágio. Saudade é um sentimento universal, compartilhado no âmbito cultural da espécie humana, e qualquer um é capaz de se identificar com o poema anterior que poderia ser intitulado “Saudade”, ou “Longing”, em inglês. É certo, porém, que com esse poema a escocesa Carol Ann Duffy suscita maior identificação entre mulheres que já experimentaram a maternidade, uma vez que o eu-lírico é uma mãe

¹ Todas as traduções do inglês para o português inseridas neste ensaio foram feitas pela autora.

amargurada, de coração pétreo, partido, que por fim vê o universo novamente lhe sorrir com o retorno da filha desaparecida. O título do poema poderia, então, ser um prosaico “Motherhood”? Talvez, sim. Todavia não é.

Fazer e apreciar arte é inerente à humanidade, conquanto a intensidade dos sentimentos provocados só possa ser mensurada no íntimo de cada um. Dito de outra forma, embora certos sentimentos sejam universais, eles adquirem especificidades em cada receptor. À falta do título, cada receptor apreciará o poema de Carol Ann à própria maneira, de acordo com a própria experiência — os sentimentos que ele desperta ficarão singularizados na percepção do leitor.

Mas o que isso tem a ver com apropriação, adaptação, tradução, recriação?

Recriações

Começemos por definir o que se entende por “recriação”. Se recriar é “criar de novo”, recriação seria uma “nova criação”. No âmbito deste ensaio, tomaremos “criação” como a obra “original” no sentido de “obra primeva”, que veio antes e foi semente ou substrato das subseqüentes, as aqui chamadas “recriações”. Não importa se a obra pioneira é um produto coletivo ou não, ou se chegou a nós por meio de narrativas orais; interessa-nos que a “criação” seja aquela em cuja fonte as demais beberam. A criação seria, portanto, a “matriz”, e as recriações seriam “filiadas” a ela.

Em *Adaptation and appropriation*, Julie Sanders procura fazer uma distinção entre “adaptação” e “apropriação”, designações específicas que ela dá ao conjunto que aqui estamos chamando de “recriações” como definidas no parágrafo anterior. No decorrer de sua argumentação, Julie deixa claro que o vocabulário que trata do tema é extremamente lábil: uma obra inspirada em outra às vezes é denominada *versão*, às vezes *interpretação*, outras vezes *empréstimo*, ou mesmo *reescrita*, *variação*, *imitação*, *improvisação*,² para citar apenas parte da extensa nomenclatura compilada pela autora.

² Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 3.

Adaptações e apropriações

Adaptações diferem-se de apropriações, de acordo com Sanders, pela maneira mais explícita com que as primeiras afirmam seu parentesco com a matriz. Adaptações trabalhariam com textos já estabelecidos, reinterpretando-os em novos contextos, “acrescentando *motivações hipotéticas*, com frequência *dando voz a personagens silenciados ou marginalizados*” na obra precursora.³ A julgar por essa definição, as obras da escritora portuguesa Hélia Correia constituiriam bons exemplos do que Sanders chama de adaptação, como a peça *Perdição: exercício sobre Antígona*, datada de 2006.

Maria de Fátima Sousa e Silva chama nossa atenção para isso no artigo “Antígona, o fruto de uma cepa deformada”: “Uma nova proporção parece estabelecida entre o masculino e o feminino, além de *que a presença de uma Ama no circuito mulheril que rodeia Antígona deixa no ar um tom mais pessoal e íntimo a cercar a heroína*.”⁴ Hélia dá voz à Ama, personagem inexistente na *Antígona* (século 441 a.C.) de Sófocles. A autora de *Perdição* também recria a infância e a adolescência de Antígona, que cresce no exílio, passando frio e fome, vagando feito nômade entre os bosques, a guiar o pai cego, Édipo. Ao imaginar o exílio de Antígona, Hélia acrescenta *novas motivações* e novos contornos ao retrato da heroína que contesta a lei de Creonte. Sobre a Antígona de *Perdição*, Maria de Fátima Silva diz:

Essa não é a heroína superiormente dobrada à força do dever para com os deuses ou para com os princípios superiores, solitária porque detentora de uma determinação desusada ou única; nem tão pouco aquela filha de uma família maldita que mantém, para além dos crimes cometidos por cada um dos seus parentes, um respeito inquebrantável pela voz do sangue; a nova Antígona é o simples fruto de uma experiência frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitária porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de uma rebeldia inabalável.⁵

³ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 19 (grifos nossos).

⁴ Silva. Antígona, o fruto de uma cepa deformada: Hélia Correia, *Perdição*, p. 40 (grifo nosso).

⁵ Silva. Antígona, o fruto de uma cepa deformada: Hélia Correia, *Perdição*, p. 43.

Outra inovação diz respeito à arquitetura cênica: Héliá reparte o palco entre o mundo dos vivos – um pátio e a sala do trono no palácio de Tebas, onde se desenrola a ação –; e o mundo dos mortos – “um campo de asfódelos na penumbra”⁶ de onde Antígona e a Ama, ambas já mortas, observam os vivos e refletem sobre a vida que elas tiveram, enquanto gradativamente se afastam e perdem a memória daquilo que um dia foram.

Héliá acrescenta características feministas à peça, encetando um diálogo carregado de erotismo entre Antígona e Hémon. Este confessa a Antígona: “Estou determinado a possuir-te.”⁷ Antígona não se scandaliza nem se retrai frente aos avanços de Hémon, pelo contrário: entra no jogo e reage de maneira provocante, atijando-o:

Antígona: Eras capaz de me obrigar, a mal?

Hémon: Era capaz de tudo para te ter.

Antígona: De me esconder nas caves do teu pai, entre o vinho e o azeite, para dispor de mim?

Hémon: De te amarrar a um rochedo na montanha. De te embarcar no mais veloz navio para te esconder nas praias do Oriente.

Além de estabelecer um diálogo com outros mitos ao colocar na boca de Hémon referência à donzela “amarrada a um rochedo” e raptada para ser “escondida nas praias do Oriente”, Héliá brinca com a própria invenção numa autorreferência, ao fazer Antígona, já morta, dizer: “Talvez me esteja a recordar de coisas que nem sequer existiram... ou *que um dia, mais tarde, inventarão para mim.*”⁸ No entanto, a despeito das invenções, a autora reforça a cumplicidade com o texto “matriz” ao manter no título e nos nomes das personagens a referência a *Antígona*. Com isso Héliá estabelece uma relação de intertextualidade que enriquece sua recriação: o público conhecedor do enredo sofocliano tem a seu dispor não apenas o que *está sendo encenado*, mas o que *já foi encenado* por Sófocles e que ecoa por toda a peça, num constante evocar das dessemelhanças e similitudes.

⁶ Correia. *Perdição*, p. 15.

⁷ Correia. *Perdição*, p. 15.

⁸ Correia. *Perdição*, p. 45 (grifo nosso).

À diferença das adaptações, ainda no entender de Julie Sanders, “as apropriações viajarão para domínios e produtos culturais inteiramente diversos da obra precursora”,⁹ afastando-se ainda mais da fonte, “operando uma reelaboração completa dos termos do original”.¹⁰ Além disso, as apropriações nem sempre explicitariam claramente as relações de intertextualidade.¹¹ No entanto, apesar de nem sempre explícitas, tais relações intertextuais evidentemente existem.

A peça *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, recebeu dele o subtítulo “imitação nordestina de Plauto”,¹² em referência à *Aulularia* (século II a.C.), traduzida para o português por Walter de Medeiros como *A comédia da marmitta*. A peça de Suassuna talvez fosse classificada por Julie Sanders como “apropriação”, em vista das características que ela enfatiza para definir o termo, já mencionadas no parágrafo anterior. Tanto o Euclião de Plauto (século II a.C.) quanto o Euricão de Suassuna escondem seu tesouro a sete chaves, ninguém os sabe ricos, mesmo os parentes os têm como pobretões, mas em Suassuna o objeto da avareza é uma porca de madeira, recheada de cédulas e moedas, enquanto em Plauto é uma marmitta cheia de ouro.

Quando sente seu tesouro ameaçado, o avarento Euclião invoca o deus Lar, além dos deuses Júpiter, Hércules e Apolo, como no trecho a seguir: “Apolo, eu te suplico!... Acode-me aqui!... Dá-me a tua ajuda!... Trespasa de flechas estes ladrões de tesouros...” (v. 395).

Já o avarento Euricão se apega em Santo Antônio, seu santo de devoção:

Pronto, a porca fica aqui, agora! Aqui, Santo Antônio, servindo de suporte à sua imagem. Fica sob sua proteção, meu santo (...) Ouvi dizer que você, Santo Antônio, era cabo do exército brasileiro: fique aí como cabo-de-dia, guardando o que é meu. Vou lhe confiar o que não confiaria mais nem a minha mãe. Mas veja como corresponde a esta confiança! Está aí, confiei em você: retribui agora essa confiança, dando-me toda a sua proteção.¹³

⁹ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 26.

¹⁰ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 28.

¹¹ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 32.

¹² Suassuna. *O santo e a porca*, p. 17.

¹³ Suassuna. *O santo e a porca*, p. 101.

Os dois avarentos igualmente sofrem e se lamuriam quando seu tesouro lhes é roubado. Porém, um dos momentos de maior *distanciamento* (e talvez o de maior *aproximação*) entre Suassuna e Plauto, a nosso ver, se dá no desfecho, quando ocorre a recuperação do tesouro. Antes de abordar o momento de aproximação (ou convergência) entre os dois autores, abordemos o do distanciamento (ou divergência).

Em Plauto, o avarento Euclião se regenera (pelo que é possível inferir dos fragmentos do último ato da peça) ao adotar uma atitude nobre, doando seu tesouro para que a filha possa "(...) pagar os tais vestidos de açafão, os sutiãs, os gastos de mulher", ainda que ele o faça visando à própria tranquilidade: "(...) nem de dia nem de noite, eu tinha um instante de descanso: agora vou poder dormir".¹⁴ Já a transformação operada por Suassuna no caráter de Euricão é de outra monta: Euricão descobre que o dinheiro que ele amealhara durante toda a vida (cédulas e moedas antigas) havia sido recolhido de circulação e já não tinha nenhum valor. Apesar de cair em si, ele não chega a ter sentimentos nobres: "Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho, novamente (...) Trancarei a porta e não a abrirei mais."¹⁵ Amargura-se e, sentindo-se completamente só, Euricão se afasta da família realizando no plano do concreto a solidão da alma. Na última fala da peça, ele questiona o santo: "Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?"¹⁶

Também no desfecho percebe-se um movimento de *aproximação* (ou convergência) de Suassuna em direção a Plauto, ainda que de modo enviesado. Condoído da própria desdita, Euricão desabafa aos parentes: "Minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e *se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante*".¹⁷ É Suassuna manifestando a presença de Plauto e piscando

¹⁴ Plauto. *A comédia da marmita*. Texto fragmentado e não numerado, por este motivo citamos a página da tradução de Medeiros, p. 115.

¹⁵ Suassuna. *O santo e a porca*, p. 151.

¹⁶ Suassuna. *O santo e a porca*, p. 153.

¹⁷ Suassuna. *O santo e a porca*, p. 152, grifo nosso.

para aqueles que sabem que essa história não só “pode acontecer a qualquer instante” *como já aconteceu antes*, com Euclíão.

Não é necessário conhecer a peça de Plauto para apreciar a de Suassuna, mas sem dúvida os conhecedores encontram prazer extra na identificação dos pontos comuns e divergentes, e nas piscadelas do autor contemporâneo.

Seja apropriação, seja adaptação, o que fica claro quando se trata do que aqui chamamos de “recriações” é que um dos prazeres derivados de tais obras está ligado ao fato de que podemos reconhecer na filiada traços peculiares da matriz. Nosso prazer viria também de reencontrarmos o familiar no diferente.

Dito isso, o leitor conhecedor de mitos já deve a esta altura ter identificado a personagem do poema apresentado inicialmente: “A dos belos cabelos *Deméter* de vulto adorável” (v. 1), assim apresentada nos *Hinos Homéricos* em tradução de Jair Gramacho¹⁸ Deméter, aquela “que as Horas conduz e que os bens propicia” (v. 54), mãe de Perséfone, “filha dos pés delicados, donzela na flor da beleza” (v. 2).

Deusa da agricultura, das colheitas e das estações do ano na mitologia grega, Deméter é mãe de Perséfone, filha de Zeus. Um dia, estando Perséfone a colher narcisos na companhia de outras donzelas, o deus-soberano entre os mortos, Hades, a vê, apaixona-se por ela e a rapta, levando-a para seu reino subterrâneo através de uma fenda na terra. Inconformada e doída de saudades da filha, Deméter se recolhe a seu templo de pedra e lá se deixa ficar, amargurada e sombria. Devastada pela dor e ressentida com a terra por esta ter-se aberto deixando passar Hades, Deméter devasta também a terra, condenando-a à esterilidade: os grãos não brotam, e nada frutifica nem floresce. É quando intervém Zeus, que pede a Hades que devolva Perséfone, pois a “estirpe dos homens da terra” pode perecer se Deméter continuar a impedir a colheita de alimentos. Hades decide permitir que Perséfone volte a viver sobre a face da terra. Antes de sua partida, porém, o deus lhe dá de comer algumas sementes de romã. Perséfone regressa à casa da mãe, mas, por ter consumido alimento enquanto estava no reino de Hades, ela fica fadada a retornar de ano em ano ao mundo subterrâneo, e lá permanecer por um terço do tempo. Nos *Hinos Homéricos* aprendemos que Deméter, feliz

¹⁸ Os números dos versos citados são apontados segundo o texto grego.

por ter a filha de volta, e instada por Zeus, permite que a terra volte a dar frutos durante dois terços do ano, período em que Perséfone está em sua companhia. Por isso Perséfone é vista também como uma metáfora de semente, aquela que deve penetrar nas profundezas da terra e lá permanecer até que possa vir a florescer e frutificar.

Carol Ann Duffy¹⁹ se apropria do mito para compor seu poema “Demeter”: nele a deusa vive o inverno da separação da filha, tudo é pesado, pétreo, gélido, bruto. Quando Deméter vê ao longe Perséfone voltando à casa, não é ela que ordena à terra que germine (como ensina o mito), mas é a própria filha, caminhando descalça pelos campos, quem magicamente dá vida ao solo e a todo o universo circundante, ateando o ar por onde passa e suscitando um sorriso até mesmo do céu, que se abre, azul.

Dissemos a princípio que apreciar obras de arte é inerente à humanidade, mas cada receptor reage à arte à própria maneira, de acordo com sua experiência. No entanto, quando um autor se apropria de uma história universal (como o mito do surgimento das estações, protagonizado por Deméter e Perséfone), à parte a reação individual, singularizada, há também um sentimento coletivo de reconhecimento. O poema de Carol Ann é belo e se sustenta por si só, mesmo quando não associado ao mito, mas ao intitulá-lo “Demeter”, Carol Ann nos oferece o prazer de “reler” uma história querida e de evocar uma sensação de universalidade e de pertença, afinal Deméter e Perséfone são arquétipos existentes no inconsciente coletivo.

“Nenhum poeta, nenhum artista sequer, pensa inteiramente sozinho”²⁰ afirmou Eliot em 1920. Em nosso ponto de vista, ninguém pensa inteiramente sozinho. Para o bem e para o mal, os povos do Ocidente estão todos imersos num universo comum, em que está inserida toda a arte e cultura ocidentais, desde os remotos tempos de Homero.

O autor argentino Jorge Luis Borges disse uma vez que se sentia afortunado graças a seu “oportuno desconhecimento do grego”,²¹ pois assim podia “reler” a *Odisseia* de Homero várias vezes nas diversas traduções para

¹⁹ Duffy. *Demeter*, p. 76.

²⁰ No original: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone” (Eliot. *Tradition and the individual talent*, p. 26).

²¹ Borges. *As versões homéricas*, p. 256.

as muitas outras línguas que ele conhecia – o que nos traz à mente uma afirmação de Derrida: “Talvez o desejo de escrever seja o desejo de lançar coisas que voltem a nós tanto quanto possível, de tantas maneiras quantas forem possíveis.”²² Julie Sanders ratifica e acrescenta que as recriações, adaptações e apropriações “são uma maneira interminável e maravilhosa de ver as coisas voltando para nós tanto quanto possível”.²³

Tirando proveito da bem-humorada declaração de Borges, da inspirada afirmação de Derrida e das reflexões de Julie Sanders, especialmente esta que diz que uma boa maneira de abordar recriações é “pensá-las como uma forma de colaboração através do tempo, e às vezes *através da cultura e da língua*”,²⁴ propomos, enfim, o acréscimo de “tradução” ao rol da tipologia “recriação”.

Traduções

A tradução seria um tipo de recriação distinto das adaptações e apropriações discutidas até aqui, pois, enquanto estas se afastam da matriz para se reinventarem, a tradução reinventa-se ao se aproximar o máximo possível da matriz. No escopo deste ensaio recorreremos à definição apresentada por Walter Carlos Costa, no artigo “O texto traduzido como re-textualização”:²⁵ apesar de o tradutor muitas vezes ter de lançar mão de adaptações em trechos nevrálgicos do texto, “o texto do tradutor deve *ter um alto grau de semelhança com seu correspondente original para que seja reconhecido como uma tradução*”.

O texto em português do poema “Demeter” apresentado no início deste ensaio é uma retextualização peculiar que não pretendeu acrescentar, suplementar nem transformar o original, mas apresentar, isso sim, o máximo possível de similitudes e o mínimo possível de dessemelhanças em relação a seu precursor. Os dois últimos versos foram recriados com mais liberdade,

²² Derrida citado por Sanders. *Adaptation and Appropriation*, p. 160.

²³ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 160.

²⁴ Sanders. *Adaptation and appropriation*, p. 47.

²⁵ Costa. O texto traduzido como re-textualização, p. 133 (grifo nosso). Tradução de Helen Conceição, Sílvia Corti e Pedro M. Garcez.

na intenção de reproduzir o único momento do poema em que há ocorrências de rimas, importantíssimas no contexto. A rima perfeita dos dois versos finais dá um sentido de ordem ao mundo de Deméter, caótico e estéril antes do retorno da filha. Assim que Perséfone retorna, retorna também a primavera, e a ordem perdida é restabelecida, transparecendo no poema por meio da rima. Ademais faltou reproduzir em português uma expressão que também evidencia essa volta da ordem ao mundo de Deméter, *none too soon*, que poderia ser traduzida como “bem a tempo” ou “sem mais tardança” – ressaltando a pontualidade, a normalização da vida e dos ciclos com o despontar da lua nova no céu azul. Ao não encontrar meios de recriar a expressão juntamente com a rima, preferimos perder a expressão para não perder a rima – nem tampouco a imagem da incipiente lua nova como o “sorriso do céu”. A despeito das liberdades, esperamos que a “recriação” aqui proposta seja reconhecida como uma tradução de fato, com “um alto grau de semelhança com seu correspondente original”, como sugerido por Walter Carlos Costa.

Metáfora de semente, broto, inflorescência, e símbolo de renascimento e renovação, Perséfone está sempre a voltar de “uma maneira interminável e maravilhosa”, mesma e distinta, a cada primavera, reescrevendo e revigorando a obra da deusa-matriz Deméter.

Perséfone, arquétipo sonoro e belo do que se convencionou chamar tradução?

Referências

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: _____. *Obras completas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998. v.1.

CORREIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona*. Prefácio de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. *Ilha do Desterro*, 28, p. 133-155, 1992.

DUFFY, Carol Ann. Demeter. In: _____. *The world's wife*. London: Picador, 1999.

ELIOT, T.S. Tradition and the individual Talent. In: _____. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. New York: Bartleby.com, 1999.

HOMERO. Demeter. In: _____. Hinos homéricos. Introdução e tradução de Jair Gramacho. Brasília: Editora UnB, 2003. p. 69-84.

PLAUTO. *A comédia da marmita*. Introdução, versão e notas de Walter de Medeiros. Brasília: Editora UnB, 1994.

PSEUDO HOMERO. Himnos homéricos, Batracomiomaquia. A Deméter. Edición bilingüe. Traducciones y notas Lucía Limares y Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 40-79.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Antígona, o fruto de uma cepa deformada: Hélia Correia, *Perdição*. *Nuntius antiquus*, Belo Horizonte, n. 2, dez. 2008.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

Apontamentos sobre os temas clássicos em Kafka

Manuela Ribeiro Barbosa

Piedra soy en sufrir pena y cuidado
y cera en el querer enternecido,
sabio en amar dolor tan bien nacido,
necio en ser en mi daño porfiado;

medroso en no vencerme acobardado,
y valiente en no ser de mí vencido,
hombre en sentir mi mal, aun sin sentido,
bestia en no despertar desengañado.

En sustentarme entre los fuegos rojos,
en tus desdenes ásperos y fríos,
soy salamandra, y cumplo tus antojos;

y las niñas de aquestos ojos míos
se han vuelto, con la ausencia de tus ojos,
ninfas que habitan dentro de dos ríos.

Francisco de Quevedo, *Soneto*

A lenda tenta explicar o inexplicável.
Uma vez que emerge de um fundo de verdade,
ela precisa terminar de novo no que não tem explicação.

Kafka, Prometheus

A noção contemporânea de originalidade dista grandemente do que a Antiguidade tinha por parâmetro no que tange a obras literárias ou filosóficas. A competência do autor se exhibia preferencialmente na habilidosa utilização dos mesmos *tópoi* ou em uma reorganização do material. A existência de versões conflitantes ou simplesmente distintas dos

mitos punha à disposição do poeta a multiplicidade de opções, o que levou um autor a empregar diferentes perspectivas de um mesmo mito de acordo com a sua conveniência. Eurípides, por exemplo, recorre a duas fontes para compor as Helenas da peça de mesmo nome e a de *Orestes*. Igualmente conhecidas neste período são as sátiras ou as paródias, essas últimas constituindo a reprodução parcial da estrutura e forma do texto articulada à perversão da matéria ou do tom empregados. Não obstante a prática já existisse naquela época, o mundo antigo revelou-se tão inesgotável para as eras subsequentes que originou, sem deixar de permanecer frutífero, uma prole numerosa de recriações. O menos célebre dentre os autores que recuperaram a mitologia clássica decerto não será Franz Kafka.

Antes de iniciarmos, todavia, cumpre lembrar que, ao comentar tais textos, não se almeja provar que o autor reescreveu temas clássicos camuflando-os sob outros disfarces. Kafka é abrangente, franqueia as mais diversas leituras para textos às vezes curtíssimos; uma interpretação *única* não tem grandes chances de prevalecer nem sequer tem validade em se tratando dele. É antes sobre a produção literária de um leitor atento dos clássicos que queremos pensar: com efeito, se marcas temporais como a vestimenta, meios técnicos, costumes e características, elementos muito simples dos contos que elegemos, tornam indefensável a ideia de que o mito é a solução hermenêutica (se é que coisa tal existe) das histórias, tentaremos mostrar que em muitos aspectos a obra de Kafka repercute a tradição mítico-literária greco-latina.

Afirma Benjamin que Kafka “não cedeu à sedução do mito”; não obstante, à mesma página lemos que “[e]ntre os ancestrais de Kafka no mundo antigo, os judeus e os chineses, (...) este antepassado grego não deve ser esquecido”.¹ Se, para o filósofo alemão, o mundo mítico é “incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka”, valeria inverter a frase, não no sentido proposto por Benjamin – de que a redenção que o mito oferece Kafka recusa –, mas na medida em que reconhecemos que um esforço arqueológico pode encontrar, soterrado sob todas as interpretações que o estudioso Anatol Rosenfeld identifica para Kafka (além daquelas específicas de um campo do saber – medicina, psicanálise, política, religiosa

¹ Benjamin, *Obras escolhidas*, p. 143.

–, “as interpretações ecléticas que, nutrido-se das mencionadas e de outras, transformam Kafka em súpula mítica de todos os problemas, conflitos, desesperos, grandezas e vícios do nosso tempo”²), o mito.

Os óbices surgem no estabelecimento do *corpus*; posto que o grupo de narrativas donde se deduz a relação com a tradição greco-latina seja numeroso, a maioria dos contos de temática explicitamente clássica – “O silêncio das sereias” (“Das Schweigen der Sirenen”), “Prometeu” (“Prometheus”) e “Poseidon” – não foi publicada enquanto o autor vivia.³ É possível supor que houvesse alterações com a finalidade de, uma vez mais, dissipar influências, como se observa em outros textos; os títulos, em Kafka não raro sintéticos e sucintos, provavelmente recusariam a simplicidade óbvia de tão-só designar os personagens principais. A atenção à sobriedade da escrita é, de resto, característica estilística do escritor, como as edições críticas de suas obras podem demonstrar.

Nosso trabalho terá, por conseguinte, um caráter predominantemente descritivo; uma vez que não dispomos do tempo necessário para analisar em detalhe as narrativas, vamos nos limitar a mencioná-las, sugerindo algumas linhas de interpretação que sua leitura nos proporciona e buscando apresentar algumas das formas sob as quais os mitos são por ele refundidos. As traduções do alemão, quando não se mencionar o autor, são de nossa responsabilidade.

O escritor a quem hoje, por comodidade e de modo simplificador, atribuímos uma pertença definida nasceu na Boémia, território geográfica, política e culturalmente instável, onde conviviam, em permanente tensão, tchecos, austríacos, alemães, ciganos, católicos, protestantes e judeus; um contexto histórico que vivencia o surgimento de movimentos nacionalistas, o avanço do socialismo e do sionismo, a crise de identidade dos povos europeus, as animosidades entre diversas etnias e grupos políticos, antecedentes da Primeira Guerra Mundial. Kafka, advogado e funcionário público morto em 1924 antes mesmo de completar 41 anos, viria a desempenhar um papel de destaque na literatura do século XX, alcançando um domínio que se estende ao período em que vivemos.

² Rosenfeld. Kafka redescoberto, p. 37.

³ A exceção é “O novo advogado” (“Der Neue Advokat”), que integra *Um médico rural* (*Ein Landarzt*, 1919).

De algumas figuras em especial se ocupou o prosador com certa frequência: o astucioso Ulisses, por exemplo, divide uma narrativa intitulada postumamente por Max Brod, amigo dileto do escritor e responsável pelo seu espólio, com perigosas entidades femininas que cantam e desencaminham.⁴ Em “Prometheus”, esquecido o roubo do fogo, contemplamos o amigo dos homens em quatro versões distintas; em “Poseidon”, o soberano dos mares é transfigurado em um poderoso, porém limitado burocrata. Também aparecem personagens que, embora não desprovidas de caráter mitológico (graças à distância e à proporção que a perspectiva temporal lhes permite adquirir), são históricas: é o caso de Alexandre, o Grande, coadjuvante do ginete Bucéfalo em “O novo advogado” (“Der neue Advokat”), o único desses textos a ser publicado pelo autor em vida, no volume *Um médico rural* (*Der Landarzt*), de 1919.⁵ Mas há liames que, à falta de uma investigação detida, não sabemos ser tênues ou reveladores: no belo posfácio à sua tradução do romance inacabado *Der Verschollene*, em português publicado como *O desaparecido ou Amerika*, Susana Kampff Lages aventa a hipótese de que a onomástica do protagonista, Rossmann (literalmente “homem-cavalo”), refira-se à figura mitológica do centauro.⁶ E, descrevendo o insólito animal de estimação que herdou do pai, misto de gato e carneiro, o narrador de *Um cruzamento* (*Eine Kreuzung*) alude à ausência de uma “cena de reconhecimento” quando confronta o bicho com felinos e ovinos. O dono supõe que talvez a faca do açougueiro seja uma redenção para o híbrido, mas

⁴ *O silêncio das sereias* (*Das Schweigen der Sirenen*), datada de 1917.

⁵ Nos *Diários* e *Cartas* podemos encontrar outras ocorrências de Alexandre, inclusive com a repetição de textos epistolares nos diários (ver: Kafka. *Cartas a Milena*, p. 293 e papéis remanescentes do espólio: Kafka. *Das Werk*, p. 632-633, 777). Também Napoleão suscitou reflexões do escritor.

⁶ Ver texto de Lages em: Kafka. *O desaparecido ou Amerika*, p. 284. Este é o caso também de Bucéfalo, mas invertido, pois na apresentação dessa figura se conservam as características do quadrúpede que, entretanto, se põe de pé e anda sobre duas patas. Divertida modificação do mito, no qual o homem animalizado e irracional é posto literalmente de ponta-cabeça, é a humanização do célebre corcel de Alexandre, que, apresentado como um erudito e estudioso das velhas leis, semelha-se ao homem da cintura para baixo (uma alusão ao domínio do ventre, simbolicamente animalesco no centauro e no sátiro?).

reconhece que a existência de um ser assim é, em si mesma, um impasse sem solução; diante disso, perguntamo-nos se estamos frente a um cenário trágico, ainda que atenuado e minimizado.

De resto, a temática clássica não é exclusividade das *Erzählungen*; como salienta Elizabeth Boa,⁷ as *Cartas a Milena* trazem referências interessantes, desde as mais óbvias, como a Medusa,⁸ o julgamento de Páris,⁹ o herdeiro de Filipe da Macedônia anteriormente mencionado, o filósofo Diógenes;¹⁰ a outras menções, como a imagem das flechas do amor¹¹ e a personificação do sono,¹² até certo ponto tão distanciadas de sua origem que poderiam ser consideradas pertencentes ao âmbito do senso comum. Existem, ainda, numerosas referências à mitologia bíblica, tanto no que toca à herança judaica de Kafka quanto no que tangencia sua leitura da tradição cristã: observamos, portanto, a recorrência de temas como o sacrifício de Abraão,¹³ o pecado original e a expulsão de Adão e Eva do Paraíso,¹⁴ a chegada do Messias,¹⁵ a torre de Babel,¹⁶ a onipresença do mal e de seus demônios,¹⁷

⁷ Boa. *Kafka: gender, class, and race in the letters and fictions*, p. 98.

⁸ Kafka. *Briefe an Milena*, p. 59.

⁹ Kafka. *Briefe an Milena*, p. 20-21.

¹⁰ Kafka. *Briefe an Milena*, p. 293.

¹¹ Kafka. *Briefe an Milena*, p. 234.

¹² Kafka. *Briefe an Milena*, p. 11.

¹³ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 685.

¹⁴ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 665, 667, 672-673. Isso sem mencionar a presença da maçã – o fruto proibido – em diversas obras de Kafka: no capítulo “Hotel Occidental” de *Der Verschollene* (Kafka. *Das Werk*, p. 115, 117), na abertura de *Der Prozeß* (Kafka. *Das Werk*, p. 215) e em *Die Verwandlung* (Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 1130-1131).

¹⁵ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 662-663.

¹⁶ Kafka. *Erzählungen*, p. 12; *Franz Kafka: Das Werk*, p. 631.

¹⁷ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 631, 653.

Noé¹⁸ e Moisés,¹⁹ a parábola da ovelha perdida²⁰ etc. Finalmente, consideremos ainda a tradição literária, representada, por exemplo, nas releituras de Dom Quixote.²¹

No entanto, em vista da bibliografia abundante e variada e da infinidade de enfoques em se tratando do nosso autor, faz-se necessário delimitar o *corpus* escolhido. É, pois, opção deliberada deste texto não buscar em Kafka os textos em que a ligação com o universo greco-latino é mais evidente e explícita, mas, pelo contrário, procurar identificá-la em narrativas nas quais não haja alusões diretas a ele.

Esse método não pode ser considerado absurdo se temos em mente que, em sua concisão, o prosador tcheco recorre constantemente ao ocultamento – Benjamin afirma que a obra de Kafka é uma elipse²² – e se, ademais, reconhecemos que ele prefere manter seus textos livres de uma referencialidade imediata: as narrativas publicadas com sua autorização carecem de elementos que nos facultem decidir o espaço e o tempo em que elas se dão, por meio não só da simulação de gêneros como o conto de fadas, a fábula e o aforismo como também por uma decidida exclusão de exibicionismo técnico ou de atalhos facilitadores para o leitor.²³

Outro exemplo da prática de dissimulação das marcas temporais e espaciais é-nos oferecido no que atine ao judaísmo na produção literária de Kafka; o questionamento que Arnold Band faz a propósito de se vincular o sistema religioso e cultural a *Na colônia penal (In der Strafkolonie)* poderia

¹⁸ Kafka. *Erzählungen*, p. 12.

¹⁹ Kafka aborda o episódio (Dt, 34) nos *Diários (Tagebücher)*, em dezembro de 1913 (p. 616), em outubro de 1921 no caderno in-octavo 12 (p. 867) e no fragmento do espólio “Wer einmal scheintot gewesen ist...” (p. 141).

²⁰ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 35.

²¹ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 651, 654.

²² Schweppenhäuser. *Benjamin über Kafka*, p. 84.

²³ Enrique Mandelbaum, na obra *Franz Kafka, um judaísmo na ponte do impossível*, destaca a recusa de Kafka à escrita artificiosa (*Erzählungen*, p. 161 e seguintes). Também as reflexões de Marthe Robert, na década de 1960, anotavam o “rigor espiritual que não aceita qualquer pausa nas regiões consoladoras do ideal pré-fabricado” (Robert. *Franz Kafka*, p. 156).

ser aplicado a *Um cruzamento*, *Comunidade (Gemeinschaft)*, *Josefina, a cantora*, ou o *Povo dos Ratos (Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause)* ou a *Chacais e rabes (Schakale und Araber)*: a despeito de o judaísmo ser uma possível chave interpretativa para todas essas narrativas, “não há referência clara a nada judeu na história, um traço da escrita de Kafka que deve provocar no leitor informado uma resposta peculiar”. De fato, “os referentes são inequivocamente judeus, mas seus específicos nomeados foram apagados ou reprimidos”.²⁴

Se admitimos a predileção kafkiana pela dissimulação, caberia começar nossa análise. Mas de onde começar? De um conto de *Contemplao (Betrachtung, 1912)* como “Excursão nas montanhas” (“Der Ausflug ins Gebirge”), o qual, malgrado a brilhante e breve proposta de Detlev Kremer,²⁵ que v no narrador e nos seus companheiros cada uma das letras do alfabeto, atrai além desta uma interpretao que valorize o fato de que o primeiro registro do jogo de personificao do pronome *ninguém*²⁶  homérico e remete ao canto IX da *Odisseia*, quando o navegante taco engana perfidamente o ciclope Polifemo?²⁷ De “Um fratricídio” (“Ein Brudermord”), contido em *Um médico rural*, que nos apresenta um enigmático agente policial chamado Pallas?²⁸ Observe-se o vínculo da narrativa *O timoneiro (Der Steuermann)* com o canto V da *Eneida* (vv. 835-870). Se, vencido pelo sono, o piloto Palinuro  penhor da jornada segura de Enéias e cai em alto-mar

²⁴ “And yet, there is no clear reference to anything Jewish in the story, a feature of Kafka’s writing which must elicit from the informed reader a peculiar response. If the referents are unmistakably Jewish but their named specifics have been erased or repressed, what is really going on in this story?” (Band. *Kafka: The margins of assimilation*, p. 144).

²⁵ Kremer. *Kafka: Die Erotik des schreibens*, p. 62-63.

²⁶ Mais tarde o motivo será utilizado no *Auto da Lusitnia*, de Gil Vicente, na homenagem de Carlos Drummond de Andrade, “Todo Mundo e Ninguém” e em tantas outras criaoes.

²⁷ Uma rápida alusão de Rainer Nagele ao Ciclope a propósito da mesma narrativa (*Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas “Der Jager Gracchus”*, p. 64) mostra que a relao não passou despercebida para o discurso teórico-crítico.

²⁸ Kafka. *Erzahlungen*, p. 196.

para que a viagem prossiga em boa paz, Kafka parece, com seu pequeno conto, sugerir o que acontece com ele antes da queda: o narrador sofre um assalto provocado por um desconhecido (o sono, talvez, personificado em Morfeu?), mas o incidente, embora violento, é incapaz de mover a indiferença dos companheiros que dele se informam. Todos os contos referidos pertencem ao legado póstumo de Kafka, administrado por Brod, e foram publicados entre 1917 e 1920.²⁹

Que aspectos caracterizam as recriações da mitologia em Kafka? Brevemente, podemos listar alguns processos. Há a inversão, como em *Volta a casa (Heimkehr)*, escrita no fim do outono de 1920, em que o narrador, tornando ao lar paterno, não ousa transpor o umbral da porta; sequer se anima a bater, assinalando sua chegada para quem está lá dentro. Ao contrário da parábola do Filho Pródigo, cuja ligação com o texto kafkiano Werner Kraft apontava já em 1964,³⁰ aqui ninguém vai ao encontro do jovem, que só percebe indiferença, tornando-se estranho e estrangeiro (como se repetiu e se repete à exaustão, o adjetivo *fremd*, em alemão, comporta ambos os significados) para a própria família. A estrutura do texto, porém, reproduz a do texto bíblico, com a indeterminação do tempo e do espaço e a promessa (em Kafka, jamais cumprida) de uma lei moral subjacente ao texto.³¹

Pode haver, no entanto, uma apresentação do mito sob nova roupagem, como em “Um fraticídio” (“Ein Brudermord”), o décimo segundo dos contos de *Um médico rural*. A posição das histórias era ponto de muita importância para Kafka; sem precisar recorrer ao material biográfico ou às cartas a editores, nas quais ele mostra se importar com as cores, a

²⁹ De acordo com Malcolm Pasley e Klaus Wagenbach, a primeira narrativa data de janeiro e fevereiro de 1917; a segunda, dos meses de janeiro e maio; as duas últimas foram escritas provavelmente no fim do outono de 1920 (*Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas*, p. 64-65). Embora reflitam a tendência substantificadora do escritor, nenhum desses títulos foi dado por Kafka.

³⁰ Rohde. “Und blätterte ein wenig in der Bibel”, p. 141-151.

³¹ Em apenas quatro linhas, o poema “Heimkehr des Odysseus”, de Brecht, parece sugerir que o texto kafkiano se refira ao episódio do tão anelado retorno a casa: “Dies ist das Dach. Die erste Sorge weicht. / Denn aus dem Haus steigt Rauch, es ist bewohnt. / Sie dachten auf dem Schiffe schon: vielleicht / Ist unverändert hier nur mehr der Mond.” (Wagner. *Antike Mythen: Kafka und Brecht*, p. 91)

espessura e a qualidade do papel das edições de suas obras, bem como as fontes tipográficas e ilustrações de capa,³² notamos que, no mesmo livro, “Onze filhos” (“Elf Söhne”) ocupa precisamente o décimo primeiro lugar.³³ Mas a narrativa do fratricídio, que nos faz acompanhar um assassinato, em semicumplicidade, até a prisão do assassino após o crime, desdobramento final da ação friamente planejada, está em correlação com o episódio de Caim e Abel, no Gênesis. Doze irmãos vendem José como escravo e doze “irmãos”, os apóstolos, abandonam o Cristo à própria sorte. A narrativa kafkiana situa a violência contra o irmão na nossa época: há um policial, o escritório de um estabelecimento comercial, o piso pavimentado de um calçamento, chapéus, casacos, elementos enfim reconhecíveis, que *parecem* (apenas isso) distanciar a questão elementar que leva um ser humano a atentar contra o outro, qualquer que seja ele, para longe do mito bíblico, que se relaciona profundamente com o contexto do pecado original.

Aliás, a fusão de mitos distintos é outra estratégia que Kafka utiliza em suas revisões dos clássicos. A imagem de Milena Jesenka, correspondente e tradutora tcheca de Kafka, por exemplo, se forja a partir do relato da Medusa e da expulsão de Adão e Eva do jardim edênico, construindo uma equação na qual desejo é igual a perdição por meio de um elemento comum, nomeadamente, a serpente. Assim, as víboras que no mito grego sobressaem

³² Sobre isso, ver: *Kafka's Clothes: ornament and aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, de Mark Anderson.

³³ Kafka não apreciava matemática, mas a simbologia numérica, presente na cabala judaica, parece não lhe ser estranha. A escolha do número em “Onze Filhos”, por exemplo, é sugestiva porque, além de representar a deficiência de um doze fundamental em cada um dos Testamentos (os filhos de Jacó/as doze tribos de Israel e os doze apóstolos de Cristo) – o filho “perdido” pode ser tanto José, o estrangeiro que, no Egito, rejeita a mulher do Faraó (daí a expressão alemã *keusch wie Josef*, casto como José) como o traidor Judas – 11 é um número primo, soma de três números primos (5, 3, 2) com a unidade. Apesar de Kafka ter dito a Max Brod que os filhos eram somente as narrativas em que, então, trabalhava (Pasley, *Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas*, p. 17) e muitas interpretações divergirem apenas sobre qual história ali se disfarça, o segredo de Kafka, como dissemos, não se esclarece com explicações desse jaez. Sobre isso, ver Breon Mitchell, que propõe uma nova ordenação dos “filhos”.

por seu poder de petrificação são dotadas de peçonha, do poder de seduzir e de arrastar para a fruição inadvertida de bens cujo preço é a morte. A beleza paralisante da Medusa e a perversão da serpente maligna do Gênesis convertem o amor em algo terrível e capaz de suscitar horror.³⁴

Sem nos determos longamente nesses processos, propomos aqui estudar brevemente os reflexos de Prometeu em três pequenos textos de Kafka. Nenhum deles chegou a ser publicado; foram encontrados após a morte do autor e conservam o frescor e o inacabamento de obras belas que, sem conquistar o aval paterno, precisam sair pelo mundo para ganhar reconhecimento. São eles: o aforismo 66 de *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho* (*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*), *A ponte* (*Die Brücke*) e *O abutre* (*Der Geier*). Nossa análise não pode ser muito profunda. Tem, todavia, o propósito concreto de provocar o leitor. Primeiramente, consideremos, então, o aforismo 66, em tradução de Torrieri Guimarães.³⁵ Em seguida, lidaremos com traduções de Modesto Carone.

Livre e confiante cidadão da Terra, eis que está preso a uma corrente longa o bastante para lhe proporcionar liberdade sobre todo o espaço terrestre; conquanto longa apenas de maneira a que não o solicite coisa alguma fora dos limites da Terra. É ao mesmo tempo livre e confiante cidadão do Céu, e eis que está preso a igual corrente celeste.

Quando pende muito para a Terra, estrangula-o a coleira celeste; quando pende muito para o Céu, estrangula-o a coleira terrestre...

³⁴ Ver: Kafka. *Cartas a Milena*, p. 59.

³⁵ No Brasil, por não traduzir diretamente do alemão, o jornalista e escritor sofre sanções em detrimento de Modesto Carone. Trata-se, entretanto, de um bom tradutor; não repisemos o velho preconceito contra as traduções indiretas sem conferir o resultado final que nos chega às mãos. Temos de reconhecer que, em relação ao original, Torrieri se dá mais liberdades que o protagonista do relato; contudo, à parte alguns voos mais temerários, a versão apresenta-se satisfatória.

Tem todavia todos os recursos, sente isso; sim, mas obstina-se em negar que tudo se deva a um erro inicial na fixação dos grilhões.³⁶

Em que aspectos o nosso cidadão de duas pátrias se aproxima de Prometeu? Esqueçamos, por ora, a possibilidade de trabalhar com a condição ambígua de Kafka, judeu dividido entre as tradições alemã e tcheca. Deixemos de lado também a formulação de Bertram Rohde, que situa o texto em uma discussão de fundamento religioso.³⁷ O cidadão agrilhado entre Terra e Céu é próximo do Titã filantropo não só porque este está tão inacessível aos mortais, incapazes de buscá-lo, como aos deuses, insensíveis aos seus lamentos, mas também porque essa figura, imortal e divina, mas desamparada em sua dignidade, conserva um resquício de humanidade. Seria o erro na fixação das cadeias uma paródia? As peias do roubador do fogo, conforme Hesíodo e Ésquilo, são inabaláveis. Talvez por isso o herói se recuse a crer que há um erro (aliás, a metáfora da cadeia sempre foi muito apropriada para designar o enamoramento; e quem é que, sinceramente desejoso de romper os laços, se lamenta de amar?). Cabe-lhe debater-se, tensionar todos os músculos, aspirar a todos os extremos, sufocando no ar rarefeito das montanhas; é que, posto que deus, ele terá de aprender também a paciência, até que chegue o Filho de Zeus...

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas.

³⁶ Kafka, [s.d.], p. 37. No original: "Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an eine Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es, ja er weigert sich sogar das Ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen." Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 635.

³⁷ Rohde. "Und blättert ein wenig in der Bibel", p. 107.

– Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

Certa vez, era pelo anoitecer – o primeiro, o milésimo, não sei – meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo. Pelo anoitecer no verão, o riacho sussurrava mais escuro – foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim. – Estenda-se, ponte, fique em posição, viga sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado. Compense, sem deixar vestígio, a insegurança do seu passo, mas, se ele oscilar, faça-se conhecer e como um deus da montanha atire-o à terra firme.

Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo. Mas depois – eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale – ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz, sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um saltador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida.³⁸

³⁸ Kafka. *Narrativas do espólio*, p. 64-65. No original: "Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich. Diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm habe ich mich festgebissen. Die Schöße meines Rockes wehten zu meinen Seiten. In der Tiefe lärmte der eisige Forellenbach. Kein Tourist verirrte sich zu dieser unwegsamen Höhe, die Brücke war in den Karten noch nicht eingezeichnet. – So lag ich und wartete; ich mußte warten. Ohne einzustürzen kann keine einmal errichtete Brücke aufhören, Brücke zu sein.

Einmal gegen Abend war es – war es der erste, war es der tausendste, ich weiß nicht, – meine Gedanken gingen immer in einem Wirrwarr und immer in der Runde. Gegen Abend im Sommer, dunkler rauschte der Bach, da hörte ich einen Mannessschritt! Zu mir, zu mir. – Strecke dich, Brücke, setze dich in Stand, geländerloser Balken, halte den dir Anvertrauten. Die Unsicherheit seines Schrittes gleiche unmerklich aus, schwankt er aber, dann gib dich zu erkennen und wie ein Berggott schleudere ihn ins Land.

Eis *A ponte* (*Die Brücke*), pequena história que, passando-se em cumes inacessíveis, exhibe alguém que, estendido entre dois pontos, serve como ponte para os passantes, orgulhosamente crendo-se um deus da montanha (*Berggott*). Também aqui é o vocabulário que nos faz pensar no astucioso Prometeu: o cenário gelado e inóspito, no qual a “desolação desértica”³⁹ esquiliana é modernizada em uma ponte (mais uma vez se apresenta o trânsito entre duas margens) que “ainda não estava assinalada nos mapas”;⁴⁰ a instabilidade;⁴¹ a longa e indiferenciada espera de tantos dias; o rio (Oceano, na Antiguidade, não era entidade ligada ao mar, mas a águas doces); a visita inesperada, que desencadeará, por fim, pelo interesse que desperta fazendo que essa ponte antropomórfica se volte, violenta e impiedosamente, a precipitação final catastrófica e o despedaçamento atroz. Não correspondido, todo aquele que se pretende ponte e caminho não pode deixar de, um dia, desabar.⁴²

Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rockschöße und ordnete sie auf mir. In mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich wild umherblickend, lange drin liegen. Dann aber – gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal – sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. Ich erschauerte in wildem Schmerz, gänzlich unwissend. Wer war es? Ein Kind? Ein Traum? Ein Wegelagerer? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehen. – Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte, und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kiesel, die mich immer so friedlich aus dem rasenden Wasser angestarrt hatten.” Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 903.

³⁹ Tradução de Ana Paula Quintela Sottomayor.

⁴⁰ Kafka. *Narrativas do espólio*, p. 65.

⁴¹ Ver: *Ésquilo*, v. 157.

⁴² Familiarizado com a tradição cristã que o cercava, Kafka poderia ter associado o amigo da humanidade ao Cristo. Na passagem do paganismo para a Cristandade, a abnegação e o sofrimento de Prometeu, atado a uma coluna no alto de uma elevação de onde ele pudesse ser visto por todos, foram elementos que por vezes permitiram a fusão das duas imagens. No entanto, os antigos Padres da Igreja fizeram questão de deixar demarcada a diferença (ver: Séchan. *Le mythe de Prométhée*, p. 15-16; Raggio. *The myth of Prometheus*, p. 48).

Finalmente, deparamos com a narrativa que mais evidentemente se assemelha ao mito grego. As afinidades com *O abutre* (*Der Geier*), ainda que o texto kafkiano resguarde tão somente estilhaços cintilantes do relato antigo ou, na intuição vigorosa de María Macmillan, se limite a vibrar em ressonância com o complexo de narrações que cercam a personagem de Prometeu, são numerosas:

Era um abutre que bicava meus pés. Ele já havia estraçalhado botas e agora bicava os pés propriamente. Toda vez que atacava, voava várias vezes ao meu redor, inquieto, e depois prosseguia o trabalho. Passou por ali um senhor, olhou um pouquinho e perguntou então por que eu tolerava o abutre.

– Estou indefeso – eu disse. – Ele chegou e começou a bicar, naturalmente eu quis enxotá-lo, tentei até enforcá-lo, mas um animal desses tem muita força, ele também queria saltar no meu rosto, aí eu preferi sacrificar-lhe os pés. Agora eles estão quase despedaçados. – Imagine, deixar-se torturar dessa maneira! – disse o senhor. – Um tiro e o abutre está liquidado.

– É mesmo? – perguntei. – E o senhor pode cuidar disso?

– Com prazer – disse ele –, só preciso ir para casa pegar minha espingarda. O senhor pode esperar mais meia hora?

– Isso eu não sei – disse e fiquei em pé um momento, paralisado de dor.

Depois falei:

– De qualquer modo tente, por favor.

– Muito bem – disse o senhor. – Vou me apressar.

Durante a conversa o abutre escutou calmamente, deixando o olhar perambular entre mim e aquele senhor. Agora eu via que ele tinha entendido tudo: levantou vôo, fez a curva da volta bem longe para ganhar ímpeto suficiente e depois, como um lançador de dardos, arremessou até o fundo de mim o bico pela minha boca. Ao cair para trás senti, liberto, como ele se afogava sem salvação no meu sangue, que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens.⁴³

⁴³ Kafka. *Narrativas do espólio*, p. 132-133. No original: “Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. ‘Ich bin ja wehrlos’, sagte ich, ‘er kam und fing

Efetivamente, temos uma ave que, voejando ao redor daquele que padece, concorre com o sofrimento deste, ferindo-o com o bico pontiagudo; a dor ininterrupta; a espera, de novo, com a única ressalva de que “a grande idade do tempo”⁴⁴ suportada por Prometeu (que o escólio a este verso, segundo Ana Paula Quintela Sottomayor, à nota dez de sua tradução da tragédia *Prometeu Agrilhoado*, quantifica em um período de 30 mil anos), no veloz século XX é metamorfoseada na módica quantia de 30 minutos. Quem pode salvar aquele que defendeu os efêmeros? Quem se levanta para socorrer o filho de Jápeto? Na reconstrução de Kafka é a criatura que, munida de uma arma (de acordo com Ésquilo, tecnologia entregue aos mortais pelo Titã, que lhes presenteou com toda a ciência), se dispõe ao resgate. Nem assim, todavia, poderia salvar-se o herói. O abutre – sugestiva modificação da águia –, animal que se alimenta de matéria morta, em decomposição, acompanha todo o diálogo e espera o momento de intervir. Não é Hércules quem desfere a seta contra o cão alado de Zeus; é a ave que, se mudando em lançador de dardo (*Speerwerfer*), se condena a si e ao companheiro à morte hemorrágica dos seres finitos. Não há, aqui, salvação no sentido de redenção. Sem embargo, ecoando Ésquilo, contemplamos, apavorados, um desenlace surpreendente: romperam-se as cadeias e o acorrentado agora se vê livre. Efetivamente, bem explicava Prometeu a Io: “(...) não está fixado pelo destino que eu morra. Isso seria a libertação das minhas dores.” (Ésquilo, vv. 754-755)

zu hacken an, da wollte ich ihn natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen.’ ‘Daß Sie sich so quälen lassen’, sagte der Herr, ‘ein Schuß und der Geier ist erledigt.’ ‘Ist das so?’ fragte ich, ‘und wollen Sie das besorgen?’ ‘Gern’, sagte der Herr, ‘ich muß nur nach Hause gehn und mein Gewehr holen. Können Sie noch eine halbe Stunde warten?’ ‘Das weiß ich nicht’, sagte ich und stand eine Weile starr vor Schmerz, dann sagte ich: ‘Bitte, versuchen Sie es für jeden Fall.’ ‘Gut’, sagte der Herr, ‘ich werde mich beeilen.’ Der Geier hatte während des Gespräches ruhig zugehört und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück, um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar erkrank.’ Kafka. *Franz Kafka: Das Werk*, p. 904.

⁴⁴ Tradução de Ana Paula Quintela Sottomayor.

Esses apontamentos, conquanto superficiais, indicam quão produtiva pode ser uma investigação sobre a reescrita dos clássicos em Kafka. Uma pesquisa sistemática da maneira como Kafka absorveu as leituras dos autores antigos talvez chegasse a conclusões que o colocariam ainda mais integrado à tradição literária, a despeito de sua notória relutância em citar autores e adotar uma postura livresca. Não se trata, porém, de determinar com segurança se Kafka leu Homero, Virgílio, Sêneca e outros autores antigos. Dos mais diversos modos, das maneiras mais diferentes, direta ou indiretamente, ele foi ávido consumidor de literatura (que adotamos na acepção mais vasta, entendendo essa arte com a amplitude da Antiguidade, que não distinguiu entre historiadores, filósofos, poetas e dramaturgos) e atento observador da realidade. Desta forma, ele tomou contato com as duas maiores matrizes da ficção literária: o mundo e a própria ficção.

Referências

- BAND, Arnold J. Kafka: the margins of assimilation. *Modern Judaism*, v. 8, n. 2, p. 139-155, May 1988.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Notas para encenação de *Alceste*, *Ifigênia em Aulis* e *Prometeu*. HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: Nelap/Fale-UFMG, 2003. p. 145-170.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOA, Elisabeth. *Kafka: gender, class, and race in the letters and fictions*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- CANETTI, Elias. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- ÉSQUILO. *Prometeu agrilhado*. Introdução, tradução do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 1992.
- GIBIAN, George. Karel Capek's apocrypha and Franz Kafka's parables. *American Slavic and East European Review*, v. 18, n. 2, p. 238-247, Apr. 1959.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras: 1996.

- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e comentários de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: 1991.
- KAFKA, Franz. *Tagebücher*. Her. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- KAFKA, Franz. *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- KAFKA, Franz. *Briefe an Milena*. Her. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, Franz. Prometheus. In: _____. *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 107.
- KAFKA, Franz. *Erzählungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1995.
- KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2003.
- KAFKA, Franz. *Franz Kafka: Das Werk*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2008.
- KÁLMÁN, György C. Kafka's Prometheus. *Neohelicon*, XXXIV, 1, p. 51-57, 2007.
- KREMER, Detlev. *Kafka: Die Erotik des schreibens*. Bodenheim beim Mainz: Philo, 1998.
- MACMILLAN, María. Franz Kafka: El buitre y la resonancia del mito de Prometeo. *Cyber Humanitatis*, n. 48, 2008. Disponível em: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21788%2526SID%253D741,00.html>. Acesso em: 10 out. 2009.
- MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NÄGELE, Rainer. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas "Der Jäger Gracchus". *German Quarterly*, 47, p. 60-72, 1974.
- PASLEY, Malcolm; WAGENBACH, Klaus. Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas. BORN, Jürgen et al. *Kafkas Symposion*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- QUEVEDO, Francisco. Soneto. In: SCLIAR-CABRAL, Leonor. *Poesia Espanhola do Século de Ouro*. Tradução, introdução e notas de Leonor Scliar-Cabral. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 56-57.

RAAFLAUB, Kurt. Enki e Prometeu: o herói de cultura no mito e pensamento da Mesopotâmia e da Grécia. Trad. Adriano Scatolin. *Letras Clássicas*, São Paulo, a. 6, n. 6, p. 11-23, 2002.

RAGGIO, Olga. The myth of Prometheus: its survival and metamorphoses up to the eighteenth century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 21, n. 1-2, p. 44-62, jan.-jun., 1958.

ROBERT, Marthe. *Franz Kafka*. Trad. José Manuel Simões. Lisboa: Presença, 1963.

ROHDE, Bertram. "Und blätterte ein wenig in der Bibel": Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Kafka Redescoberto. In: FERNANDES, Nanci; GUINSBURG, Jacó (Org.). *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; EdUSP; Campinas: Editora Unicamp, 1994. p. 33-39.

SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (Hrg.). *Benjamin über Kafka*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

SÉCHAN, Louis. *Le Mythe de Prométhée*. Paris: Presses Universitaire de France, 1958.

SOARES, Carmen Isabel Leal. Prometheus Desmotes: um "olhar" no Titã. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, t. I, p. 81-95, 1995.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela. Prometeu em Vila Nuvem dos Cucos (Av. 1494-1552). *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, t. I, p. 233-240, 1995.

STADLER, Ulrich. Subversive Arbeit am Mithos: Kafka's Beziehung zur Antike und die fünf "Sagen" von Prometheus. In: BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, Renate; EHRICH-HAEFELI, Verena. *Antiquitates Renatae: deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäische Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. p. 271-284.

TCHÁPEK, Karel. *Histórias Apócrifas*. Trad. Aleksandar Jovanovic. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

WAGNER, Frank Dietrich. *Antike Mythen: Kafka und Brecht*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.

WAMBACH, Lovis M. *Ahasver und Kafka: zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*. Heidelberg: Winter, 1993.

O corpo de Helena, de Paulo José Miranda: outra leitura de motivos épicos e dramáticos gregos

Elisabete Cação dos Santos

Apesar de a obra se intitular *O corpo de Helena*, verdadeiramente ela não consta do leque de figuras do drama que Paulo José Miranda¹ elenca no início do seu livro. Vemos que Helena é apenas o motivo de que se serve Menelau para a sua reflexão sentimental, isto é, a ausência do corpo de Helena é a matéria essencial para o digladiar da alma da personagem principal, nesse caso, Menelau. Para além do Atrida, nesse drama aparecem ainda um coro de mulheres – que será analisado à parte –, Agamémnon, Ulisses e Ártemis. São mencionados Helena, Atreu e Aquiles.

O contexto da obra insere-se na parte do mito após o rapto de Helena por Páris, quando esse último quebrou os laços de hospitalidade, tão caros ao mundo grego, e raptou a mulher de quem o recebeu. É então que se instala a dúvida em Menelau. Embora devesse vingar esse rapto, destruir e

¹ Este autor licenciou-se em filosofia, desde 1998 é membro do P.E.N. Clube Português e apresenta-se com obras em poesia, prosa e teatro, como é o caso desse texto. Com a publicação do seu primeiro livro de poesia, *A voz que nos trai*, ganhou o prémio Teixeira de Pascoaes. No ano seguinte publica *O corpo de Helena, A arma do rosto* (poesia) e inicia ainda um conjunto de três novelas, questionando os problemas da relação autor/obra e o seu processo de criação, em torno de Cesário Verde com *Um prego no coração*, de João Domingos Bontempo com *Natureza morta* – com o qual ganha, em 1999, o prémio José Saramago –, e de Antero de Quental com *Vício*, em 2001. Em 2002, publica *Tabaco de Deus* (poesia) e regressa, em 2008, com *América*, um livro de aforismos (disponível em: <<http://orgialiteraria.com/?p=1226>>. Acesso em: 7 set. 2009). Por *O corpo de Helena* perpassam matérias de conteúdo filosófico que, de maneira geral, não vou aproveitar para esta minha leitura literária.

derramar sangue troiano, para restabelecer a honra da casa de Micenas, o herói sente-se dividido, entre partir e vingar ou não o rapto de Helena; logo na sua primeira fala, em jeito de prólogo, apresenta o estado atual da situação da “primeira casa de Micenas” e também o seu estado de alma. A peça abre, assim, com Menelau, nos seus aposentos, a declarar-se obsessivamente dedicado a Helena: “grito por ti”, “vejo as tuas tranças loiras nas minhas mãos”, “teus gritos que jamais poderiam incendiar outro corpo”. E, nesse início de amor cego, declara decisivamente: “não quero a guerra, não quero partir com as naus”, mas “quero o teu amor”. A contrabalançar essa crise interior, há a honra de recuperar a mulher: “Trago uma palavra ao peito – honra – que me rói a vida. Parto, não parto?”

Portanto, nesse monólogo inicial, vemos um Menelau um pouco diferente do da épica, porque, embora o seu modelo da *Iliada* delegasse no irmão, Agamémnon, a empresa de formar exército e partir com uma poderosíssima armada para Troia, a verdade é que Menelau queria também a guerra, por Helena (se é que era mesmo esta a justificação). No caso português, vemos um Menelau dividido e a sua dúvida será a sua *hybris*, será o que lhe trará, como consequências nefastas, o castigo divino e a reprovação dos companheiros.

Menelau tem consciência de que a dúvida não é salutar e de que o incumprimento da honra lhe traz a incompreensão dos que o rodeiam – Agamémnon, Atreu e Ulisses; como paradigma de um ascendente épico, a casa dos Atridas é símbolo desse opróbrio.

Menelau: E se a nobreza se medir pela tenacidade da vingança, pelo arrojo de desprezar quem amamos, então, sou agora aqui diante de ti nestas palavras, Agamémnon, o mais miserável dos homens, indigno da minha filiação, da minha irmandade.

Agamémnon: Não vês, Menelau, que trazes a vergonha e a desgraça a esta casa?²

Tema muito grato, desta vez em ambiente trágico, é o confronto *nómos/ phýsis*, implícito na última citação. O *nómos* da casa é a honra que exige vingança diante da quebra dos laços de hospitalidade e o consequente

² Miranda. *O corpo de Helena*, p. 16.

LUPING - Faculdade de Letras

rapto de Helena. Em conflito com esse lema está a *physis* demonstrada pela hesitação de Menelau em relação à situação presente: o que fazer agora que Helena partiu, o que pensar perante a dúvida? No texto português, Menelau vive um dilema: a natureza fá-lo duvidar se, para ter de volta o corpo de Helena, será realmente necessário massacrar Troia. No entanto, o *nómos* da hospitalidade foi quebrado, e a obrigação de Menelau é repô-lo, vingando a ofensa.

Apesar da sua dúvida, o marido de Helena não é imune aos constantes avisos do irmão sobre a possível desgraça que se abaterá sobre a sua casa, se não se decidir pela guerra contra Troia; ao vingar o rapto destruirá uma cidade, mas se não a vingar será a própria destruição de sua casa. E Menelau confessa: “Temo por nosso pai, Agamémnon. Temo pela incompatibilidade da sua ira com a minha dúvida.”

Menelau: De que adiantam os miolos dos troianos esmagados em seus capacetes, as suas vísceras para pasto de aves? Nada, mas nada trará os gemidos de Helena, o meu mundo. Helena não morreu, geme noutros braços. A sua morte seria suportável, também a sua traição, mas não o exílio a que me votou. (...) Sei que a moira dos atridas não é prostrarem-se a pensar, mas comandar, guerrear, devastar o mundo em busca dele.³

A dúvida de Menelau reafirma-se na incompatibilidade entre a guerra contra Troia e o seu mais íntimo desejo: a presença de Helena. “A sua morte seria suportável”, uma vez que, embora morta, o corpo seria de Menelau; “também a sua traição”, desde que o mesmo corpo voltaria para o espaço do casamento. Pelo contrário, o herói não suporta o exílio a que Helena o votou, porque ela encerra em si o próprio símbolo da beleza, “herança dos deuses”, que é troféu e, ao mesmo tempo, arma contra a qual não se pode combater.

Para lhe lembrar a sua condição de guerreiro valoroso, herdeiro da casa de Micenas, confrontam-no Agamémnon e Ulisses, que simbolizam o lado conservador e contrário à dúvida que o aflige. Não a inércia, mas a iniciativa para a guerra. Não a dúvida, mas a certeza do dever e da honra que o seu cumprimento lhes trará.

³ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 17.

Agamémnon é o representante do guerreiro ideal da tradição e dela não se desvia. Talvez seja a inflexibilidade o seu traço essencial. Não compreende o irmão pelo incumprimento da vingança, não compreende quando Menelau lhe fala do amor e da beleza de Helena – “nada sei dessas tuas palavras. A ofensa só com ofensa se paga”.

Quanto a Ulisses, este reitera as informações de Agamémnon – na questão da falta do cumprimento, da falta de coragem na vingança e da desgraça que se abaterá sobre a casa –, se Menelau não começar uma guerra para recuperar a sua honra e, conseqüentemente, a dos seus. Não lhe interessam as palavras, mas as ações. Ele partilha com Agamémnon, do mesmo modo, o ideal guerreiro. Embora o Atrida reconheça que Ulisses é dos melhores na arte da guerra, não é o melhor na arte da alma, contra a qual, agora, pelega Menelau. É, ainda, com Ulisses que Menelau analisa as conseqüências da passagem do tempo sobre si. É o “que nos aproxima”, diz. A certeza da morte é evidente; para Ulisses, será pelo “empobrecimento dos braços”, uma morte física, concreta, a não ser que ele se esgueire “pelas fileiras das suas marcas [do tempo], no corpo e no juízo”; para Menelau, será o seu próprio medo, a sua loucura e demência por Helena, que já se anuncia no surgimento do espectro de Aquiles e na identificação de Ulisses como uma divindade, Zeus.

Na épic e depois na tragédia com traços mais negativos, o perfil de Ulisses é o de um ser ardiloso, que pela arte da palavra consegue atingir os seus fins.

Ulisses: Quanta falta de coragem é precisa para deixar um pai morrer de vergonha! Ai, deitado com as palavras, enquanto os outros da casa se preocupam em como restabelecer a honra... Que desgraça cairá sobre a primeira casa de Micenas, quando se espalhar pela Hélade que uns cabelos loiros e sujos impediram os braços dos Aqueus.⁴

Essa primeira intervenção de Ulisses tenta submeter Menelau pela persuasão, com argumentos que o demovam da abulia. Mas, sem resultado, sofre frustração semelhante à do Canto IX da *Iliada*, na embaixada à tenda de Aquiles, quando não consegue persuadi-lo a voltar à guerra.

⁴ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 26.

UFPA - Faculdade de Letras

Um processo, recorrente da épica e tragédia gregas, é o sonho. Paulo José Miranda usa-o para traduzir um tema fulcral no mito dos Atridas, a futura morte de Ifigénia, que apareceu a Menelau em sonhos e lhe conta a sua própria morte: “Vou morrer por vontade de meu pai, porque a não tem contra os deuses.” Relacionando a morte da sobrinha com a própria demanda de Troia, Menelau interpela Agamémnon:

Menelau: Sacrificarás Ifigénia por vontade dos deuses, Agamémnon?
Prevejo uma enorme desgraça para esta casa se perseguirmos
o sangue de Páris. (...) Não demandes Pérgamo, peço-te.

Agamémnon: Se essa for a vontade dos deuses, que Ifigénia morra, até mesmo
que minha mulher me odeie ou que o meu filho me renegue,
nada poderemos fazer que a contrarie, Menelau.⁵

Fica implícita uma menção a *Agamémnon* de Ésquilo. No entanto, na peça grega, a consciência de Agamémnon não é assim tão linear como na resposta da peça portuguesa. A dúvida assalta o pai de Ifigénia. No párodo de *Agamémnon*, na antístrofe terceira, o Atrida questiona-se, dividido:

Sorte pesada é não obedecer, mas pesada também se dilacerar a minha
filha (...) Qual destes dois partidos é isento de mal? Como me hei-de
tornar um desertor da frota? Não trairei, já que é justo desejar com ardor
extremo o sacrifício que, para domar os ventos, fará correr o sangue de
uma virgem. (vv. 201-214)

Agamémnon não deixou de sacrificar a filha. Ao chegar a casa, depois da guerra de Troia, Clitemnestra, juntamente com Egisto, terá preparado a vingança contra o marido – a sua morte.

No começo de *Ifigénia em Aulide*, de Eurípides, Agamémnon digladiava-se de novo perante a dúvida: sacrificar ou não Ifigénia para aplacar os ventos, prosseguir viagem para Troia e destruí-la. Ou seja, na linha de Ésquilo, Eurípides retoma e desenvolve o tradicional dilema de Agamémnon, que Paulo José Miranda transfere para Menelau. Para isso, manda duas cartas para sua casa: a primeira, prometendo esponsais da sua filha com Aquiles, de modo a que a jovem fosse atraída para Áulide sem levantar suspeita da sua

⁵ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 21.

morte; a segunda, por arrependimento, dizendo a Clitemnestra que não mandasse a jovem. No entanto, essa última carta é desviada pelo irmão Menelau, que, nessa peça, se mostra irremediavelmente seguro da guerra. Acusa Agamémnon de ser inconstante nas promessas que faz.

De *Ifigénia em Aulide*, retiramos esta citação:

Menelau: Lembras-te que esforços fazias para obter o comando dos Dânaos contra Ílion? Fingias não estar interessado, mas desejava-lo no fundo do teu querer. (...) Mas quando para Aulide, mais tarde, vieste com o exército pan-helénico, passaste a não valer nada: é que, enviada pelos deuses, a adversidade te tocou, porque carecias de ventos a favor. (...) Depois, quando Calcas, no altar, te propôs o sacrifício da tua filha a Ártemis – assim teriam os Dânaos ventos a favor – com coração alegre, prometeste, aliviado, imolar a tua filha. E foi voluntariamente, não à força – excusas de dizer tal – que à tua esposa mandaste enviar para aqui a tua filha como noiva destinada a Aquiles. A seguir, recuando, lanças mão da carta, porque já não queres ser o assassino da tua filha.⁶

Nos primeiros versos de *Ifigénia em Aulide*, Agamémnon encontra-se num dilema: ora se inclina para a rápida decisão de atrair Ifigénia para Aulide, como prometida em casamento a Aquiles, ora recusa decididamente a sua morte. No entanto, no passo citado da obra de Paulo José Miranda sobre a futura morte da filha, Agamémnon não hesita dizendo que o que for necessário fazer será feito, mesmo que a família o odeie e renegue.

Passo de difícil leitura em *O corpo de Helena* será a interpelação de Menelau ao espectro de Aquiles. Mas se compreendermos a dicotomia guerra/canto e nos lembrarmos de Aquiles, na *Iliada* (IX.185 e seguintes), sentado na praia, em frente à sua tenda, a tocar a lira, concluímos que também este tem características contrastantes: o ser guerreiro e a expressão da sua sentimentalidade, no tocar da lira e no seu canto. A psicologia de Aquiles mostra-nos, então, o aspecto dual do seu ser. Por um lado, desvenda-se o lado lírico e subjetivo da personagem, que se exemplifica em ações como: a *phília* pelo amigo Pátroclo (motivo que o faz voltar à guerra, na *Iliada* XVIII.97-126); a própria descrição de humanização e civilização no episódio do escudo de Aquiles (*Il.* XVIII.478-608); e na devolução do corpo

⁶ Eurípides. *Ifigénia em Aulide*, p. 41-43.

de Heitor ao pai (*Il.* XXIV.576-590). Por outro lado, é o guerreiro implacável, indispensável à guerra; os mesmos instrumentos ou atitudes que denunciam humanidade contêm sinais de uma violência essencial; apesar de possuir um escudo humanizante, a verdade é que não deixa de ser um instrumento bélico; quanto ao corpo de Heitor, não nos esqueçamos de que Aquiles o arrasta à volta das muralhas de Troia, antes de o entregar ao pai (*Il.* XXII.396-405).

Voltando a Menelau: de certo modo, em sua dúvida, ele vislumbra a loucura e o espectro de Aquiles. Associa-se-lhe, então, nesse duplo aspecto: canto/guerra, “a morte é o canto do guerreiro”. Para os guerreiros, a guerra é fácil, e para Menelau dói-lhe “esse tempo em que a coragem era simples: matar, morrer.” Para ele, no tempo em que a dúvida se impõe, a coragem é enfrentá-la. Parece-me, no entanto, que é nele maior a passividade do que a coragem para encarar a dúvida, o que levará, irremediavelmente, à sua destruição por Ártemis, já no final da peça.

Para além do espectro de Aquiles, por instantes Menelau evoca também a sombra de Helena. Mas, nesse momento, a sua interpelação não é já, como no início da peça, de saudade, amor, loucura, ausência, mas está entre a “vingança e a ilusão”. Denuncia-se certa evolução em Menelau. A meio da peça, já influenciado, em parte, pelos diálogos com Agamémnon e Ulisses, a sua disposição mudou: “É assim que me encontro, entre a vingança e a ilusão”. Começa a tomar consciência daquilo que é seu dever fazer, lutar contra si próprio e contra a paixão que o domina, e acrescenta: “(...) mas como agora é diferente, Helena. Beijarei os teus seios para os secar. Arruinarei os teus lábios sedentos. O teu sofrimento passeá-lo-ei em praça pública, Helena, amor. (...) Este é um canto de guerra, um canto de amor.”⁷

Por fim, Menelau arrasta o seu delírio para a figura de Ulisses, confundindo-o com um deus ou até com o próprio Zeus, pedindo-lhe forças para ser homem e aceitar o seu destino. Cada vez mais convencido de que a guerra pela vingança de Helena é o que faz sentido e o que repõe a justiça na primeira casa de Micenas, eis que Ulisses traz a derradeira notícia: Atreu morreu antes de ver executada a vingança. Num momento de lirismo trágico, Agamémnon lamenta a morte do pai. Reflete sobre o paradigma que Atreu representava, na sua excelência, e entra em fase de negação,

⁷ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 34.

acreditando na morte como um sono para recuperar as forças do velho pai. É, por fim, Ulisses quem põe ordem em cena e, resolutamente, diz: “Tu, Agamémnon, irás comandar a invasão de Troia como se vingasses Atreu. E tu, Menelau, em memória de Atreu, acompanharás Agamémnon.”⁸

A peça poderia terminar, não fosse o castigo de Menelau estar iminente pelas mãos da deusa Ártemis – a mesma deusa vingadora da *hýbris* de Agamémnon pelo sacrifício de Ifigénia. Já decidido a partir para Troia e liberto da loucura do amor, no diálogo com Ártemis, Menelau reconhece: “Horas antes não sabia o que dizia. Enlouquecia de amor. Tu sabes dos descaminhos em que Afrodite põe os mortais!” Todavia, Ártemis não se compadece com a fragilidade amorosa de Menelau e castiga-o com o suplício da dúvida, em simetria com o que tinha sido o seu erro: “Morrerás de joelhos, clamando por dúvida. Isso que dizias ser muito pior do que os ferros troianos. (...) Mas doravante e por tua causa, sempre que um homem padecer de dúvida, reviverás a tua dor.”⁹

Coro de mulheres

Este coro de mulheres merece ser analisado à parte pela sua função e desempenho na peça de Paulo José Miranda. Essa personagem coletiva desenvolve, no essencial, o mesmo papel do coro nas tragédias gregas: faz desfilar os temas da peça; estabelece, de certa maneira, a marcação da divisão em cenas/atos; anuncia personagens; e caracteriza estados de alma e situações da casa.

A razão de ser um coro feminino pode ter a ver com a maior sensibilidade, destinada às mulheres, em casos de amor e, sobretudo, em casos, como este, em que não é a racionalidade pura que atua nas decisões das personagens, mas a subjetividade de cada um.

A sua primeira intervenção é longa, e nela começa por pedir que escutemos o prenúncio de morte, falha de amor, demência e dúvida, em relação a Menelau. Caracteriza, ainda, o estado de Atreu, que teme que a

⁸ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 42.

⁹ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 48.

honra de vingar o rapto de Helena não se cumpra. Mais adiante e sobre o amor, comenta:

Coro: Afrodite é que diz e desdiz
marca nos homens as mulheres
e nestas mulheres os homens.
Nenhuma lei e nem coragem
auxiliam aqui os homens,
nenhuma arte e nem beleza
em auxílio das mulheres.
O amor é um estrangeiro.¹⁰

O último verso termina de forma sugestiva com a palavra *xénos*, “estrangeiro”, a indicar, por um lado, o amor estrangeiro, isto é, Páris, que vem de outra terra e rapta Helena, por outro, o próprio amor visto como uma coisa estranha, bárbara, “descaminho de Afrodite”.

A segunda intervenção, bastante pequena, destina-se a assinalar um momento de saída e entrada de personagens, ainda que apenas em contexto de um delírio: sai Agamémnon, entra a sombra do “valente Aquiles”. O movimento cénico é apenas virtual, fruto da imaginação de Menelau.

A fala seguinte, a meio da peça, que anuncia a entrada de Ulisses, é subtil e prepara caminho para o castigo divino sobre Menelau: “ofensas graves atingiram / os que se sentam no Olimpo. / A mais irritada das deusas / já planeou um castigo (...) Ártemis tece as suas artes.”

A quarta intervenção continua a apresentar a demência de Menelau, que julga ver Helena na sua sombra como, já antes, tinha confundido Ulisses com um deus.

Adiante o coro confirma o plano delineado para Menelau, o castigo pelo seu delírio que acredita ser fomentado pelo amor. Numa expressão recorrente em anáfora, “Feroz a herança do amor”, o coro vai expondo que os deuses nem o salvam nem o matam de incerteza – não o salvam para que ele se assemelhe mais ao irmão e a Ulisses, enérgico para a guerra; não o matam porque, como dirá Ártemis, para quem teve o poder e a arrogância da dúvida, ainda que sem consciência deles, não é a morte do Atrida que

¹⁰ Miranda. *O corpo de Helena*, p. 15.

vingará a sua *hybris*, será, sim, o plano que ela tem delineado para Menelau: padecer de dúvida sempre que alguém duvide.

Por fim, quando o castigo de Ártemis parece já iminente, o coro, numa espécie de anticlímax, revela que: “Parece que a união / voltou a esta casa de Micenas. / Só se pensa fazer a guerra, / vingar Atreu, matar Helena, / queimar os corações troianos.”

A peça termina com uma espécie de *sententia* do coro: “Pior sorte do que a morte / por certo, a consciência”. Tal *sententia* demonstra a consciência da dúvida simbolizada por Menelau, castigo de deuses, sobre a raça humana, quando se ousa – *hybris* – mais do que é permitido aos mortais.

Referências

ÉSQUILO. *Oresteia*: Agamémnon, Coéforas, Euménides. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1998.

EURÍPIDES. *Ifigénia em Aulide*. Tradução do grego e notas de Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: FESTEIA, 2008.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

MIRANDA, Paulo José. *O corpo de Helena*. Lisboa: Cotovia, 1998.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Os caminhos da honra e do amor ou *O corpo de Helena* de Paulo José Miranda. *Agora*: Estudos Clássicos em Debate, Aveiro, 1, 1999.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Helen*: a trophy for heroes. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Antígona: uma leitura para os nossos dias

Solange Missagia de Mattos

Eu sempre recomendo a meus alunos: vão aonde seu corpo e sua alma desejam ir. Quando você sentir que é por aí, mantenha-se firme no caminho, e não deixe ninguém desviá-lo dele.

Joseph Campbell

Introdução

O mito sobre o qual vamos refletir faz jus à epígrafe, fragmento do texto do mitólogo Campbell. Pretendemos fazer uma reflexão sobre esse mito, tentando ampliá-lo. Reduzi-lo numa faceta interpretativa, correria o risco de empobrecê-lo. Tentaremos persegui-lo em alguns momentos literários, para acompanhar o crescimento da personagem mítica que se estabeleceu ao longo dos tempos e das literaturas. Pretendemos projetá-la como indivíduo. Partimos de dois textos dramáticos gregos, a saber, *Antígona* e *Édipo em Colono*, ambos de Sófocles.¹

Vários autores apresentaram versões de Antígona com ótica na contemporaneidade. Dentre eles, queremos destacar Hélia Correia, em

¹ A tradução que utilizaremos para *Édipo em Colono* será de Maria do Céu Zambujo Fialho. Para *Antígona* faremos uso da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Nossa estratégia para operacionalizar o ensaio será acompanhar o mito como uma jornada interior. Para tanto focalizamos a experiência de uma jovem mulher. Nesse enfoque que pretendemos, pedimos licença ao velho poeta grego. Ousamos colocar em relevo o mito numa perspectiva de percurso de vida, em que a decisão final de Antígona foi consequência de um processo que resultou na produção de um ser humano responsável por seu ato.

Portugal. Sua obra *Perdição, furor: exercício sobre Antígona*, datada de 1991, revisita e recria o tema da mulher explorada pelo “mando” do homem numa perspectiva que dialoga com os dias de hoje. A obra alcançou excelente aceitação e, em 2006, a Universidade de Coimbra, sob a direção de Maria de Fátima Sousa e Silva, publicou uma coletânea dedicada a essa escritora intitulada *Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Três ensaios são de sua autoria: “Antígona, o fruto de uma cepa deformada: mitos em crise. Hélia Correia, *Perdição*”; “Mitos em crise. Hélia Correia, o rancor” e “A Ama: um motivo clássico, de Hélia Correia”. Constam ainda dessa publicação mais quatro ensaios, a saber: “O exílio afetivo de Antígona”, de Carmen Leal Soares, da Universidade de Coimbra; “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”, de Maria do Céu Fialho, também da Universidade de Coimbra; “Aspectos Literários: *Perdição* de Hélia Correia”, de Isabel Capelo Gil, da Universidade Católica de Lisboa, e finalmente “Antígonas antagonicas: gênero, gênio e a política de ‘performance’ em *Perdição* e *Florabela* de Hélia Correia”, de autoria de Hilary Owen, da Universidade de Manchester.

Além da recriação de Correia, queremos também citar a obra, já bastante conhecida, de Jean Anouilh, que, na França, em 1943, reinventa o tema sofocliano. Antígona, pela palavra de Anouilh, é apresentada ao público enfrentando um momento crítico da história política da Europa. O dramaturgo francês foca a tragédia não como a força de um destino, mas como um plano concreto de um ser humano atuante, participativo, que, no momento da decadência do Estado, se impõe.

O mito dessa filha obstinada de Édipo é ainda um referencial para se estudar o processo penal nas instituições acadêmicas de Direito. Um dos principais destaques é a observância da lei natural e de seus matizes. Exemplo disso podemos encontrar no *blog* do Instituto Jurídico Interdisciplinar da Faculdade de Direito da Universidade do Porto.² Algumas recriações de Antígona, como nas citadas, confirmam-nos que, em cada enfoque, o papel do mito é proporcionar uma volta para o interior de nós mesmos e captar a mensagem do símbolo que ele representa.

No curso de Direito, como afirmamos, é destacada uma dicotomia na qual Antígona representa a lei divina, a natural; e Creonte, a lei positiva.

² Disponível em: <<http://www.antigona-iji.blogspot.com>>. Acesso em: 2009.

Num momento de mudança política, a participação popular é colocada em relevo por Anouilh. Quando se reflete na situação de exploração da mulher por Hélia Correia, a versão é focada para que as mulheres falem. Correia criou, para seu intento, mais personagens femininas, dentre elas a da Ama, ausente na peça grega, e uma cadelinha. A recriação da escritora portuguesa permite que Antígona expresse mais intensamente sua capacidade de afeto e ternura particularmente, na peça, no contato com tais imagens femininas.

Contexto familiar

Antígona não é citada na obra *Édipo rei*. A história é contada a partir de sua atuação diante do pai cego em *Édipo em Colono*. Caminhando com Édipo cego, ela é apresentada com uma atitude solidária ao pai. Há uma troca de afeto entre pai e filha. Édipo repete a cada pergunta, num tom afetuosamente, “filha”, e Antígona a cada passo se dirige ao pai, com reciprocidade carinhosa, “meu pai”.

Com a chegada de Ismene, a família é apresentada pela própria Antígona, que, no texto de Sófocles, exclama, em resposta ao pai: “[Digo que] avisto a tua filha e a minha irmã. E de seguida lhe ouviremos a voz” (v. 323). Édipo ratifica a apresentação e, abraçando as duas, cumprimenta a recém-chegada em aclamação: “Filha minha, vieste?” (v. 327). “Toca-me, minha filha” (v. 328). Logo a seguir, pergunta-lhe sobre o restante da família: “De que se ocupam os teus irmãos?” (v. 335).

Uma estrutura familiar é apresentada no conjunto das peças supérstites de Sófocles. São quatro os filhos de Édipo e Jocasta, e Antígona é a mais nova. Seria uma família como tantas outras, se o pai não fosse da descendência dos Labdácidas. Lábdaco, bisavô de Antígona, tem seu reinado marcado por uma guerra sangrenta com Pandíon (Tebas *versus* Atenas). O velho rei foi despedaçado pelas bacantes por ele ter se oposto à introdução do culto de Dioniso em Tebas. Laio, avô de Antígona, também foi marcado por uma maldição: quando Zeto e Anfião apoderaram-se violentamente do trono de Tebas, Laio foi obrigado a refugiar-se na corte de Pélops, pai de Crisipo, o jovem por quem se apaixona em sua juventude. Entretanto, Laio não levou em conta a hospitalidade do rei, usufruiu dos seus favores e raptou seu filho por causa de uma avassaladora paixão. Pélops o execrou publicamente, condenando-o a morrer sem descendência. A partir de então, Laio introduz

mais uma *hybris* na família dos labdácios.³ Estamos diante de uma família amaldiçoada e, no dizer de Maria de Fátima Sousa e Silva, é “Antígona, [o] fruto de uma cepa deformada”. Antígona é herdeira desse contexto familiar de mortes prematuras, tronos ocupados interinamente, assassinatos e suicídios.

Antígona deixa o palácio e descobre o mundo para além dos muros

“Filha de um velho privado de vista. A que terra somos chegados? A que povo pertence essa cidade?” (v. 4). Com essas palavras, Édipo inicia a peça de Sófocles *Édipo em Colono*. Antígona, portanto, é aquela que deve aprender o novo, deve transpor os limites de Tebas e guiar o pai para além dos muros. O que constituiria a solidez de uma personagem jovem, que há pouco estava num palácio, que tinha um pai rei e uma mãe rainha e que agora tem um pai mendigo e amaldiçoado? É necessário aprender pelas estradas, para além dos muros. Ela necessita olhar a seu redor por causa de si mesma e pelo seu pai, pois ela é os olhos do pai cego.

- Antígona: Queres que eu vá me informar que local é esse?
 Édipo: Sim, minha filha, se acaso ele tiver habitantes.
 Antígona: E tem de fato, creio até que nada é preciso: avisto um homem aqui próximo de nós.
 Édipo: E encaminha-se na nossa direção?
 Antígona: Mais do que isso – ele já se encontra aqui presente. Diz-lhe o que lhe queres dizer, pois tem-lo diante de ti. (vv. 26-34)

Após Édipo conversar com o estrangeiro, mais uma vez a jovem atua como visão do pai: “Minha filha, o estrangeiro deixou-nos?” (v. 81). Observar atentamente o que demanda o pai e tudo o que a cerca nesse empreendimento é sua função: “Silêncio! É que já para aqui se encaminham uns homens entrados em anos. Vêm averiguar do teu poiso” (v. 113).

Todavia, nessa tarefa, Antígona é amável também com as pessoas que se aproximam, perguntando sempre ao pai o que deveria ser feito. À

³ As referências aos mitos são retiradas da *Biblioteca de Apolodoro*.

medida que Édipo se assegura na jovem, ela se torna também sua conselheira: “Filha, que decisão hei de tomar?” (v. 170). Ao que Antígona responde: “Meu pai, uma conduta se impõe conforme às leis do cidadãos, com a submissão e obediência necessárias!” (v. 171). Todo o diálogo é estabelecido como uma doçura emanada dessas duas criaturas.

A filha se faz cuidadora admirável do pai cego, e tal função ela não renuncia, como nos revela este trecho de Sófocles: “Segue, segue assim, vem marchando com o teu passo incerto, meu pai, por onde eu te guio” (v. 184). Ela intervém quando o coro quer ajudar Édipo a andar e não abandona seu ofício: “Ajusta um passo e apóia o teu corpo envelhecido sobre o meu braço amigo” (v. 200).

Apesar de sua pouca idade, ela se mantém firme quando se trata de defender o pai diante da impiedade dos habitantes da terra estrangeira. Eis seu discurso:

Ó estrangeiros, de piedoso coração, se meu velho pai repulsa vos inspira pela história que ouvis de invictos crimes, tende ao menos compaixão, eu vos suplico, ó estrangeiros, da infeliz que sou: isso vos rogo por meu pai.

E vo-lo rogo, nos vossos olhos os meus olhos pondo não privados de luz, como alguém de vosso sangue nascido! Que este infeliz voz inspire compaixão! Desditosos, nas vossas mãos estamos como nas de um deus!

Concedei-nos, pois, esta graça inesperada. Eu vo-lo rogo pelo mais caro que o lar vos dá: um filho, uma esposa, riquezas, um deus. Pois se prestardes atenção, nenhum mortal vislumbrareis que fugir possa, se um deus à desgraça o conduzir! (vv. 238-253)

Esse processo delineado pelo dramaturgo ateniense mostra uma Antígona que supera a cegueira de seu pai. Édipo é cego não só fisicamente. O sofrimento impresso em sua alma dificulta o diálogo com o filho Polinices. Assim ele o expressa a Teseu: “O meu filho, ó príncipe, o meu odiado filho, cujas palavras me seria mais odioso suportar para os meus ouvidos do que as de qualquer outro homem” (v. 1.174). “Execrável é a sua voz aos ouvidos de um pai, ó príncipe. Não me oponhas a necessidade de te ceder neste ponto.” (v. 1.177). No entanto, diante dessa atitude do pai, Antígona é capaz de aconselhá-lo a receber Polinices, quando o jovem quer ser abençoado pelo

pai. O pai, Édipo, não sai do lugar da mágoa e do ódio. Seu coração não perdoa o confronto dos jovens filhos Polinices e Eteócles. O último dos confrontos culminou na expulsão de Édipo do palácio, referendada por esses dois filhos.

Assim, continua a maldição na família dos labdácidas. Estão aprisionados pelo ódio e pela fúria. Antígona tenta fazer diferente.

Meu pai, presta-me ouvidos apesar de verdes anos de quem te vai aconselhar. Permite que este mesmo herói satisfaça o seu próprio coração e o deus, conforme é seu desejo; e a nós ambas consente a vinda de nosso irmão. É que ele, podes confiar, não te irá demover à força dos teus propósitos, no que disser no teu desagrado.

Mas que prejuízo há em ouvir suas palavras? Ações maquinadas com perfídias, como sabes, são denunciadas pelas palavras. Tu o geraste. E assim, mesmo que cometa os mais impiedosos crimes, ó meu pai, não é lícito que tu o retribuas com ofensas.

Então deixa-o vir. Também outros homens possuem uma descendência cruel e uma índole violenta; e no entanto, sabem receber conselho e deixam que a sua natureza ceda ao melodioso encantamento dos amigos.

Quanto a ti, lança os teus olhos, não sobre as penas do presente, mas lá, para aqueles que sofreste por parte de teu pai e tua mãe. E se as contemplares – tenho a certeza – virás a reconhecer como é funesto o desfecho que sucede a uma funesta cólera. É que tu tens motivos não escassos de remorsos ao reflectir, na tua irreparável privação de vista. Vamos, cede ao nosso pedido. O uso da insistência não é próprio de quem solicita o que é justo. Também não é próprio que alguém receba um favor e, após tê-lo recebido, se recusa a retribuí-lo. (vv. 1.183-1.203)

E assim sucedeu. Édipo acata o pedido da filha, mas não o do filho que quer ser abençoado. A “fúria” da *Erínia* (deusa vingadora dos crimes dos filhos contra seus pais) permanece em ambos. Polinices, nesse estado, parte para a batalha contra seu irmão. Vai cego de seu olhar interior, acometido de *áte*, desprovido de sabedoria. Assim, cego e surdo da alma, não consegue ouvir Antígona, que insiste em abrir seus olhos, como também seus ouvidos e seu coração. Polinices continua portador da fúria e da maldição e parte para o duelo. Mais uma tragédia dos labdácios.

O diálogo desses dois irmãos, Antígona e Polínicos, confirma o que foi dito anteriormente:

Polínicos: Ó querida Antígona, que devo escutar? Diz.

Antígona: Conduz o exército de volta para Argos, o mais depressa que possas; e não te destruas a ti mesmo e à cidade.

Polínicos: Mas isso não é possível. Como faria eu recuar o meu próprio exército, por ter sentido medo uma só vez?

Antígona: Por que motivo há de tua cólera reacender-se, meu irmão? Que vantagens auferes por arrasar a terra pátria?

Polínicos: É vergonhoso fugir e, sendo eu o mais velho, tornar-me, assim, alvo de troça por parte do meu irmão.

Antígona: Vê o vaticínio de nosso pai, como estão a caminho de se cumprirem fielmente, quando ele proclama a morte que mutuamente vos dareis?

Polínicos: É que anseia por ela. Mas a nós compete não ceder.

Antígona: Ai de mim, desditosa! Quem ousará seguir-te, ao escutar desgraças tais, como este homem vaticinou?

Polínicos: Não iremos ser portadores de más novas, pois compete a um general anunciar as vantagens – não as fraquezas.

Antígona: Quer dizer então, meu irmão, que essa empresa para ti já está decidida? (vv. 1.414-1.433)

O autor já inicia a palavra com a “decisão” proferida por Antígona: “essa empresa para ti já está decidida”. Daqui para frente esta será sua atitude fundamental.

Antígona retorna ao palácio

Seu retorno tem um objetivo, após a morte de seu pai: tentar evitar o confronto dos irmãos. Assim termina *Édipo em Colono*: Antígona pedindo a Teseu, rei de Atenas, que a mandasse logo de retorno a Tebas, ela e sua irmã, “para impedir, caso pudermos, o fratricídio iminente dos nossos irmãos” (v. 1.770).

Não poderíamos refletir sobre Antígona sem levar em conta sua experiência na estrada com seu pai e sua irmã, Ismene, que fora ao encontro

dos dois. Após a morte do pai, sua decisão de voltar ao palácio foi movida pelo desejo de evitar a carnificina de seus irmãos. Mas, ao chegar lá, a tragédia já havia acontecido.

Com a mesma serenidade que acompanhara Édipo, ela se propõe a enterrar o irmão, acreditando poder contar com sua irmã. No entanto, não foi isso que aconteceu. No palácio, Ismene se amolda às normas vigentes.

E Antígona? Há aqui uma transformação nessa personagem. Muda-se a obra, mudam-se as vontades! Com a mesma tranquilidade que disse ao pai, na estrada “uma conduta se impõe conforme as leis dos cidadãos” (v. 171), Antígona sai na calada da noite para enterrar Polinices. Sai só, consciente do que estava fazendo e da condenação que a esperava. Não foram poucas as palavras de Ismene tentando fazê-la recuar.

Será que o retorno ao palácio contaminou as duas irmãs: uma com a cegueira que portava Polinices e a outra com a acomodação dos fatos? Se, por um lado, a peça nos revela que na experiência de Antígona na estrada com o pai certamente continuava impressa em sua alma a determinação de sua frase “temos que respeitar as tradições”, por outro lado, no palácio, o berço familiar da maldição, a cegueira se instala definitivamente. Mesmo que sua experiência de crescimento na estrada estivesse presente, certamente Antígona não é mais a mesma com o retorno. A experiência “para além dos muros” e a maldição familiar estavam presentes. É no meio desse conjunto que Antígona toma suas decisões.

A jovem decide seu destino

“A ele não é dado separar-me dos meus” (v. 49). Aqui está sua decisão! Não adianta Ismene tentar convencê-la com argumentos como os de que é arriscado, de que são mulheres e outros mais. Para Antígona, isso não muda o problema; para ela, respeitar a tradição não é questão política, mas é da natureza dos mortais. Uma norma de Creonte não a desobriga de sua nova função. “Mas deixa-me, a mim e à minha loucura, a sofrer esse mal terrível. Eu, por mim, não creio que haja outro tão grande como morrer sem honra” (vv. 95-96), diz à sua irmã e sai para realizar, com consciência, o seu dever.

É impossível haver retorno. Ela e Creonte se confrontam. Ela defendendo o respeito à dignidade humana, ele exercendo o que lhe cabe, o poder sob o jugo do medo. Assim fala o coro ante sua chegada: “A ti apraz-te,

Creonte, filho de Meneceu, proceder desse modo para quem é desfavorável e para com quem é propício a esta cidade. Em tuas mãos está a faculdade de usar das leis, quaisquer que sejam, quer para os mortos, quer para os que estão vivos” (vv. 211-214).

Os tebanos temem os deuses e, por isso, são reticentes quanto a enterrar Polinices. No exercício do governo, o tio de Antígona e dirigente de Tebas monta uma guarda para vigiar o corpo: “Os vigias do cadáver, já estão prontos” (v. 217). Antes mesmo da proclamação do edito proibindo o sepultamento de Polinices, surge um vigia anunciando a tentativa do sepultamento do cadáver: “Há pouco alguém deu sepultura ao cadáver e se retirou; espalhou sobre o corpo o pó seco e fez-lhe as oferendas que são devidas” (vv. 245-246). Onde estava Antígona nessa hora? Certamente, recolhida para prosseguir seu percurso, enquanto Creonte e os guardas se confrontavam. Creonte cobra a responsabilidade dos guardas, impondo-lhes sanções severas. O coro tenta argumentar: “Senhor, há muito que o meu espírito pondera, se acaso estes feitos não será obra dos deuses” (v. 278). Diante da sabedoria intimidada, Creonte automaticamente ordena que se cale: “Cessa antes que as tuas palavras me encham de cólera” (v. 280). Não há nada a fazer nessa mente insegura no governar e obcecada pelo poder.

Antígona está só, sob a tirania de Creonte. Uma jovem quer que se cumpra a lei divina, a lei da dignidade humana, a lei dos direitos humanos. Um rei, sem habilidade para o comando, encontra a garantia do poder na prática da ameaça.

“E agora, tu diz-me sem demora, em poucas palavras: sabia que fora proclamado um edito que proibia tal ação? (v. 247), indaga Creonte. Ao que Antígona responde: “Sabia. Como não havia de saber?” (v. 248). Aqui está a declaração de que Antígona seguia um percurso e só o respeito às tradições lhe importava, como falara a seu pai na estrada. Nesse caso, o transgressor é Creonte. Duas linhas paralelas são traçadas. Não há intercessão: “E ousaste então tripudiar sobre essas leis? (v. 449), continua Creonte. Antígona solenemente fala:

É que essas não foi Zeus que a promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutável dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem,

mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram. Por causa das tuas leis, não queria eu ser castigada perante os deuses, por ter remido a decisão dos homens. Eu já sabia que havia de morrer um dia – como havia de ignorá-lo? –, mesmo que não houvesse proclamado esse édito. E se morrer antes do tempo, direi que isso é uma vantagem. Quem vive no meio de tantas calamidades como eu, como não há de considerar a morte como um benefício? E assim, é a dor que nada vale, tocar-me esse destino. Se eu sofresse que o cadáver do filho morto da minha mãe ficasse insepulto, doer-me-ia. Isto, porém, não me causa dor. E se agora, te parecer que comeri um ato de loucura, talvez louco seja aquele que como tal me condena. (vv. 450-470)

A jovem está certa do que estava fazendo. O tom de tranquilidade em não mudar os rumos de seu caminho é interpretado como arrogância por Creonte. Mas Antígona passa por cima de tais acusações e se apoia em sua decisão. Sua irmã se desespera, chega até assumir perante Creonte que participou do enterro. Ela estava dividida. Queria viver, mas com sua irmã. Quando alguém não se decide, vive dividido. Antígona nesse momento coloca a relatividade do ato de cada uma: “para estes és tu que pensas bem; para aqueles, julgo ser eu” (v. 557). Essa colocação de Antígona para sua irmã Ismene está referendada nas palavras de Hémon, filho de Creonte, a seu pai, tentando fazê-lo enxergar seu engano, pois os tebanos também não concordavam com a condenação de Antígona.

Ora, é natural que eu vigie o quanto dizem ou fazem ou têm a censurar, porque o teu aspecto é terrível para o homem do povo ante aquele gênero de palavras que te não apraz ouvir. Mas a mim é me dado escutar na sombra como a cidade lamenta aquela rapariga, porque, depois de ter praticado ações tão gloriosa, vai perecer de tal maneira, ela, que, de todas as mulheres era quem menos o merecia. Ela, que não consentiu que seu próprio irmão caído em combate ficasse insepulto, e fosse destruído por cães vorazes ou por alguma ave de rapina. Não é ela digna de receber honras gloriosas? (vv. 690-700)

Creonte, porém, estava longe de perceber a realidade e, ao invés de acatar o diferente do raciocínio do filho e a grandeza que esses jovens, Antígona e Hémon, tinham para lhe oferecer, revolta-se contra ele e o acusa de ser

“aliado da mulher” (v. 740), “grande malvado” (v. 742) “caráter vil” (v. 746), “oco de razão” (v. 754).

Comprova-se cada vez mais que ninguém podia salvar Antígona, porque Creonte só ouvia a voz de quem lhe desse razão. Só Tiresias, com suas profecias, abala a rudez de Creonte dominado pelo medo. O rei tenta voltar atrás, mas já era tarde. Antígona se reuniu novamente à sua família do outro lado da vida.

Algumas considerações finais

Que significado isso poderá ter para nós, nos nossos dias, que apesar de inúmeras conquistas tecnológicas continuamos a nos encantar com os mitos? Multiplica-se o interesse por estudos de narração, dos feitos dos deuses, em que muitas vezes o homem não crê. O que mobiliza essa crescente busca por essas narrações aparentemente distantes, de heróis que nos fascinam, apesar de tantas conquistas sucessivas experimentada pela ciência?

A abordagem do mito pelos especialistas modernos vem nos revelar a expressão de formas vividas de estruturas existentes que permitem ao homem inserir-se na realidade. Antropólogos, sociólogos e psicólogos têm se interessado em estudar mitos por essa razão. Segundo Malinowski,⁴ mitos “são a expressão de uma realidade original mais poderosa e mais importante através da qual a vida presente, o destino e os trabalhos da humanidade são governados”. Para Jung, os mitos são, principalmente, fenômenos psíquicos que revelam a própria natureza da psique. Condensam experiências vividas repetidamente durante milênios. Experiência por que se passaram, e ainda passam, nos humanos. Sacerdotes e poetas elaboram os mitos dando-lhes roupagens diferentes segundo a época e a cultura. Dentro da psicologia analítica, conhecer o mito é um dos instrumentos indispensáveis para o psicoterapeuta. Ele repete em cada expressão do indivíduo nos dias atuais, o que foi expresso desde os primórdios da humanidade. “O mito encarna o ideal de todo ser humano: a conquista da própria individualidade.”⁵

⁴ Citado por Silveira. *Jung: vida e obra*, p. 128.

⁵ Silveira. *Jung: vida e obra*, p. 128.

Em Antígona, tentamos colocar em relevo o percurso de individuação, o trajeto de tornar-se indivíduo que é a mola mestra da teoria junguiana. Ela nasce em uma família marcada por maldição. É nessa família que ela decide seu destino. Tenta ser diferente. O respeito à tradição e à ordem dos deuses faz com que percorra um caminho marcado por decisão, crescendo sempre a cada ato. Esbarra, porém, com a tirania de Creonte, antagônica a seus princípios. A transformação aparente de uma Antígona respeitosa às leis e uma rebelde que se insurge contra o governo se dilui. Antígona permanece a mesma em *Édipo em Colono* e *Antígona*. Sua índole tenaz é conduzida com firmeza nas mãos de Sófocles.

Referências

- ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Manuel Breda Simões. Lisboa: Presença, 1965.
- APOLODORO. *Biblioteca*. Texto bilíngüe. Introdução, tradução e comentário de Marina Cavalli. Milano: Arnoldo Mondadori, 1998.
- CORRÊIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Lisboa: Universidade de Coimbra, 2006.
- SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Introdução, tradução e comentários de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Minerva, 1996.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Leituras da morte

Flávia Freitas Moreira

Vamos, neste ensaio, discutir uma peça de teatro grego antigo em contraponto com uma outra, contemporânea, que julgamos ter com o texto clássico afinidades evidentes quanto ao gênero, nomeadamente, o drama satírico, e ao tema, a morte e seu enfrentamento.

A peça *Alceste*, escrita por Eurípides, foi levada à cena em 438 a.C., no fechamento da trilogia, conforme Sófocles.¹ Seria, então, por posição ou sequência, um drama satírico, já que era este o último a ser apresentado, especialmente após temas graves, como foram os discutidos nas peças anteriores, a saber: *As cretenses*, *Alcmeon em Psófis* e *Télefo*.²

Inicialmente, pode parecer viável classificar a peça tanto como drama satírico, já que existe certa leveza na obra, quanto como tragédia, pois não podemos desprezar a temática da morte, sem esquecer, ainda, o desfecho, que é, em boa dose, alegre como o de uma comédia. No entanto, essas questões são sempre muito controversas e, de qualquer modo, também é possível que Eurípides optasse pela indefinição do gênero.³ Não nos ocuparemos, aqui,

¹ Ver Introdução de Dale em: Eurípides. *Alceste*, p. v.

² Nenhuma dessas tragédias chegou até nós, mas sabemos alguma coisa sobre o argumento. *As Cretenses* refere-se às filhas de Catreu, rei de Creta (uma delas desposou Atreu, filho de Pélops); *Alcmeon em Psófis* relata um episódio posterior aos *Sete Contra Tebas* e aos *Epígonos*.

³ É o que defende Barbosa, em “Zombando de Thánatos”, p. 334 (tradução nossa): “Dessa forma, é valor do texto não se definir nem como trágico nem como cômico. Eurípides, em uma abordagem original, com uma intriga complexa, tentou equacionar o problema mais agudo do ser. Escarnece da morte a partir da mistura de sentimentos de esperança e decepção, da mistura de situações angustiantes, conflituosas, cômicas e ambíguas, da mistura de

da categorização, mas apontaremos convergências e divergências destacando os elementos satíricos presentes em duas obras: *Alceste*, de Eurípides, e *Que venha a Senhora Dona*, do helenista Jacyntho Lins Brandão.

Tomando *Alceste* como drama satírico, precisaríamos resolver os problemas técnicos em relação ao coro – que não se apresenta formado por sátiros, uma vez que nem sequer o pai Sileno entra em cena –, afirmando que Hércules, embriagado e voraz, substitui a raça dos híbridos de Dioniso, encarnando a irreverência e a desmedida atribuída a eles, pois em meio ao drama da casa de Admeto o herói canta e bebe descontraidamente.

A peça inicia quando Admeto vê-se diante de um dilema: morrer ou encontrar alguém que o faça em seu lugar. Entretanto, e por mais amado que fosse o filho do rei Feres, nem mesmo seus idosos pais aceitaram dispensá-lo de sua triste natureza humana. Frente à recusa de todos, Alceste, a dedicada esposa, contra o absurdo proposto – dar a vida por alguém –, aceita a morte e salva o marido.

O drama de Admeto, consideramos, tem início após a morte da sua companheira. Ele deverá viver só, sem a mulher. A dor não é pequena, visto que esta, muito amada, era também mãe de seus filhos e rainha querida pelos súditos. Cores sombrias e graves, no entanto, escurecem o caráter dessa *senhora dona* que, além de ser naturalmente saudosa, antes de morrer, proíbe ao marido tomar uma substituta para si mesmo e para os filhos, ou seja, interdita um novo matrimônio. A soma desses fatos faz com que a vida do rei seja a própria morte, pois ele diz que guardará luto toda a vida e assim o faz. Dessa forma, nosso protagonista segue vivo como os outros mortais, mas não tem mais a vida feliz que experimentara outrora junto à consorte.

Nessa trama de sofisticada complicação, antes do funeral da *dona* da cena, Hércules, de volta de seus trabalhos costumeiros, em busca de pouso e repouso, já havia aparecido com seu modo habitual, grandioso, abrutalhado

soluções meramente retóricas que se opõem a situações práticas e imediatas. É exatamente tudo isso que faz com que o texto euripídiano caminhe de tal forma que notemos, ao final de cada jornada, no confronto entre a vida e a morte, um desprezo deliberado por todas as convenções. Veja, por exemplo, que Alceste morre em cena e não às escondidas, na *skene*, dessa forma, desafiando convenções, vai pouco a pouco denunciando as inumeráveis *mechanai* práticas, poéticas e filosóficas que criamos para burlar a morte por causa de um desejo incontrolável de imortalidade.”

e caricatural, chocando os servos plangentes e atarefados com os preparativos fúnebres. Admeto, porém, contra as regras e o bom senso, convence-o a ficar em sua casa e não revela claramente que a mulher morta é a *senhora do dómos*, chama-a apenas de “estrangeira”. Tal procedimento de Admeto, de maneira esdrúxula, justifica-se. Ele cumpre as regras de hospitalidade tão conhecidas e apreciadas pela sociedade grega.

No palácio o filho de Alcmena se farta dos banquetes servidos, profere discursos, canta e convida o servidor a se alegrar com ele. Ofendido, o servo não resiste e conta-lhe tudo. Nesse momento, Hércules cai em si e sai resoluto, após anunciar que enfrentará Tântatos até que ele desista de sua presa e, se necessário, descerá ao próprio Hades para resgatar Alceste. Nessa decisão intempestiva, já é possível vislumbrar sua personalidade, a um tempo trágica, satírica e cômica. Parece-nos que Eurípides faz de Hércules um deslocado, o sátiro perfeito para se infiltrar no drama e produzir os efeitos satíricos. Estes se dão de dois modos: pela presença festiva e espalhafatosa do herói na casa enlutada de Admeto e pelo final feliz que ele proporciona ao resgatar Alceste do Hades e devolvê-la ao marido.

A obra possui, no nosso entender, características mistas. A parte dramática tem-se por certo que é de fácil percepção; já o tom satírico se esconde em meio à seriedade e sobriedade da morte e do luto de Alceste.

De Alceste, o mito

O mito de Alceste está relacionado ao ciclo de Medeia. Filha mais nova de Pélias, rei de Iolco, e de Anaxibia, Alceste é, das irmãs que assassinaram o pai pelas artes da feiticeira, a única que não participa do projeto da princesa cólquica. Considerada por todos a mais bonita e piedosa, tinha muitos pretendentes, e seu pai determinou que a mão da sua filha fosse concedida ao que dominasse um carro levado por uma parrelha de javalis e leões.

Admeto, querido de Apolo, contou com a ajuda do deus para cumprir a exigência do rei de Iolco. O casamento se deu sem maiores contratemplos, exceto pelo fato de que os noivos esqueceram de fazer oferendas à deusa Ártemis; esta, sentindo-se ultrajada, enviou serpentes ao leito nupcial e desejou que Hades retirasse a vida do filho de Feres. Novamente, Apolo intercedeu a favor do seu amigo e antigo senhor e adiou o prazo para que Tântatos executasse a ceifa da vida de Admeto. Chegando o fatídico dia,

Apolo conseguiu fazer um trato com as Moiras e, desse modo, burla o enviado de Hades, posto que as três irmãs terríveis haviam permitido uma troca de vidas, a Admeto foi concedido indicar alguém para morrer em seu lugar. Para alguns, o mito trata do amor conjugal e eleva Alceste, junto a Laodâmia e Penélope, ao patamar das mulheres a serem cultuadas na Grécia.

A estrutura do mito, levando em conta as variações possíveis, enquadra-se no *corpus* de contos maravilhosos de Vladimir Propp. A associação é feita em consonância com Burkert, que, igualmente, vê semelhanças do relato com

(...) um esquema narrativo que pode designar-se por "aventura" ou "procura" (*quest*), como uma seqüência de trinta e um elementos, "funções": por perda ou incumbência, surge a missão, um herói prepara-se para o seu cumprimento; parte, encontra oponentes e adjuvantes, consegue um talismã decisivo, põe-se a caminho do regresso, liberta-se de perseguidores e concorrentes; no final estão o casamento e a ascensão ao trono; e numerosos mitos gregos mantêm-se. Assim "os trabalhos" de Hércules pertencem naturalmente a este tipo.⁴

E acrescentamos ao mito de Hércules, mencionado pelo helenista bávaro, o dos nossos protagonistas, Admeto e Alceste.

Na famosa passagem do *Banquete* de Platão (179b) na qual Fedro ressalta que, por sua origem, o Amor é o deus mais antigo, o mais poderoso e admirável dentre todos, tornando-se, por isso, um caminho para encontrar a virtude, surgem os nomes exemplares, na arte de amar, de Alceste e de Orfeu.⁵ De Platão a Homero, a esposa que condicionou seu rei a viver como morto é vista como tendo praticado um ato de abnegação. Muito difundida, sua atitude é entendida como sacrifício e será mencionada em versos da *Iliada*, lugar poético habitado pelos grandes heróis de todos os tempos:

E aqueles que habitam Feras junto ao lago de Bebeis;
Beba e Gláfiras e a bem fundada Iolco:
destes comandava onze naus o filho de Admeto,
Eumelo, que para Admeto deu à luz a divina entre as mulheres,
Alceste, a mais excelsa na beleza das filhas de Pélias. (vv. 711-715)

⁴ Burkert. *Mito e mitologia*, p. 22.

⁵ Para comentário sobre a utilização do mito de Alceste como ilustração para o poder do amor, ver: Barbosa. Na corda bamba, p. 40.

UPMG - Faculdade de Letras

Do drama satírico, o conceito

Segundo Aristóteles a tragédia surgiu das encenações dionisíacas e demorou para perder os elementos satíricos.⁶ O termo “satiric”, como se sabe, está ligado aos sátiros. O drama satírico seria, então, a ação dramática representada no contexto trágico, com personagens tomadas da tragédia que interagem com um coro de jovens irreverentes, vestidos à moda de pastores, com pele de bode.⁷ O coro representaria, portanto, essas divindades menores que integram o séquito do deus do vinho e do teatro. Motivos frequentes no drama satírico são, segundo Seaford⁸ e Sutton:⁹ o cativoiro dos sátiros, as invenções maravilhosas, a emergência do mundo inferior, o cuidado para com as crianças divinas, o ambiente bucólico, a lubricidade e a sensualidade exagerada, as competições físicas, as cenas de glotonaria, os combates físicos; a todos estes, acrescentamos a investigação atabalhoada, a exemplo dos *Ichneutas*, de Sófocles e dos *Dikiulko*, de Ésquilo. A estrutura do drama satírico é próxima da tragédia, dividindo-se entre partes cantadas pelo coro e recitadas pelos atores. Os sátiros executavam a *stikinnis*, dança que contém saltos e cambalhotas.¹⁰ Demétrio,¹¹ em seu tratado sobre a retórica, afirma estar o drama satírico localizado na fronteira entre a comédia e a tragédia. Sendo mais curto que uma tragédia, não deixa de ter como tema os mesmos mitos, deuses e heróis. Da comédia traz a graça e a malícia, além do final feliz.

A partir do elenco descrito, podemos concluir que *Alceste* apresenta grande parte das características desse gênero, deixando, contudo, a desejar. Não haverá na peça a alegria incontida do coro dos sátiros nem o elemento maravilhoso, o ambiente pastoril e a excitação e luxúria esperada na forma.

⁶ Aristóteles. *Poética*, 1449a 9-25. Todas as traduções da *Poética* são de Ana Maria Valente.

⁷ Seaford. *Cyclops*, p. 118.

⁸ Seaford. *Cyclops*, p. 33-44.

⁹ Sutton. *Satyr Play*, p. 134-144.

¹⁰ Luciano. *Sobre la danza*, §§ 22, 26, 27.

¹¹ Demétrio. *De elocutione*, III,169 citado por Sutton. *Satyr play*, p. 123.

Que venha a Senhora Dona!

A peça de Brandão *Que venha a Senhora Dona*,¹² escrita e encenada em 1980, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e publicada em 2007, aborda a temática do homem em confronto com a morte, tal como a peça grega. Trata-se de um texto que, por meio de elocução direta das personagens, discute a morte, ou melhor, a escolha de quem deverá morrer para que um outro viva. Brandão, sem dúvida, alargou a perspectiva euripidiana e focalizou, com luz intensa, o instante da escolha. Uma família comum se vê numa reunião festiva e é impelida a resolver um grande problema: decidir quem deverá morrer para que o inocente bebê de Jorge e Cibele¹³ não seja entregue à Senhora fatal. Como uma peripécia¹⁴ de enredo, a obra inicia com um aniversário e termina em um funeral; da mesma forma que a *Alceste* euripidiana, o texto dramático proposto não se enquadra em formas canônicas: não diríamos que seja tragédia¹⁵ nem drama¹⁶ nem sequer comédia.¹⁷ Sobre seu caráter satírico, comentaremos ao longo da análise.

A proposta que move a ação é apresentada, inicialmente, para o pai de uma criança o qual, ao fim das doze horas que foram concedidas, deverá oferecer para a Senhora Dona uma vítima. A trama é trágica, afinal, trata-se de um fato imponderável, grave e irrefutável, embora esteja destinado a todo

¹² Por simplificação, passaremos a chamar *Senhora Dona*.

¹³ Cibele, um nome curioso, tem origens antigas. Remete à grande mãe dos deuses gregos da Anatólia. Deusa da fertilidade e da natureza selvagem. Falcon Martinez; Fernandez-Galiano; Lopez Melero. *Diccionario de la mitologia clasica*, p. 141.

¹⁴ “Peripécia é, como foi dito, a mudança dos acontecimentos em seu reverso.” Aristóteles. *Poética*, 1452a 22.

¹⁵ Entenda-se tragédia como: “imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, uma linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que se serve da ação e não da narração e que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Aristóteles. *Poética*, 1449b 24.

¹⁶ “No sentido geral, drama é o poema dramático, escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.” Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 109.

¹⁷ “A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.” Aristóteles. *Poética*, 1449b 32.

e qualquer vivente. A decisão está colocada nas mãos de uma só personagem, contudo, toda a família vai sofrer à volta dessa decisão. Com os parentes oscilando entre pena e temor – o que nos leva a crer em uma fabricação por parte do poeta da catarse das emoções –, de cada um brota a terrível consciência de que a morte é para todos, e a covardia nesse instante é geral. Reconhecimento cruel.¹⁸

Assim, Jorge, no dia de seu aniversário, chega em casa e conta a sua esposa que teve um encontro com a Senhora Dona, e esta lhe deu 12 horas de prazo para resolver o problema da mortalidade do filho. Por causa do aniversário, a família toda se reunirá e aos poucos ficará sabendo da difícil escolha a ser feita.

Em meio ao dilema de Jorge e ao drama familiar que se instaura, há, à moda do drama satírico, espaço para o riso: seja atrelado à busca desesperada de um substituto, seja quanto ao tratamento dado ao assunto que mistura o sério e o cômico, ao ambiente de festa propenso às discussões sobre gastronomia onde toda a trama se desenvolve, a malícias ligadas à transgressão sexual. A própria reunião, que começa cheia de conveniências e restrições de opiniões, vai aos poucos caminhando para discussões acirradas que levam à exposição do que cada um pensa, e isso, certamente, não ocorre sem ironias, como no momento em que Jorge fala a seu irmão Luisinho:¹⁹

Luisinho: Eu?

Jorge: É. Eu acredito. Eu não arrisco. Eu tenho medo. Você não acredita. Não tem dúvida. Você tem certeza de que estou louco. Você é superior. Sempre foi. Você é quase engenheiro. Então, você pode se oferecer como a vítima!

Em outros momentos Dona Inocência, a mãe de Jorge, faz, de forma dubiamente inocente, vários comentários sobre o fato de o bebê ser mais parecido com o tio Luisinho do que com o pai: “Inocência: Vem, D. Inacinha... É uma lindeza de nenén, não é? Parece mesmo com o meu Luisinho, a senhora não acha?”²⁰

¹⁸ “Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento.” Aristóteles. *Poética*, 1452a 30.

¹⁹ Brandão. *Que venha a senhora Dona*, p. 64.

²⁰ Brandão. *Que venha a senhora Dona*, p. 69.

Do problema a se investigar, a charada

Em *Senhora Dona* há uma charada que permeia todo o texto e que é, como diz Cibele, a esposa de Jorge, um problema de lógica, do tempo da escola, a resolver. Nesse sentido, Cibele é o contraponto racional, que busca encontrar um desfecho razoável para a situação e, assim, aplacar a aflição do marido. Preocupada com a materialidade da vida, com eletrodomésticos e o dinheiro para sustentar a casa, informada pelas publicações de massa, pode-se ver nessa personagem uma representação da esposa média, que não consegue entender o raciocínio de Jorge e que, ao mesmo tempo, diz não ser compreendida por ele.

Numa tentativa de fugir ao problema da decisão e no intento de usar o bom senso, Cibele recorda a charada do tempo de escola:²¹

- Cibele: Fica aí com suas manias, que eu tenho de arrumar as coisas pro jantar, lembra? (*Saindo.*) Se não sou eu, essa casa vira não sei o quê...
- Jorge: Tem de ser bem escolhido...
- Cibele: (*falando de dentro*) E a minha tia Inacinha?
- Jorge: O quê?
- Cibele: Nada. Bobagem... Eu não quero pensar nisso.
- Jorge: Mas nós temos de pensar. Ela disse: você tem doze horas. Nós temos de pôr a cabeça no lugar e usar nosso bom senso.
- Cibele: (*chegando de novo à porta*) No colégio a gente tinha um problema de bom senso.
- Jorge: Bom senso?
- Cibele: Era assim... Deixa eu lembrar direito... Suponhamos: você está no seu carro com toda sua família. Tem um problema qualquer... O carro perdeu o freio. Ele tá correndo muito. De um lado tem o passeio com um muro. Na frente do muro tem um menino brincando... Do outro lado fica um rio. Tem uma velha atravessando a rua. Uma de três: matar sua família, ou o menino, ou a velha. O que você escolhe? Você tem sessenta segundos!
- (...)

²¹ Brandão. *Que venha a senhora Dona*, p. 29-30.

- Jorge: E o que você respondia?
 Cibele: O lógico: matar a velha que já viveu muito!
 Jorge: Matar quem já viveu muito! É lógico!
 Cibele: Mais que lógico! Questão de bom senso!

A passagem citada lembra de imediato a discussão grotesca entre Apolo e Tântatos no prólogo de *Alceste*; há o mesmo tipo de humor em relação à morte e lembra, ainda, o *agón* entre Admeto e Feres. Vejamos um dos trechos:

- Admeto: É a mesma coisa, morrer um homem cheio de vida ou um velho?
 Feres: Temos uma só vida para viver e não duas.
 Admeto: Pois que vivas mais que Zeus!
 Feres: Amaldiçoas os teus pais sem que te tenham feito mal nenhum?
 Admeto: Percebi que estás sedento de uma longa vida. (vv. 711-715)

Em outra passagem de *Senhora Dona*, é Cibele que é interrogada pelo marido com a mesma questão de lógica:

- Jorge: Você tem! Seja lógica! Use seu bom senso! Você vai num carro sem freios. De um lado está o muro. Na frente dele o seu filho está brincando. Atravessando a rua vai seu pai. Do outro lado fica o rio Arrudas. Você não tem tempo de parar. Escolha: uma das três: quem vai matar? Vamos! Você tem exatamente...²²

Com toda a família reunida para o jantar, Cibele tenta expor novamente a charada, sendo interrompida pelas perguntas de Teteca. Apesar das interpelações, consegue formular a questão²³ e a partir dela todos escolhem alguém para matar:

- Cibele: Prestem atenção: você vai na Avenida do Contorno, ali na beirada do Arrudas. Você está no carro com toda a sua família...
 (...)

²² Brandão. *Que venha a Senhora Dona*, p. 36.

²³ Brandão. *Que venha a Senhora Dona*, p. 79-80.

De um lado tem um muro...

(...)

Muito grande... Na frente dele tem uma pessoa, uma qualquer...

A Teteca!

(...)

Do outro lado tem o rio. Na frente atravessando a rua, vai uma velhinha, bem velha mesmo. Igual a Tia Inacinha...

(...)

O carro perdeu o freio. Não tem jeito de parar. Quem você mataria?

Nessas passagens, as características do drama satírico se acentuam. Percebem-se a emergência do mundo inferior – pela possibilidade da morte e pela insistência na necessidade de uma decisão apressada – e a preocupação acerca da vida de uma criança. A provocação do riso se dá pela ameaça do fim aliada às cenas e aos comentários sobre aperitivos, macarronada, cuscuz, pamonha, sonho de virgem, frango ao molho pardo – recordamos que também as cenas de glotonaria são motivo do drama satírico. A investigação precipitada – o som de um relógio marca as passagens das cenas como um coro ritmado e ameaçador – para a solução de um problema “vital” estabelece a fronteira entre o trágico e o cômico.

Figuras satíricas: Teteca e Hércules, os deslocados

Como é característico em dramas satíricos, estão presentes as personagens *deslocadas*, e aqui entendemos o deslocado como aquele que não pertence ou não se adapta às normas sociais ou de etiqueta, para conferir graça à peça e criar um paralelo entre os protagonistas. Em *Alceste* tal função é claramente desempenhada por Hércules.

O herói é a figura que não entende o que está acontecendo ao seu redor e por isso age de forma indevida, o que provoca o riso pelo desencaixe das ações. Por outro lado, tal personagem é responsável por expor ao público certas nuances da trama que não são conhecidas de todos. É ele quem diz como um servo deve se comportar, deixando manifesto para seus espectadores o valor das leis de hospitalidade e do pouco valor dado a uma estrangeira. Chega até mesmo a explicar em que consiste a fragilidade da vida dos homens devido ao fato de serem mortais:

Hércules: Todos os mortais têm necessariamente de morrer e entre eles não há nenhum que saiba se estará vivo quando o dia de amanhã chegar. É imprevisível o caminho que a sorte tomará, não se pode ensinar nem discernir pela prática. Depois de ouvires e aprenderes estas coisas que te digo, regozija-te, bebe, aproveita a tua vida de cada dia e deixa o resto à sorte. Honra a mais encantadora das deusas para os mortais, Cípria, porque essa deusa é benévola. (vv. 783-792)

Em *Senhora Dona*, a personagem satírica é Teteca, uma menina da qual, segundo Inacinha, “dizem que ela tem problema”, embora ela seja muito viva; por isso mesmo cabe a ela a oportunidade de falar as verdades que nenhum membro da família admite que sejam ditas por outra pessoa.

Teteca diz o que pensa, é a deslocada que não se ajusta ao fato de estarem em casa alheia. É sempre repreendida por alguns dos adultos presentes e, muitas vezes, faz com que fique evidente o que foi dito de maneira velada. Um exemplo é o momento em que deixa claro uma atitude de repreensão, comumente usada, que consiste em beliscar alguém para que pare de falar ou fazer algo: “Teteca: Ô falta de educação! (*Inacinha lhe dá um beliscão.*) Ai, tia! Não belisca não!”²⁴

Na mesma cena, a menina é responsável por evidenciar o fato de Inocência e Inacinha já terem idade avançada. Lembrança esta que pode torná-las “preferenciais” na lista de possíveis defuntas, segundo a lógica de Cibele de que os mais velhos devem morrer em lugar dos mais novos: “Teteca: (*cantarolando*) Eu vou ficar tontinha. E eu não tenho certa idade.”²⁵

São estes os heróis satíricos que passam pela trama como deslocados e até mesmo impertinentes, atrapalhando tanto protagonistas quanto antagonistas, que pretendem conduzir a peça a um desenlace que lhes agrade.

Finais felizes?

Expostas as questões e depois de o protagonista sofrer em busca de uma solução, eis que chega ao fim o drama.

²⁴ Brandão. *Que venha a Senhora Dona*, p. 70.

²⁵ Brandão. *Que venha a Senhora Dona*, p. 71.

Em *Alceste*, Hércules, após saber do servo que a estrangeira morta é a rainha, formula de súbito um plano e parte em busca de salvar da morte a mulher que acabara de morrer:

Irei espionar a Morte, a senhora dos mortos de negro manto, e hei-de encontrá-la, penso eu, junto do túmulo, a beber o sangue das vítimas. E se eu me precipitar do meu lugar de emboscada e a apanhar, envolvê-la-ei com os meus braços e não haverá ninguém capaz de libertar os seus flancos doloridos antes que me seja entregue a mulher. (...) Estou convencido de que trarei à luz do dia Alceste, para a entregar nas mãos do hospedeiro que me recebeu em casa. (vv. 843-848; 853-854)

Enquanto Admeto sofre com a falta da rainha e vai arrastando uma vida que é o mesmo que estar morto, o herói vai ao Hades e consegue resgatar a esposa do rei. Numa última cena que parece ser o final feliz já esperado, Alceste velada num manto é entregue ao marido. Mas será que esse final é tudo, será que é realmente feliz? O casal está refeito, o herói segue sua jornada... Porém o que temos é a rainha muda, e o reino abalado pela fama ruim e adversa, além de o rei aturdido e manchado pela pecha de covarde. O final euripidiano é, de fato, marcado pela incerteza do futuro.

Em *Senhora Dona*, o desfecho é igualmente protagonizado pela personagem satírica. Decidem que o melhor modo de escolher quem irá morrer para salvar a vida do bebê é fazendo um sorteio. Teteca será a responsável por decidir a sorte da família em meio a papeizinhos em branco e pedras de dominó, como descrito a seguir:

Mata todo mundo? (*Derrubando todas as pedras de uma vez.*) Ou sorteia?... Ai, eu adoro sorteio! Aquele pirulito, eu ganhei no sorteio da escola... Era docinho!... (*Levantando-se e procurando*) Eu acho que vou picar o papel do sorteio... Vou picar tudo direitinho... Igual a professora fez. (*Pega uma folha de papel e começa a rasgar tirinhas, que vai colocando sobre a mesa, enquanto vai enumerando:*) Um papelzinho pra cada um... Este da Cibele... Este pra mim... Este do Luisinho... Outro pra mim. Um pro Jorge... E outro pra Teteca... Agora pra Tia Isabel... Mais um pra mim... Eu queria tanto ganhar!... Eu fico toda tremendo e meu coração bate depressa... Um pro tio Salvador... Um bem certinho pra mim... Aquele dia na escola foi tão bom: eu até senti um friozinho na barriga na hora que a professora sorteou

UFMG - Faculdade de Letras

meu papelzinho... Vou pôr mais um pra mim... Um bem feio pra mãe do Jorge... Um lindo pra minha titiazinha!... Agora só mais dois pra mim... Tadinha da titia: vou pôr mais um pra ela também. E um pro nenem... Se a gente sorteasse o nenem era até capaz de eu ganhar. Eu queria tanto um nenem todo fofa!... Por isso vou pôr mais um pra mim! Já pensou se eu ganhar?²⁶

Sorteia-se. O papel em branco não atribui vitória a ninguém, mas marca a meia-noite, a hora do encontro com a Senhora Dona. Não acontece nada, apenas a escuridão está presente e alguns elementos que trazem à mente o cenário de enterro, como o cheiro de cipreste e de vela queimando. Um sino toca. E a solução da charada? Quem o poeta matou? Todos? Nenhum? Não se sabe se estão vivos, uma vez que todos falam e mantêm a memória, ou se a morte veio e os levou e estão mortos, mas com memória, como os que estão descritos em *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata. Poeta zombeteiro, luciânico ou simplesmente o confronto com o despropositado da vida? Nesse caso, seria possível ligarmos o texto ao teatro do absurdo – “o absurdo não pode ser explicado pela razão e recusa ao homem qualquer justificação filosófica ou política de sua ação”.²⁷ Fato é que fomos, pela charada e pelo poeta, levados ao inominável: “será a morte um erro da natureza?”²⁸

Pavis²⁹ informa que a “peça absurda” surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica. Ele postula que, nesse tipo de teatro, a intriga e os personagens não são claramente definidos, que “o acaso e a invenção reinam”, e a cena renuncia a todo o efeito de ilusão. Acrescenta o estudioso que o absurdo pode ser alcançado por via estrutural – para refletir o caos universal – e satírica. Se assim for, há muito por se analisar na obra. Acreditamos que Brandão dá conta de maneira suficientemente realista – irônica e satírica também – da angústia gerada no confronto com a morte. Como se pode perceber, esse último parágrafo é mote para outros e outros muitos parágrafos. Este ensaio, porém, foi um primeiro ingresso; apenas isso.

²⁶ Brandão. *Que venha a Senhora Dona*, p. 105.

²⁷ Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 1.

²⁸ Expressão tomada do título homônimo de um ensaio sobre *Alceste* de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

²⁹ Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 2.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Zombando de Thánatos. In: BUZÓN, Rodolfo *et al.* (Org.). *Los estudios clásicos ante el cambio de Milênio*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2002. v. II. p. 225-235.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Será a morte um erro da natureza? *Letras e Letras*. n. 18, v. 2, jul.-dez., p. 19-26, 2002.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Na corda bamba. *UniLetras*, n. 23, p. 39-50, 2001.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Que venha a Senhora Dona*. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.
- BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- EIRE LÓPEZ, Antonio. Reflexiones sobre la lengua del drama satírico. *Humanitas*, Coimbra, v. LII, p. 91-122, 2000.
- EURÍPIDES. *Alceste*. Introduction and comment. A. M. Dale. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- EURÍPIDES. *Alceste*. Trad. J. B. Souza. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.
- EURÍPIDES. *Alceste*. In: _____. *Alceste, Andrômaca, Íon e Bacantes*. Trad. M. O. Pulquério *et al.* Lisboa/São Paulo: Verbo, 1973.
- EURÍPIDES. *Alkéstis*. Trad. Tásos Roussos, Athénai: Káktos, 1993.
- EURIPIDIS. *Euripidis Fabulae*. Edited by James Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1984. t. I.
- FALCON MARTINEZ; FERNANDEZ-GALIANO; LOPEZ MELERO. *Diccionario de la mitología clásica*. v. 1. Madri: Alianza, 1980.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- LUCIANO. Sobre la danza. In: _____. *Obms*. Trad. J. Z. BOTELLA. Madri: Gredos, 1990. v. III.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO JÚNIOR, W. A. *Alceste, de Eurípides*. Portal Graccia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <<http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0229>>. Acesso em: jul. 2009.

SUTTON, Dana Ferrin. *Greek satyr play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980.

Édipo Coronel no Sertão

Sônia Aparecida dos Anjos

A apropriação dos clássicos como matéria-prima para novas criações é uma prática recorrente na contemporaneidade e, nesse sentido, o debate em torno de como lê-los e adaptá-los ganhou corpo e voz nos estudos literários e culturais.¹ É por essa via que vem se aquecendo um diálogo cada vez mais eficaz entre obras, espaços e tempos enfatizando a importância da tradição textual, da história e da memória cultural inserida nas mesmas, sem atribuir demérito a qualquer dos textos e autores envolvidos. Portanto, uma vez selecionados os textos que se pretende estudar, cumpre observar que pontos merecem ser analisados em suas semelhanças, discrepâncias e reconstruções.

O objetivo deste ensaio é analisar o *Édipo* de Gianfrancesco Guarnieri como uma paródia da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Em primeiro plano, desenvolvemos uma breve definição de paródia e depois estabeleceremos um estudo comparado entre os dois textos. Ora se acentuará a distância cultural e histórica entre o texto antigo e a sociedade atual, ora se tentará reduzir essa distância, identificando elementos ou signos próprios da contemporaneidade.

Parte-se, desde já, para um problema delicado de identificação: em que medida se pode falar, de fato, na presença de um texto em outro? Quais seriam as fronteiras dessa possível imitação e/ou intertextualidade? Qual o papel da tradição nesse processo de reatualização ou, em outros termos, de recriação das obras do passado no presente? Se um autor se aproveita de uma unidade textual e a insere em um novo sintagma, abstraindo-a de seu contexto, a título de elemento paradigmático, falar-se-á em intertextualidade ou em

¹ Pavis. *Análise dos espetáculos*, p. 57-58.

paródia? Incentivados a evitar os paralelismos falseados que mais aproximam do que distinguem, buscaremos identificar as diferenças e traçar as peculiaridades referentes aos textos selecionados.

O termo “paródia” possui significados diversos. Para Linda Hutcheon,² a paródia é, na sua irônica transcontextualização, inversão, repetição com diferença, imitação com distanciamento crítico e em diálogo com novos textos. No processo, consoantes com Hutcheon, identificamos a subversão, a inversão e a homenagem.³ O mérito da pesquisadora, pode-se observar, é acrescentar novos elementos à visão tradicional da paródia. Hutcheon afasta-se da concepção que vê a paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga.⁴ Assim, a paródia não se caracteriza apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar, mas também pela tendência à homenagem. O novo texto desperta o riso zombeteiro assim como o prazer interior que o leitor depreende da descoberta das diferenças e semelhanças entre os dois textos.⁵ Em outras palavras, a paródia só alcança o seu objetivo na medida em que o leitor é capaz de identificar a inversão no diálogo intertextual.

Apontaremos alguns aspectos referentes à comparação entre os textos de Sófocles e de Guarnieri; e dentre as múltiplas possibilidades, escolhemos a cena de abertura da obra *Édipo* em paralelo ao *Édipo Rei*, a questão da seca associada à peste e, por fim, a cena do autocegamento.

Preparado em 1975, para ser exibido em uma série episódica de televisão⁶ intitulada “caso especial”, o *Édipo* de Guarnieri sofreu censura e a recusa da Rede Globo. A obra representa o cenário da seca, da fome, das doenças e mazelas enfrentadas pelo sertanejo. A presença, na recriação

² Hutcheon. *Uma teoria da paródia*.

³ Hutcheon. *Uma teoria da paródia*, p. 128-129.

⁴ Hutcheon. *Uma teoria da paródia*, p. 54.

⁵ Hutcheon. *Uma teoria da paródia*, p. 79.

⁶ Não vamos aqui discutir o tema fecundo dos veículos escolhidos por Sófocles e Guarnieri. Restringimos-nos à questão da recriação propriamente dita e concentramos-nos apenas nos tópicos mencionados.

brasileira, dos beatos⁷ e dos mandos e desmandos dos coronéis atinge a dois setores fortes da sociedade da época: a igreja e a política. Portanto, a “minissérie” projetada por Guarnieri se concentra na descrição das misérias e dos horrores especialmente vinculados à seca, que compõem a imagem de uma região abandonada e marginalizada pelo poder e pelos grandes centros do país.

A peça inicia-se de forma distinta da grega. Todos se encontram num ambiente festivo, cantadores alegram os moradores e entretêm os donos da fazenda. O coronel ordena que o cantador conte um “causo”. Um deles, acuado pelas ordens do patrão, conta uma história de tristeza. De forma sagaz, o cantador pede aos ouvintes que prestem atenção e imaginem; que vejam em rostos conhecidos os que pertencem à “estória” que ele vai contar:

Cantador: Pois veja, patrão, que já me veio à memória uma estória muito boa pra ocasião. Estória de muito antigamente e de tempo e lugar tão distante que nem sei onde se passa. Mas cabe tão bem nesse momento que até podia se passar aqui, nestas mesmas paragens. E pra facilitar o entendimento eu peço que todo mundo veja com jeito a cara dos que estão presentes os personagens do meu conto. Com vosso perdão e licença do poeta, aqui vai:

Dedilha a viola e canta:

Oiêi, oiái, quem chora, quem treme de pavor?
 Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
 Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão
 Há muita gente aflita, chora até mesmo o patrão!
 Oiêi, oiái, quem chora, quem treme de pavor?...⁸

As cenas do galpão são transpostas para outro ambiente, porém, as personagens são mantidas. A linguagem é a coloquial, isso quer dizer que o texto dramático, principalmente na fala das personagens, reproduz

⁷ Historicamente, para o sertanejo, os beatos eram pessoas abençoadas e bem mais presentes no dia a dia das camadas pobres que os clérigos. Assumiam a função de profetas, homens santos, curandeiros. Eram capazes de prever o futuro e de oferecer esperança ao sertão.

⁸ Guarnieri. Édipo, p. 134.

artisticamente padrões do cotidiano. Curioso, entretanto, é que os sertanejos procuram por uma antiga personagem grega, Tirésias, que se apresenta como um beato e não em disputa verbal com Édipo, o coronel. Diferentemente do Édipo tebano, o brasileiro não se desloca para saber o que se passa; ele se resguarda e permanece na intimidade do lar. Nessa inversão de posições a procissão tem caminho certo: o casebre do velho Tirésias.

Campo. Exterior. Dia.⁹

4. Os trabalhadores da fazenda, homens mulheres e crianças em procissão. Há estandartes, santos, imagens religiosas, defumadores, misturados com instrumentos de trabalho que os homens carregam. Velas acesas. Cachorros correm junto à procissão. Os passos arrastados levantam pó.

Cantam hinos religiosos com vozes desafinadas.

No início da ação.

Cantador 1 (*o cantador não aparece fisicamente na cena, temos apenas sua voz*):

Tanta gente implorando
Todo o povo em oração
Mas Deus não deu ouvidos
Reza e prece – tudo em vão.
Foi então que em desespero
Foi o povo procurar
Santo-Homem adivinho
O Profeta do lugar!...¹⁰

A rubrica indica: procissão, entoações típicas da região, dor manifesta na voz, cantos e hinos religiosos. Os homens, as mulheres e as crianças são seguidos por seus cães. Os passos desanimados e lentos, com o peso das ferramentas, levantam poeira. O aspecto religioso não pode ser desconsiderado, inspira o cantar e o dizer poético que emana do íntimo do cordelista, fazendo eco com a voz e o coração do pensamento coletivo.

⁹ Adotamos a disposição do texto original de Guarnieri.

¹⁰ Guarnieri. Édipo, p. 135-136.

O contraponto é claro. A tragédia *Édipo Rei* se inicia com o encontro de um grupo de suplicantes e Édipo nas escadarias dos altares. O clima de prostração, a entrega e o desalento tomam conta do ambiente. O ritual, o vapor de incenso, os cantos fúnebres são ouvidos por todos e o que poderia ser apenas mais um agrupamento de pessoas torna-se uma manifestação popular. Édipo se aproxima e toma a posição de destaque, daquele que deseja sanar as dores do povo.

Édipo: Descendentes de Cadmo! Crianças, moços!
 Por que trazeis à testa ramos súplices,
 prostrados, nos assentos dos altares?
 Vapor de incenso assoma em meio à pólis,
 assomam cantos fúnebres, lamentos.
 Considerarei injusto ouvir dos núncios,
 por isso eu vim, meninos, pessoalmente,
 Édipo, cujo nome pan-aclamam.
 Fala, decano! Tens a primazia
 da palavra. Que humor vos põe assim?
 Temor? Anseio? O meu intuito é dar
 total auxílio. Um homem insensível
 seria, alheio à ocupação das sedes. (vv. 1-13)

O texto sofocliano dispensa rubricas, pois fornece elementos claros para a visualização da cena: Édipo, de pé¹¹ junto ao povo enfraquecido, em desalento, abatido, humilhado, lançado ao chão em postura de súplica e adoração (v. 3), permanece entoando cantos e lamentações. No espaço cênico, incenso (v. 4) e súplica (v. 5) fundem-se¹² e chamam a atenção do soberano. Édipo se dirige ao povo como “nova geração do antigo Cadmo”. Ironicamente, ele é parte dessa descendência, sem o saber. A palavra de abertura em grego é a forma neutra *tékna*, normalmente traduzida por “meus filhos”, “crianças, moços”.¹³ Coloca-se em cena o tema da ancestralidade.

¹¹ No Verso 56, a pólis é comparada a uma torre (*púrgos*) e a uma nau. As duas imagens evocam uma linha reta, uma cidade de pé. Seria adequado para Édipo, como o representante de uma cidade ainda gloriosa, ter uma postura ereta.

¹² O advérbio *homú* garante a fusão que comentamos.

¹³ Tradução de Trajano Vieira.

Exprime-se a afetividade do soberano para com os seus súditos, pois agora os descendentes de Cadmo são de responsabilidade de Édipo.¹⁴ A associação com o significado secundário do termo, “frutos”, é igualmente poderosa, remete para a terra e para a fecundidade, tema eixo da peça.

Como afirmamos, Édipo, em movimento espacial e afetivo, na direção de seu povo, já no verso primeiro nomeado “filhos”, avisa que veio pessoalmente saber o que se passava; ele, o mais célebre dentre os mortais.¹⁵ O decifrador de enigmas exorta o sacerdote para que este pronuncie o desejo dos cidadãos, anunciando a si mesmo como uma alternativa possível para reverter o aniquilamento promovido pela peste.

Acreditamos que Guarnieri, em *Édipo*, realça, com distanciamento crítico, a diferença entre o sertão nordestino e a Grécia, numa inversão que privilegia um diálogo intertextual.¹⁶ Todo aspecto referente à ancestralidade encontra-se ausente, não há referência ao enigma da Esfinge, não há traços de afetividade por parte do tirano-coronel. A sabedoria salvadora está nas mãos do velho profeta.

Apresentada essa importante distinção entre os textos, passaremos a analisar semelhanças a partir da relação entre o canto coral da peça de Guarnieri e os versos 179-188 do primeiro estásimo do *Édipo Rei*.

Em Guarnieri, o povo que ergue a voz ao céu e entoa súplicas, único caminho para a salvação, é estratégia de presentificação¹⁷ do processo amargo que vive o sertão. O sofrimento e suas imagens são fortemente ligados à história do sertanejo. Assim, que venha do céu não apenas a salvação, mas o alívio para a terra morta. Medo e suspeita, silêncio e choro entrelaçam-se ao

¹⁴ Em referência ao primeiro verso: Dawe. *Some reflections on Ate and Hamartia*, p. 90.

¹⁵ Bollack. *L'Oedipe Roi de Sophocle*, p. 8.

¹⁶ Hutcheon. *Uma teoria da paródia*, p. 17.

¹⁷ Termo da retórica antiga recuperado por Chaïm Perelman em seu *Império Retórico*, p. 53-59. Pavis abre o verbete “presença” e afirma que ela “seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”. Cita ainda Barba e Watanabe, que postulam que o ator deve “ser marcadamente presente e, no entanto, nada apresentar” (Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 305). O que queremos dizer com essas duas citações é que o ator deve presentificar ou, em outros termos, materializar o sofrimento por sua postura, voz e gestos.

último fio de esperança: a intervenção divina. A busca de um culpado é uma solução para este sofrimento.

Coro: *(vozes solistas a cada verso)*

Tristes trovas só se entoem nas estradas, Deus!
 O medo esgarça o amor, ecoa ao longe o último sorriso.
 Em mortes sem conta vão morrendo, ó Deus,
 os derradeiros suspiros sem vida!
 Abençoada seja a inocência, ó Deus
 dos desentendidos olhos das últimas crianças!
 Na fumaça dos incensos, sobe aos céus, ó Deus!
 angustiada súplica de amor divino!

Descansai a mão, dai trégua a este castigo,
 Falai pela voz do profeta, ó Deus,
 Desvendai o crime antigo.¹⁸

“O medo esgarça o amor.” Assim começa o trecho selecionado, que marca uma diferença: o poeta brasileiro aponta, de modo patético e manifesto, um tema velado no drama sofocliano. A tragédia política ateniense passa a ter coloração íntima, doméstica.¹⁹ O apelo emocional é construído não somente por efeitos visuais, mas, como se pode identificar em versos citados com aliterações e rimas internas evidentes,²⁰ Guarnieri presentifica o canto áspero e explosivo (observe-se, respectivamente, a insistência no som de *rr* e *tt*) de uma população constrangida: a morte desceu sobre o sertão sua mão impiedosa, a epidemia varre almas, até mesmo de crianças. O sertanejo pede trégua, redenção, que Deus fale pela voz do profeta e indique uma

¹⁸ Guarnieri. Édipo, p. 141.

¹⁹ A afirmativa pode ser comprovada pela rubrica, tomada 2:

Palhoça. Interior. Dia.

Palhoça de lavradores. Uma criança agoniza numa rede. Pai e mãe procurando socorrê-la. Outros filhos, pequenos observam tentando aproximar-se.

Empregado 1 (*A cavalo.*) – Quem foi dessa vez?

Empregado 2 – O caçula do Honório... Essa peste não pára!... Vai prá onde?
 (Guarnieri. Édipo, p. 134, 151)

²⁰ “Tristes trovas só se entoem nas estradas”, “Na fumaça dos incensos, sobe aos céus, ó Deus!” etc.

saída. A esperança da perpetuação da vida garantida pelos mais jovens escoo pelo tempo e deixa de ser uma possibilidade.²¹

Comparando o trecho com versões historiográficas que retratam o episódio, teremos nossa hipótese de convergência entre a prece e o primeiro estásimo ampliada.

Vejamos um pequeno fragmento da descrição de Tucídides, citado por Andréia Draeger:

Os mortos, ao expirarem, eram postos uns sobre os outros e pessoas semimortas rolavam nas ruas em torno de todas as fontes pela ânsia de água. Os templos nos quais se acampava estavam repletos de cadáveres daqueles que morriam dentro deles.²²

Observemo-lo paralelamente a um trecho retirado do historiador Francisco de Sá:

O medo das autoridades diante dos flagelados da seca tinha um antecedente. Em 1877, uma leva de cerca de 110 mil famintos saiu dos sertões e tomou as ruas de Fortaleza, assombrando os moradores que viviam a ilusão, importada de Paris, de urbanismo e civilidade. No livro *A fome*, o mais consistente relato sobre o cenário de 1877 nas ruas da capital, o cientista e escritor Rodolfo Teófilo assim descreveu o que viu: "A peste e a fome matam mais de 400 por dia! O que te afirmo é que, durante o tempo em que estive parado em uma esquina, vi passar 20 cadáveres: e como seguem para a vala! Faz horror! Os que têm rede vão nela, suja, rota, como se acha; os que não têm, são amarrados de pés e mãos em um comprido pau e assim são levados para a sepultura. E as crianças que morrem nos barracamentos, como são conduzidas! Pela manhã os encarregados de sepultá-las vão recolhendo-as em um grande saco; e, ensacados os cadáveres, é atado aquele sudário de grossa estopa a um pau e conduzido para a sepultura."²³

²¹ Pereira. *Memória*, p. 176.

²² Tradução de Andréia Draeger (*Para além do logos*, p. 82). O trecho foi retirado de Tucídides, II. T 52, 5-8.

²³ Sá. *Nos campos da seca*, p. 52.

UFMG - Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

A descrição de ambos se concentra na avaliação do impacto da peste e da seca sobre a vida humana. Os corpos espalhados pelas ruas, carentes de rituais fúnebres e vitimados pela fatalidade, constituem uma visão que confirma a espetacularidade cruel ostentada por Sófocles. Sem dúvida, o poeta, por causa dos efeitos artísticos empregados, alcança uma dimensão que ultrapassa o descrito nos tratados de medicina e nos relatos históricos que descrevem a peste na cidade de Atenas. Tucídides e Sófocles são consoantes no tempo e no assunto; ambos contribuíram para uma poética da peste. O reconhecimento nos espectadores se dá de imediato, pois o flagelo da guerra e suas consequências pertencem ao imaginário social da época. O coro lista os sofrimentos dos cidadãos e enumera os diversos males sofridos na cidade a fim de suscitar a piedade dos deuses. Todos estavam emocionados e com a alma em luto ao som do lamento e do grito lancinante das mulheres.²⁴

Incontáveis. A pólis morre.
 Portadores-de-Tânatos, tristíssimos,
 os mortos proliferam pelas ruas.
 Ao pé do altar acorrem mães senis,
 esposas choram súplices
 a dura agrura.
 Fulgura o hino e o coro de lamentos.
 Envia, Palas, olhi-paz, dourada
 filha de Zeus,
 o júbilo da ajuda.²⁵ (vv. 179-188)

À mercê da desgraça, a *pólis* não possuía nenhum plano ou estratégia para reverter o mal e salvar-se da destruição. A inquietação é compreensível, devido ao fato de que a peste anunciava a desertificação ao mesmo tempo que multiplicava os mortos. O próprio equilíbrio entre os vivos e os mortos encontrava-se ameaçado. Os sofrimentos desmedidos associavam-se às mortes incontáveis. Os doentes eram abandonados à própria sorte e o desânimo dos cidadãos ou mesmo a apatia os impedia de sepultar os mortos, provocando a profanação à vida.²⁶ O caráter desafiador da epidemia é assustador.

²⁴ Bollack. *L'Oedipe Roi de Sophocle*, p. 111.

²⁵ Em tradução de Trajano Vieira (Sófocles. *Édipo Rei*).

²⁶ Rosenfield. *Dos 'erros' de Sófocles aos indícios concretos do 'caso' Édipo*, p. 95.

Os deuses pareciam ter abandonado Tebas, que se encontrava sem qualquer defesa.²⁷ A honra aos cidadãos mortos estava comprometida pelo medo do contágio, e a imagem dos corpos espalhados pela cidade, proliferando em número sem conta, apresenta um cenário desolador. Se a letargia tomara conta da *polis* e os cadáveres jaziam insepultos pelas ruas, o choro e os lamentos encenam um ambiente de oração e súplica; o sagrado, na Grécia como no sertão pulsa.²⁸ A esterilidade, a morte e a punição por uma dívida não quitada, confirmam a tragédia que atravessava a *pólis* – e o agreste tropical.

É possível notar, sem esforço, que o tema da morte pestilenta e o entorno que ela provoca se mantêm como fio condutor de Sófocles e Guarnieri: a cidade/fazenda, gradativamente, se esvazia.²⁹ A extrema incompreensão do que se passava conduz ao *phóbos* e ao *éleos* aristotélicos, seja no passado, seja no presente de Guarnieri.

A aproximação desses períodos históricos distintos, analisados sucintamente, a partir das descrições poéticas de Sófocles e Guarnieri e das narrativas documentais de Tucídides e Rodolfo Teófilo mostrou-se pertinente.

Por fim, dentre os múltiplos exemplos que poderíamos utilizar escolhemos a cena do autocegamento por sua força de expressão e dramaticidade cênica. Nesse aspecto, luz e escuridão, cegueira e visão permeiam o texto de Sófocles e o de Guarnieri. Em ambos os textos, ao descobrir que matou seu próprio pai e dormiu com sua mãe, Édipo se desespera. É neste momento que o vemos cair. O interessante é que, mesmo com os olhos furados, Édipo tomba, mas sobrevive. A cena do autocegamento na peça de Guarnieri é intrigante e sugestiva, oscilando entre os ambientes interno e externo.

²⁷ Bollack. *L'Oedipe Roi de Sophocle*, p. 102.

²⁸ Burton. *The chorus in Sophocles' tragedies*, p. 143.

²⁹ Rosenfield. *Dos 'erros' de Sófocles aos indícios concretos do 'caso' Édipo*, p. 87.

UFRJ - Faculdade de Letras
 RIRI 1070001

37. *Galpão. Interior. Dia.*

(...)

Todos observam Édipo sem um movimento. Estáticos, enregelados. Édipo olha lentamente ao redor. Cambaleia levemente. Segura com força o crucifixo que trás (*sic*) ao peito. Dirige-se para a porta... Dá com Créo que observa. Está transtornado mas contém-se...

Édipo (*Num fio de voz a Créo*) – Chega!
(*Coloca a mão no ombro de Créo, num gesto amigo quase um pedido de desculpas.*) Não quero enxergar mais nada!

38. *Frente do Galpão. Exterior. Dia.*

Um sol fortíssimo. Édipo entra em quadro dando as costas para a câmara. Levanta a cabeça olhando o Sol. Num repente com o crucifixo sempre de costas para a câmara, golpeia-se repetidamente nos olhos.

39. *Galpão. Interior. Dia.*

Créo, capataz, mensageiro, Ciro e os outros na mesma posição do *take* anterior. Ouve-se um prolongado grito de dor de Édipo. Todos precipitam-se para fora.

Música e coro, até o final da sequência.

40. *Frente do galpão. Exterior. Dia.*

Correm todos para Édipo que está de joelhos, os olhos vazados. Segura ainda o crucifixo com que se feriu. Todos o cercam. Créo quer socorrê-lo quando Édipo tomba estendido no chão. Créo ajoelha-se ao lado dele, pega o crucifixo e coloca no pescoço, levantando-se a seguir.³⁰

³⁰ Guarnieri. Édipo, p. 157-158.

A luz forte do sol, que se contrapõe ao ambiente sombrio do galpão, marca a cena de reconhecimento em Guarnieri. Édipo está de costas, cambaleia, segura o crucifixo e para. Ele cega-se não com os broches que adornavam Jocasta, mas com um objeto de reverência e devoção, símbolo conhecido e específico do cristianismo. A cruz, antes um instrumento de tortura e suplício, associa-se à figura sagrada de Jesus Cristo, à salvação e à promessa de vida eterna. Guarnieri apresenta a cruz como condenação, retomando, assim, a leitura pagã do mesmo elemento. Entretanto, a sequência da cena é ambígua; Édipo de certa forma renasce a partir da autopunição. De joelhos e com o crucifixo nas mãos, parece um penitente cristão. Créo pega o crucifixo e o coloca sobre seu próprio peito, atitude que indica a transferência do poder anteriormente concedido a Édipo.

Em *Édipo Rei*, o cegamento tem pudor, é o arauto quem descreve a cena. A descrição nos surpreende pela rudeza do ato (vv. 1.271-1.272).

Ele arrancou das vestes de Jocasta
 Os fechos de ouro com que se adornava,
 E, erguendo as mãos, o círculo dos olhos
 Golpeou. Gritava então que não veriam
 O mal causado nem o mal sofrido,
 Mas no porvir-negror veriam quem não
 Deviam, sem conhecer quem lhes faltava.
 Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,
 Golpeava repetidamente os olhos.
 Pupilas rubras banham sua barba.
 Não era um gotejar sanguíneo, mas
 Um chover de granizo-melanina. (vv. 1.268-1.279)

Indigno de olhar para os cidadãos, parentes, ou mesmo no Hades, para seus pais, a punição (por autocegamento) lhe é obrigatória.³¹ Torna-se também proteção: doravante seria impossível ver-se como transgressor impune. Exilando-se, não desejava ver nem ser visto pelos filhos. Ser visto sem poder ver constitui duplo exílio, mergulhar nas trevas suas e alheias. Ambas as descrições recorrem aos sentimentos de horror e piedade tão

³¹ Lesser. *Oedipus the king? The two dramas, the two conflicts*, p. 196. Ver: Dodds. *Os gregos e o irracional*, p. 43. Simon Lesser e Dodds compartilham os motivos pelos quais Édipo optou pelo autocegamento.

UFMG - Faculdade de Letras
 RIBEIRO

essenciais ao gênero trágico. Porém, o texto de Guarnieri, com a representação visual da cena, revela a brutalidade do ato, em especial referindo-se ao objeto utilizado.

A herança do passado em Guarnieri, parodiada, revelou-se por inversões e subversões. A mera retomada do tema, dos personagens e do enredo é homenagem incontestável obtida mediante grande esforço criador.³²

O estudo da relação paródica entre os textos é complexo. As duas obras abordadas são de riqueza poética extrema em suas respectivas funcionalidades. Mas esperamos ter contribuído para o debate e para a percepção de outros caminhos de investigação que podem ser trilhados e para alimentar a fogueira de preciosas questões que evoca a interrelação entre os dois Édipos, em dois tempos e no espelho.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- BARBOSA, Orris Fernandes. In: _____. *Secca de 32: impressões sobre a crise nordestina*. Rio de Janeiro: Adersen, 1935.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOLLACK, Jean. *L'Oedipe Roi de Sophocle*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- BURTON, Richard. *The chorus in Sophocles' tragedies*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. A Compadecida no Juazeiro do Norte: performance de imagens bíblicas e emoções entre os Ave de Jesus. *Ilha*, Florianópolis, v. 4, n. 1, 2002. p. 115-132.

³² Considerações sobre o esforço e a valorização da retomada criativa do passado são formuladas por Redmond. *O processo poético segundo T. S. Eliot*, p. 50; Eliot. *A tradição e o talento individual*, p. 22.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. A profecia não cumprida. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 30, p. 38-40, abr. 2006.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. Mortins nos trilhos da seca. *Nossa História*, a. 2, n. 16, p. 46-49, 2005.

DAWE, R. D. Some reflections on ate and hamartia. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 72, p. 89-123, 1968.

DOODS, E. R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.

DRAEGER, Andréa Coelho Farias. *Para além do lógos: a peste de Atenas na obra de Tucídides*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: _____. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel, leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, São Paulo, a. 3, n. 6, p. 121-126, 1981.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: textos para televisão*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LESSER, Simon. Oedipus the king? The two dramas, the two conflicts. *College English*, v. 29, n. 3, p. 175-197, dec. 1967.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Joaquim José. Memória. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. t. LXII. p. 167-182, [s.d.].

PERELMAN, Chaïm. *Império retórico*. Trad. Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto: Asa, 1993. p. 53-59.

- REDMOND, William Valentine. *O processo poético segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ROSENFELD, Kathrin. Dos 'erros' de Sófocles aos indícios concretos do 'caso' Édipo. *Phaos*, Campinas, n. 5, p. 83-96, 2005.
- SÁ, Francisco. Nos campos da seca. *História*, n. 18, p. 52-57, fev. 2005.
- SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VEGA, José Lasso de La. *Sófocles*. Madrid: Clásicas, 1994.
- VILLA, Marco Antônio. Que braseiro, que fornalha. *Nossa História*. a. 2, n. 18, p. 14-19, 2005.

Compaixão e temor no mito de Medeia

Pedro Ribeiro Martins

Este artigo buscará evidenciar alguns paralelos entre a tragédia *Medeia*, de Eurípides, e a peça *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque. O recorte escolhido foi a discussão do temor e da compaixão em ambas as obras. Restrinjo-me aqui às definições dadas por Aristóteles para as entrelaçar. Pretendo ressaltar as semelhanças das obras, demonstrando a perenidade do tema clássico no teatro brasileiro. Além disto, faço uma pequena reflexão sobre as influências intelectuais dos autores, ao analisar a introdução feita por eles e que acompanhou a edição da peça *Gota d'água* de 1975.

A *Gota d'água* brasileira e suas preocupações intelectuais

A introdução de *Gota d'água* aponta algumas das principais preocupações que os autores tinham em mente ao produzir o texto. Se assumirmos a máxima de Umberto Eco, de que o autor não deve interpretar, mas pode contar como e por que escreveu, podemos retirar algumas boas reflexões desse prefácio à obra.

Primeiramente, os autores parecem querer desvelar o próprio texto para que os leitores observem de perto quais ideias estão colocadas ali de maneira sutil. É como ver um carro aberto com o motor à mostra. O que não significa que possamos compreender exatamente como aqueles mecanismos, ali em plena ebulição, funcionam.

A primeira das preocupações é deixar claro que se trata de uma peça profundamente influenciada pelas discussões marxistas sobre o capitalismo. Os autores assumem que aqueles personagens vivenciam um drama de exploração e de lutas de classes. Cada personagem é devidamente estereotipado

para pertencer a uma classe determinada, e o conflito dá-se na medida em que as classes entram em atrito. Neste caso, o conflito maior é pintado como uma decisão do personagem Jasão em deixar ou não a condição social em que foi criado e que está estabelecido. Para tal, precisará romper seus laços familiares com Joana, sua companheira, e seus dois filhos. Do outro lado, representando o capitalista explorador, Creonte investe em seus interesses. Quer Jasão como seu genro e faz de tudo para que Joana desapareça da Vila do Meio-dia. Sendo assim, Jasão é o canal que une Creonte à Joana, é através dele que os dois se relacionam, tentando convencê-lo a ficar ou a sair. Os autores definem a distinção de classes como um processo histórico brasileiro desenvolvido da seguinte maneira:

Ao longo dessa história correram, paralelas e quase sempre isoladas uma da outra, duas culturas: uma, elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas.¹

A essa tensão social, os autores adicionam a tensão passional, na linha do modelo grego, para que a trama fique ainda mais rica e chocante.

A segunda das preocupações é explicitar a presença do povo brasileiro, que vinha sendo constantemente desprezado como produto cultural e que perdia espaço constantemente no mundo artístico. “É uma tragédia brasileira”, afirmam os autores. Isso quer dizer que, em seus personagens, encontraremos um simulacro aglomerado de costumes, crenças e gestos presentes neste conceito que os autores chamam *povo brasileiro*. Essa definição é claramente influenciada por uma sociologia de época, que buscava traçar um tipo ideal de povo que pudesse fazer frente aos autoritarismos do governo militar, e que conteria em si uma ideologia capaz de emancipar, finalmente, o país de estrangeirismos e explorações externas e internas. Essa peça, sem dúvida, é produto de uma época, pois mostra, em cena, a preocupação da intelectualidade em encontrar-se como nação e, para isso, recorrentemente imputava ao tal *povo brasileiro* seus próprios anseios e *insights* geniais sobre a formação da *gente brasileira*. Na esteira dessas ideias, podemos identificar alguns célebres cientistas sociais, como Darcy Ribeiro, com seu livro *O povo brasileiro*, que

¹ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 11.

Biblioteca de Letras

defende a tese do Brasil como uma sociedade transplantada ultramarinamente e que, em entrechoque, se produziu como povo brasileiro, mas que ainda busca uma identidade nacional; Darcy Ribeiro está decidido a pensar os problemas brasileiros não como problemas raciais mas, sobretudo, problemas de ordem social.² Ou então, o próprio pai de Chico Buarque, Sérgio Buarque de Holanda, que escrevera o ensaio *Raízes do Brasil* profundamente influenciado pela sociologia de Max Weber, da produção de tipos sociais para compreensão da ação social. O curioso é que esse trabalho de Sérgio Buarque de Holanda não é considerado por ele próprio como um grande trabalho, justamente pelo seu excesso de generalizações e psicologizações extremas de grupos específicos. Chico Buarque e Paulo Pontes voltaram-se para os autores que produziam uma sociologia “interessada em descobrir saídas para o impasse do terceiro mundo e não apenas preocupada em catalogar aspectos pitorescos e idiossincrasias do povo”.³ Ou seja, a sociologia de teor generalizante, que via no marxismo da época um caminho para a libertação econômica do país. Do outro lado, Sérgio Buarque de Holanda deixava suas pretensões generalistas e passava a escrever sobre aspectos históricos daquele país que outrora tentou capturar num só quadro.⁴

Se a sociologia dessa época falhou em produzir conhecimento confiável sobre o momento histórico brasileiro – e essa questão é extremamente difícil de ser respondida mas deve ser feita –, a arte pode se aproveitar destas reflexões e produzir grandes obras sobre esse povo brasileiro que, quando encenado, consegue trazer a minúcia e a sutileza que nenhum livro de sociologia tem condição de fazer. Não tratemos a *Gota d'água* como um documento sobre o estatuto social ou ontológico do *povo brasileiro*, mas sim como um esboço de boas ideias e reflexões sobre este tão imaginado e disputado povo.

A terceira preocupação dos autores é quanto à forma do texto; queixam-se do abandono da palavra no palco, em detrimento de outros

² Ribeiro. *O povo brasileiro*, p. 404, 411.

³ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 15.

⁴ Sua obra subsequente *Caminhos e Fronteiras* mostra outro intelectual, preocupado com as peculiaridades dos processos históricos do Brasil, e não com as regras gerais de manutenção e evolução dos povos, como Fernando de Novais descreve no prefácio de *Caminhos e Fronteiras* (p. 7-9).

aspectos cênicos, tais como a dança, a música e a cenografia; afirmam que o diretor ganha o espaço do autor. Argumentam que o teatro brasileiro estava sendo tomado por uma “fobia pela razão”.⁵ Assumem que a proeminência do desespero, do deboche e da supervalorização dos sentidos em cena é resultado de um progressivo afastamento da *palavra* como vetor de racionalidade e análise da sociedade, e que esta atitude deixa como legado “a expressão da incapacidade de nossa cultura de perceber e formular, em toda a sua complexidade, a sociedade brasileira atual”.⁶ Os autores apontam como tábua de salvação para essa condição o florescimento da economia, da sociologia e da ciência política, e elegem as teses de doutoramento⁷ como meios para que a palavra volte a fazer parte da *inteligensia* que analisa, discute e, em última instância, age na sociedade.

Influenciados por esta onda intelectual, em que a palavra volta a ocupar o centro do pensamento, Chico Buarque e Paulo Pontes afirmam: “a forma que nós encontramos para refletir esse estado foi evidenciar a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático.”⁸ É por essa razão que escrevem a peça em versos, para que o esmero da palavra reflita na reflexão sobre o tema em si.

Quando elenca as partes constituintes da tragédia, Aristóteles (*Poética*, 1450a 38) atribui um ranqueamento para elas. Antes de tudo, define o *enredo* como a parte mais importante, é como a “alma da tragédia”. Em seguida, aparecem os *caracteres*, ou seja, as personalidades dos homens que são imitadas em cena. Em terceiro lugar está o *pensamento*, intimamente relacionado com a *elocução*, que aparece em quarto lugar. A *elocução* nada mais é do que a manifestação do *pensamento*. Ou seja, a demonstração se algo está ou não correto, expresso em palavras. Em seguida, Aristóteles (1450b 15) elenca a *música* como o maior dos embelezamentos; no entanto menospreza o *espetáculo* e afirma que “se é certo que atraí os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética”.

⁵ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 17.

⁶ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 17.

⁷ São citados diversos trabalhos, como as teses *Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, *Os boia-frias*, de Maria da Conceição Carvalho, entre outros.

⁸ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 18.

Quanto ao enredo e aos caracteres, Chico Buarque e Paulo Pontes nada referem. No entanto, aproximam-se de Aristóteles quando colocam a projeção da palavra (elocução) como catalisador da expressão racional (pensamento) e escolhem desenvolver essas partes, em detrimento do espetáculo e dos estímulos visuais e sensoriais.

Certamente não estamos falando aqui de um abandono da cenografia e da música, mesmo porque um dos grandes trunfos dessa peça brasileira é, justamente, o espetáculo oferecido pelos números musicais. Entretanto, as intenções dos autores ficam expressas no sentido de desenvolver as falas em verso e de dar aos diálogos o status de centro da peça. O que reforça a tese de que *Gota d'água* é uma peça envolta em reflexões políticas e sociológicas, e que pode ser entendida como um caso de amor que termina em tragédia, ou como uma caricatura da sociedade brasileira, ou como uma expressão da luta de classes no Brasil dos anos 1970. É uma peça cheia de camadas, onde cada uma merece uma atenção especial, mas que, no entanto, é somente quando essas camadas mesclam-se e entram em cena, que transformam-se, verdadeiramente, numa grande obra da dramaturgia brasileira.

A compaixão na Medeia de Eurípidés

Usar o tópico da compaixão para analisar uma tragédia é voltar ao primeiro dos críticos literários, Aristóteles, e emprestar uma de suas mais célebres categorias de análise. Para o autor, a compaixão é peça fundamental na concepção qualitativa de um enredo (*mýthos*) e figura, juntamente com o temor (*phóbos*) na enunciação básica de uma boa tragédia.⁹ Esses dois sentimentos estão à disposição do bom poeta para que ele possa infundir em seus espectadores a experiência da catarse.

Para contar com seus espectadores e fazer com que sua peça seja um sucesso, o poeta deve saber manipular as ações que tocam o espírito humano.

⁹ “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (Aristóteles, *Poética* 1449b 24). A tradução é de Ana Maria Valente.

Quanto à compaixão em si, é de fato um sentimento, por essência, interpessoal que aproxima dois ou mais seres humanos em torno de um fato. O sentimento de compaixão é despertado quando vislumbramos no próximo uma injustiça, ou dor, passível de ser sentida por nós mesmos. Nas palavras de Aristóteles:

Admitamos ser a compaixão uma espécie de pena causada por um mal aparente capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto. (*Retórica* II.8.1)

Para organizar melhor o pensamento, podemos dividir a compaixão em duas partes. A primeira delas é que a compaixão é acionada por algum evento que fere, aflige ou aniquila. Esse evento pode afetar alguém injustamente ou justamente. Se afetar injustamente, a compaixão será ainda maior naqueles que estiverem observando. Depois de definido o grau da pena e a justiça, ou injustiça, do ato, outro fator que eleva o efeito trágico da compaixão é a identificação do indivíduo com a ação em si. Por exemplo, se um indivíduo não se julga na condição de padecer do mesmo mal daquele que está sofrendo, não desenvolverá uma compaixão tão elevada quanto aquele que divide com o desafortunado semelhanças que o faz um possível alvo daquela desgraça. Assim como o inverso é verdadeiro. Ou seja, os que nada temem, por nada ter, dificilmente despertarão compaixão por outras pessoas. Aristóteles resume bem essa ideia:

Evidentemente é mister que o homem que haja de sentir compaixão pense que ele próprio, ou algum dos seus, é suscetível de sofrer de um mal idêntico ao que indicamos em nossa definição, ou de mal análogo, ou parecido. Por isso os que tudo perderam não sentem compaixão; não creem que possam ainda vir a sofrer. (*Retórica* II. 8. 2-3)

O dramaturgo tem diversas estratégias para infundir a compaixão em seus espectadores, uma delas é fazer com que seus personagens em cena se comovam e demonstrem compaixão por alguns dos personagens envolvidos no enredo. Esta imitação da compaixão é, como tudo no teatro, uma projeção dos sentimentos reais dos humanos e, quando bem articulado, consegue criar uma maquete de sentimentos capaz de inculcar em quem assiste as emoções que estão sendo ali imitadas.

Outra estratégia é construir o caráter da personagem, sobre qual a ação desgraçada recairá, de uma maneira tão convincente que o espectador não precisará de nenhum personagem para guiar o sentimento de compaixão. Esse será despertado diretamente no espectador.

Pretendo aqui demonstrar como Eurípides, em sua *Medeia*, utiliza as personagens secundárias para emular essa compaixão, levando à cena o sentimento já exposto. Além disso, traçarei um paralelo entre essas personagens euripidianas e suas contrapartes modernas e brasileiras da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes.

O objeto de análise deste artigo será o prólogo e alguns breves momentos do párodo. Os personagens a serem tratados com mais profundidade serão, então, a ama e o pedagogo. Em *Gota d'água*, é possível estabelecer uma comparação entre estas duas personagens euripidianas e os dois semicoros que permeiam toda a peça.

Objetivamente, disporei das falas da ama e do pedagogo desde o início da peça até o v. 270, verso este que marca o começo do primeiro episódio, quando Creonte avisa de sua decisão de expulsar Medeia. O prólogo, principalmente, é marcado pela forte preocupação da ama com Medeia, sendo ela mesma a personagem que destila o histórico trágico de Medeia até o momento em que a ação vai se desenrolar. Além dela, o pedagogo exerce o papel do mensageiro e, ao mesmo tempo, traz um tipo de familiaridade com a família, por ser o tutor dos filhos, que faz com que ele se sinta tocado pelo evento que ele mesmo é o portador da notícia.

Em *Gota d'água*, a tarefa de isolar os personagens e diálogos que sugerem uma construção de compaixão em cena é um pouco mais complexa. Primeiramente porque não se trata de uma tragédia grega, logo os autores têm uma visão diferente sobre a dimensão da ação a ser levada à cena,¹⁰ fazendo com que Joana viva mais de uma peripécia, o que deixa a peça mais longa e com mais possibilidades de desenvolvimento da compaixão pelas personagens secundárias.

¹⁰ Aristóteles (*Poética*, 1451a 5-10) analisa a dimensão da ação que deve basear o enredo, alertando que a proporção deve ser o guia para os limites da extensão e ressalta as virtudes da dimensão que possa ser abrangida por um só olhar “também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar”.

Em Eurípides, podemos dividir em três momentos as desgraças que Medeia vive. A primeira delas refere-se ao seu passado, onde além de assassinar o irmão Apsirto, é mentora do assassinato de Pélias, crime este perpetrado pelas próprias filhas do rei, orientadas pela malícia de Medeia. Essa Medeia é revelada pela ama em sua primeira fala¹¹ no drama e dela nos recordamos algumas outras vezes durante a peça, como, por exemplo, no primeiro diálogo de Medeia com Jasão, em que a feiticeira relata sua trajetória de matança e traição para demonstrar a Jasão o quanto estava apaixonada por ele (vv. 475-490).

A segunda desgraça também aconteceu fora de cena e só vemos Medeia remoer-se por causa dela. Trata-se do casamento de Jasão com a filha de Creonte, revelado pela ama na seguinte fala: “Traindo a minha senhora e os seus próprios filhos, Jasão repousa no tálamo régio, tendo desposado a filha de Creonte” (vv.17-20). Essa desgraça será um dos temas do diálogo entre a ama e o pedagogo, e um dos motivos do desenvolvimento da compaixão pela personagem de Medeia.

A terceira desgraça é a decisão de Creonte de expulsar Medeia de Corinto, fato este já dentro da ação do enredo. A decisão da expulsão é a notícia que o pedagogo traz e que tanto a ama quanto o pedagogo tecem comentários, julgando as decisões de Jasão e lamentando o destino de Medeia.

A compaixão em *Gota d'água*

Na *Gota d'água*, os reveses sofridos por Joana são dois, tendo em vista que não se trata de um personagem mítico, equipado com uma densa história de vida, cheia de reviravoltas como é a Medeia grega. Joana tem como *background* somente o estereótipo da classe trabalhadora brasileira e, quando tem que se remeter às suas raízes e princípios, evoca um tipo ideal de

¹¹ “Assim não teria Medeia, a minha senhora, navegado para as fortalezas da terra de Iolcos, ferida no seu peito pelo amor de Jasão. Nem, depois de convencer as filhas de Pélias a matar o pai” (*Medeia* vv. 6-12).

mulher da classe pobre brasileira que, entre outros atributos, é forte e valente, ansiosa e inquieta.¹²

Em cena, o primeiro desafio de Joana é descobrir que Jasão vai se casar com Alma, filha de Creonte. Esse fato dá subsídio para que os moradores da Vila do Meio-Dia, sinédoque da capital carioca, possam destilar seus julgamentos morais sobre as decisões de Jasão e sobre o sofrimento de Medeia. Esse diálogo entre os personagens, que constituem dois semicoros, mas que também se individualizam como personagens na trama, tem como efeito o desenvolvimento do sentimento de compaixão dentro dos próprios personagens, enquanto eles se constroem em cena e, por consequência, nos espectadores que observam o desenrolar dos diálogos morais.

O segundo embate de Joana remete ao tema clássico presente em Eurípides: Creonte decide pôr Joana para fora de sua casa na Vila do Meio-Dia. A dinâmica entre os semicoros repete-se neste momento da peça, inclusive entrelaçada pela fala da personagem Corina, presente nos dois momentos. Corina afirma “Não é certo...”,¹³ “Não é certo... não pode...”.¹⁴ Todas as intervenções referem-se às injustiças sofridas pela Medeia brasileira. Corina, sem dúvida, é a personagem que centraliza e intensifica o sentimento de compaixão por Joana, além de servir como corifeu, como o próprio nome da personagem sugere.

A primeira aproximação a ser feita será entre a personagem Corina e a ama de Eurípides. Ambas as personagens personificam o prólogo e descrevem os sofrimentos de Medeia/Joana com intenções similares: estimular a compaixão.

Corina afirma, em diálogo com as vizinhas:

Pois ela está como o diabo quer / Comadre Joana já saiu ilesa de
muito inferno, muita tempestade / Precisa mais que uma
calamidade pra derrubar aquela fortaleza / Mas desta vez... acho que

¹² “Só que essa ansiedade que você diz / não é coisa minha, não, é do infeliz / do teu povo, ele sim, que vive aos trancos, / pendurado na quina dos barrancos / Seu povo é que é urgente, força cega, / coração aos pulos, ele carrega / um vulcão amarrado pelo umbigo...” (Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 135).

¹³ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 25, 124.

¹⁴ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 37.

não aguenta, / pois geme e treme e trinca a dentadura / E, descomposta, chora e se esconjura / E num soluço desses se arreventa / Não dorme, não come, não fala certo, só tem de esperto o olhar que encara a gente e pelo jeito de olhar de frente, quando explodir, não quero estar por perto.¹⁵

Corina transforma-se numa espécie de depositário da dor de Joana, para que todas as vizinhas possam observar de perto a situação calamitosa que a personagem atravessa. Corina empresta a própria voz e movimento para convencer o coro de vizinhas que a situação de Joana é digna de pena.

Diz a ama da Medeia euripídiana (vv. 35-45):

Sabe a infeliz, oprimida pela desgraça, o que é não abandonar a casa paterna. Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los. Temo que ela medite nalguma nova resolução. É que o seu espírito é perigoso, e não suportará o sofrimento. Conheço seu carácter, e temo que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e a esposa, e em seguida sofra alguma desgraça maior. É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente a vitória.¹⁶

Esse discurso, associado à primeira fala da ama, caracteriza a situação débil de Medeia, aproximando-se, dessa forma, do discurso de Corina. Um segundo ponto de convergência entre as duas falas é a preocupação das personagens em relação às possíveis reações de Medeia/Joana. Ambas tem certeza da firmeza do caráter da personagem principal e que ela não mediria esforços para atingir seus objetivos. Ambas esperam uma desgraça.

Aqui está inserido um segundo elemento, o temor (*phóbos*). A capacidade destrutiva de Medeia entra em cena e o público começa a acostumar-se com a amplitude de suas ações. O temor em cena será melhor discutido logo em seguida.

O movimento de isolamento que Joana faz durante a peça, negando recorrentemente a ajuda dos personagens femininos, cria uma tensão entre a impotência do coro feminino, que pensa em diversas maneiras de ajudar Joana, e a constante negativa e individualização desta. Quando Corina afirma:

¹⁵ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 26.

¹⁶ A tradução citada aqui é de Maria Helena da Rocha Pereira.

“Ela nem quer ajuda... ensandeceu”,¹⁷ traz a frustração de um personagem intimamente ligado à Joana e que impulsiona, com sua constante aproximação emotiva, um posicionamento moral das outras componentes do coro. Elas veem-se forçadas a tomar uma posição: ou estão a favor de Joana ou de Jasão.

Em seguida, podemos observar como Medeia comporta-se com os restantes dos personagens. A ama apresenta seu isolamento: “Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham” (vv. 26-27) e sua individualização: “Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão.” (vv. 23-26).

As duas Medeias estão sozinhas, rodeadas por alguns personagens satélites impotentes, que insistem em dividir algumas aflições da personagem, mas que em momento algum dos dramas chegam perto da realidade trágica do destino de Medeia.

O julgamento moral de Jasão e a compaixão por Joana

Apesar de impotentes, o grande trunfo destas personagens é justamente estarem distantes o suficiente das dores das Medeias, para fazer reflexões e julgamentos morais sobre estas desventuras. Essa distância é bem marcada neste diálogo:¹⁸

Nenê: Escuta, eu compartilho / da sua dor...

Joana: Mas não dói em você.

E é justamente o fato de não doer nas outras personagens que vai propiciar o diálogo moralizante da cena de abertura da peça, onde o semicoro masculino, reunido em torno da mesa de bar, conversa sobre a escolha de Jasão, enquanto que, durante o serviço, o semicoro feminino discute a condição de Joana.

O semicoro feminino é homogêneo quanto à defesa de Joana. Nenhuma das componentes defende a escolha de Jasão, usam suas falas para difamá-lo e apontar as injustiças cometidas por ele.

¹⁷ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 38.

¹⁸ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 61.

Apesar de não ser homogêneo, o semicoro masculino, principalmente na figura de Xulé, não condena a decisão de Jasão. Xulé mais de uma vez alega que Jasão fez o melhor pra vida dele e fez o que todos ali fariam: pensou primeiro em si do que nos outros.

Xulé: Se você quer que eu lhe responda / o que é que eu penso, co'a maior honestidade, / ele está certo, tem que aproveitar a onda / é bom menino, sabe o que é a necessidade, / faz bem em se casar co'a filha do Creonte.¹⁹

Amorim reforça o coro de apoio a Jasão: "Aqui, garanto: qualquer um, para sair desta merda, vendia a mãe, a mulher, pai, filho e Espírito Santo".²⁰

A base da argumentação é a de que Jasão, por mérito próprio, conseguiu ascender socialmente, e que qualquer sacrifício é válido por este objetivo.

Dentro do grupo masculino Xulé é confrontado diversas vezes. Ironicamente, seu maior opositor é Cacetao, o prostituto local, que afirma ser Jasão também um gigolô, no entanto sem ética, por ter deixado pra trás a mulher que sempre o alimentou, além dos filhos.²¹

Ao fim do número musical de Cacetao, a ironia dos argumentos pró-Jasão é sublinhada. Ou seja, a compaixão não se estabelece em relação ao personagem masculino. Esta repulsa desenvolvida pelo reconhecimento da sordidez dos motivos de Jasão funciona, em contraposição, para alavancar os argumentos pró-Joana que, entre as personagens femininas, são defendidos como justos.

O paralelo em Eurípidés do comportamento do semicoro masculino é encontrado na seguinte fala do pedagogo (vv. 85-88): "E quem não é assim dentre os mortais? Ainda agora é que saber como cada um se ama mais a si do que ao próximo, [uns justamente, outros devido ao lucro] ao ver que é por causa de novas núpcias que o pai os não estremece?"

Desta forma, o pedagogo relativiza a atitude de Jasão, defendendo a tese de que é natural entre os seres humanos pensarem antes em si do que no

¹⁹ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 34.

²⁰ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 42.

²¹ Cacetao: "Mas a falta mais violenta / Sujeita à pena cruenta / é largar quem te alimenta/ do jeito que fez Jasão" (Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 43).

próximo e, mesmo que em trecho interpolado,²² conecta esta atitude egoísta ao amor pelo lucro. Para a análise da *Gota d'água* esta passagem é decisiva, pois os autores brasileiros têm em mente, como deixam claro na introdução do seu texto, uma preocupação social fortíssima. Claramente orientados pelo marxismo dos anos 1970, aflorado na *inteligência* brasileira, aproximam as escolhas de Jasão com as escolhas de um indivíduo em meio à luta de classes, representada de um lado por Joana e do outro lado por Creonte.

A infabilidade do sofrimento de Joana constrói-se em cena e, quando a personagem finalmente manifesta-se, quase no fim do primeiro ato, o público já sabe de quais sentimentos se tratam, por terem sido apresentados através dos simulacros de compaixão que são as personagens femininas, especialmente Corina; e já tem raiva suficiente pelo personagem de Jasão pela defesa de sua causa por personagens que valorizam sentimentos mesquinhos como o egoísmo e a renúncia de suas próprias origens. O público está preparado para ver a dor de Joana em sua plenitude e, mesmo que todas as personagens tentem guiá-la para outro caminho, Joana segue impávida para seu destino:

Zaíra: A pessoa já nasce avisada! / Vai sofrer. Olha que vai sofrer. E o que faz? / A pessoa vai e sofre...²³

O temor em cena: o primeiro episódio de *Medeia* de Eurípides

O temor (*phóbos*) é o segundo dos sentimentos destacados por Aristóteles que cooperam para o efeito final de emocionar e produzir a catarse no espectador. São sentimentos similares e se inter cruzam regularmente. O medo apresenta-se como uma projeção negativa quanto ao próprio futuro do indivíduo. Uma insegurança quanto ao bem estar mental ou físico que atormenta o cotidiano. Aristóteles define da seguinte forma: “Admitamos ser o temor uma espécie de pena ou de perturbação, causada pela representação

²² A professora Maria Helena da Rocha Pereira anota em sua tradução que já o escoliasta antigo considerara supérfluo o verso 87, pensamento seguido por quase todos os editores modernos.

²³ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 32.

de um mal futuro e suscetível de nos perder ou de nos fazer sentir pena” (*Retórica* II.5.1).

Essa perturbação advém de uma possibilidade real de algo ou alguém, com capacidade de fazer mal ao próprio indivíduo, vir a fazê-lo: “causa-nos temor tudo quanto aparece como que dotado de grande poder de destruir e de causar danos que terão, como consequências, penas profundas” (*Retórica* II.5.1).

Este estado de tensão ininterrupta, traduzida pela aflição do indivíduo por sentir-se vítima constante de uma ameaça que pode manifestar-se ou não, produz uma tensão trágica comovente. Eurípides aproveitou-se desta tensão e equipou tanto Medeia com um medo instintivo, quanto Creonte que, por medo, decide expulsar Medeia de Corinto.

O monólogo de Medeia que antecede a entrada de Creonte concentra a posição de Medeia enquanto mulher ultrajada e reflete sobre o papel da mulher na sociedade grega, incluindo sua posição social. Medeia, ao amaldiçoar Jasão, extrapola o objeto de seus lamentos para todos os homens gregos e caracteriza a mulher como a mais mísera das criaturas.²⁴ Ao fim de suas reflexões, Medeia pede ao coro de mulheres que guardem silêncio quanto à sua própria resolução, para fazer Jasão pagar pelo seu ultraje e, logo em seguida, enuncia uma lei geral feminina motivada pela sua própria experiência: “Aliás, cheia de medo é a mulher, e vil perante a força e à vista do ferro. Mas quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que penda mais para o sangue” (vv. 264-266).

Medeia imputa ao estatuto ontológico das mulheres um medo latente, que sempre se manifesta quando defrontado com a força e com o ferro masculino. Este medo é base para a reação feminina quando tem seu contrato nupcial interrompido, servindo de combustível para a sanguinolência (*miaiphónos*) das atitudes das mulheres traídas.

Eurípides introduz o tema do medo neste monólogo para, logo em seguida, desenvolvê-lo. Creonte invade sua morada, acompanhado de guardas e, ao ser perguntado sobre a motivação daquela expulsão, responde sem pestanejar:

²⁴ “De quanto há aí dotado de vida e de razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiros temos de comprar, à força da riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo.” (vv. 230-233).

Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável. Motivos de temor, há-os de sobra. Tu és por natureza astuta e sabedora de muitos artificios, e torturas-te por estares privada do tálamo conjugal. (vv. 283-291)

Creonte, acima de tudo, teme Medeia. Teme a capacidade que a personagem tem de fazer mal a ele próprio, à sua casa e, principalmente à sua filha. Tem plena noção de que Medeia sente-se injustiçada e que falta pouco para manifestar seu sentimento íntimo de vingança, consoante com Aristóteles: “Os que foram vítimas de uma injustiça ou que julgam que o são, porque espereitam sem cessar a ocasião de se vingarem” (*Retórica* II.5.8).

Os medos encontram-se em cena. Medeia, plena de ódio, porém fria estrategista, abastecida pelo medo de não produzir sua vingança e deixar Jasão livre de punição, suplica por mais um dia. Creonte, receoso, reflete sobre a questão e reafirma o pavor que sente só de imaginar sua filha sendo alvo da vingança da feiticeira. Por fim, Creonte cede mais um dia e volta para casa com a certeza que fez errado, sentindo mais pavor ao fim do diálogo do que quando chegara.

Se até mesmo Aristóteles (*Poética*, 1453b 27-30) elenca, como um exemplo claro de temor, o fato de Medeia matar os próprios filhos, já que inspira um sofrimento aos seus próprios, como prevê a cartilha aristotélica, não podemos deixar de lado o efeito trágico de Creonte que, pensando no bem-estar da filha, anuncia em alto e bom som, que teme pela morte dela. Aos que defendem esta posição de Creonte como cínica, ou de que seria somente um pretexto para expulsar a feiticeira de Corinto, lembremos o desfecho com o próprio Creonte jogando-se, decidido, no fogo que encobria sua filha e perecendo ao lado dela. Creonte, sem dúvida, é um dos personagens trágicos desta peça.

Jazem os cadáveres, o da filha e o do velho pai [ao pé um do outro, uma desgraça que clama pelas lágrimas] (v. 1.120).²⁵

²⁵ Mais uma vez uma passagem espúria concentra a força trágica do temor ou da compaixão. Parece-me que, para dar mais vivacidade e na tentativa de produzir diálogos mais convincentes, dramaturgos ou atores sem talento inserem estas passagens com o fim de excitar a plateia, deixando de lado a elegância e a sutileza de Eurípides.

A versão brasileira do temor de Creonte e de Joana

Por outro lado, o Creonte da *Gota d'água* é menos defensável neste quesito e, sem dúvida, é caracterizado pelos autores como um cínico explorador, uma metáfora ambulante do lado rico da luta de classes. No entanto, já pelo fim do segundo ato, quando Creonte entra em cena para reviver a cena clássica da expulsão de Medeia, vemos uma aproximação absurda do Creonte de Eurípides com o brasileiro.

Neste diálogo encontramos um paralelo comovente com a versão euripídiana.

Joana: Creonte... Por que um homem onipotente assim, poderoso assim, precisa jogar / toda a sua força em cima duma mulher / sozinha... por quê?

Creonte: Por medo...

Joana: Medo de mim?

Creonte: Medo de você, / sim, porque você pode investir a qualquer / hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão / E a vida te botou em posição de tiro / Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro / virar pr'um outro lado a boca do canhão / Não gosto de guerra nem vou facilitar / diante de quem está se achando injustiçada.

Creonte: Exatamente por amor / à minha filha que não dá mais...²⁶

Creonte está coberto de medo e analisa a situação de forma sóbria. Sabe que Joana tem todos os meios para fazer mal a si próprio e à sua filha, e entende que a melhor solução é livrar-se dela o mais cedo possível. Sua descrição da posição de Joana como alguém cheia de ódio preparada para causar mal coincide com a definição de Aristóteles sobre as manifestações do temor.

Inspiram-nos temor: o ódio e a cólera dos que tem meios de nos prejudicar, subentendendo, é claro, que além da possibilidade, tenham igualmente vontade de nos fazer mal; por isso já estão a ponto de fazê-lo. (*Retórica* I.5.3)

²⁶ Hollanda; Pontes. *Gota d'água*, p. 158.

Joana está de fato a ponto de fazê-lo e Creonte não quer deixar que essa situação avance. No entanto, Joana consegue convencer Creonte de deixá-la mais um dia para que arrume as malas das crianças e parta. Joana consegue inspirar em Creonte compaixão usando um elemento que é comum a ambos: o amor aos filhos. Invoca o amor de Creonte por sua filha para criar em seu algoz um canal de comunicação de seu sofrimento e, sendo influenciado por este estratagema, Creonte permite que Joana permaneça mais um dia.

A essa altura, ambos os sentimentos já estão devidamente misturados e o temor sentido pelos personagens já desperta compaixão, inclusive entre os dois inimigos.

Para terminar esta breve reflexão sobre o temor e a compaixão e para reforçar a ideia de que são sentimentos que atuam normalmente em complementaridade, temos esta reflexão de Aristóteles. “Para tudo resumir numa palavra, é terrível tudo o que sobrevém ou pode sobrevir a nossos semelhantes, suscetível de provocar a compaixão” (*Retórica* II.5.12).

Referências

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

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

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: DIFEL 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Ratzes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota d'água* (inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

RIBEIRO, Aparecida. O trágico e a denúncia social numa Medeia brasileira: a Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes. In: *Medeia no drama antigo e moderno – actas*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIBLIOTECA

Um exercício sobre a figura da ama na *Perdição* de Hélia Correia

Francisco Jadir Lima Pereira

Introdução

O propósito deste texto é focalizar o papel da ama na Grécia Antiga e buscar os caminhos de sua representação em *Perdição: exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia. Ofuscada pelo brilho dos heróis no imaginário grego, a ama costuma ser ambientada no universo palaciano, muitas vezes, longe das aventuras que consagraram seus filhos de leite. Neste texto, resolvemos trazer à luz da crítica literária o universo marginalizado da ama: uma sombra que vive costurada ao corpo dos protagonistas.

De início, tentaremos apresentar um pequeno catálogo da representação da ama na Grécia Antiga, passando, essencialmente, pela épica e pela tragédia. Com isso, nosso intuito é demonstrar a importância de tal personagem para a trama e o desenlace desses textos, que têm como modelo basilar a produção literária de Homero.

Mesmo após os milênios que nos separam desse imaginário helênico, é possível observar a recorrência do *tópos* da relação ama/senhora ou ama/senhor. No teatro moderno, esse tipo palaciano ganhou vida nas produções de Luigi Pirandello e Jean Anouilh. No teatro contemporâneo português, Hélia Correia retoma a temática, atribuindo à ama um valor dramático, resultado da tensão entre a serva e sua senhora que, muitas vezes, disputam o protagonismo da peça. *Perdição*, *O rancor* e *a Desmesura*, de Hélia Correia, integram uma trilogia feminina que retomam o mundo de Antígona, Helena e Medeia, respectivamente. As recriações de Hélia Correia permitem a materialização de uma Grécia distante, mas, ao mesmo tempo, presente na produção artístico-cultural dos nossos dias e, por essa razão, consentem a reflexão da relação dupla do homem entre si e do homem e a natureza.

A figura da ama na Grécia antiga

A ama de Ulisses e Telêmaco na *Odisseia* de Homero

Ao revisitar a *Odisseia* de Homero, retornamos à ensolarada Ítaca de Ulisses, onde encontramos a nossa primeira ama, Euricleia, que surge com tochas nas mãos, iluminando, até o quarto, os passos de Telêmaco, que está reflexivo, pois no dia seguinte fará sua primeira participação em assembleia que ele mesmo convocou. A descrição e a ação de Euricleia, que faz sua aparição já no Canto I, lançam o contorno dessa personagem:

Acompanhou-o de tochas ardentes na mão a fiel Euricleia,
filha de Ops, que era filho de Pisenor;
a ela, jovem ainda, comprara em tempos Laertes,
pagando com seus bens o preço de vinte bois;
e honrou-a em sua casa, tal como a fiel esposa honrou,
e nunca com Euricleia se deitou, temendo a ira da mulher.
Foi ela que para Telêmaco as tochas ardentes segurou;
de todas as servas era ela quem mais o amava,
pois o amamentara quando era ainda menino.
Telêmaco abriu as portas do seu quarto bem construído.
Sentou-se na cama, despiu a túnica macia
e pô-la depois nas mãos da sagaz anciã.
E ela, dobrando e alisando a túnica,
pendurou-a num prego perto da cama encordoadá;
depois saiu do quarto, fechando a porta com uma tranca
prateada, que fez deslizar com uma fivela de cabedal. (vv. 428-435)¹

Desses versos, podemos extrair que Euricleia goza de estatuto especial diante de outras servas da casa, pois sua relação é mais próxima de seus senhores, uma vez que a amamentação é o contato físico que gera a afetividade entre a ama e sua cria. Além disso, a fidelidade da ama acompanha a linhagem de Laertes desde o nascimento do filho Ulisses e do neto Telêmaco. Em outras palavras, Maria de Fátima Silva sintetiza bem o arquétipo:

A Ama será sempre uma mulher sobre quem os anos pesam já que acumula a experiência de um longo tempo vivido ao serviço de uma mesma família. Da vida dos seus senhores, a Ama conhece cada

¹ Tradução de Frederico Lourenço.

pormenor e cada crise, que se sucedem como uma linha contínua a ligar, de geração em geração, passado e presente. A proximidade com a casa, selada pelo tempo, torna-a íntima e confere-lhe uma autoridade que é o prêmio devido a uma convivência leal.²

Embora Laertes tenha honrado a fiel esposa, os versos homéricos sugerem que havia a prática de os senhores aristocratas dividirem o leito com suas servas, o que intensifica a disputa entre a ama e a senhora. Outro costume diz respeito ao fato de a ama acompanhar sua cria, mesmo após o seu crescimento. Desse modo, Euricleia torna-se uma espécie de governanta do palácio de Ulisses e ama de Telêmaco.

A participação de Euricleia é essencial para o desenrolar das peripécias do herói, visto que, simbolicamente, numa extensão da armariação, é ela que oferece os alimentos necessários para a jornada náutica de Telêmaco em busca de notícia do pai. Antes mesmo de Penélope, é confiado à velha serva o segredo da partida de Telêmaco, que se dirige a sua nutriz com estas palavras:

Ama, tira-me vinho para alguns jarros, vinho doce,
que seja o mais agradável depois daquele que guardas
à espera daquele desafortunado, se é que de alguma parte
chegará Ulisses divinamente nascido, tendo escapado à morte.
Enche doze vasos e apetrecha cada um com tampas.
Põe-me cevada em alforjes bem cosidos
e vinte medidas de cevada moída.
Mas fica só tu sabendo. Junta todas estas coisas.
Ao cair da noite virei buscar tudo, quando a minha mãe
subir para os seus aposentos, pensando em dormir. (II, 349-358)

Mais uma vez, Euricleia é testemunha das iniciações de Telêmaco, tal como fora outrora de Ulisses quando este iniciou, no Parnaso, a caçada ao javali que lhe provocara a cicatriz acima do joelho (XIX, 428-466). Para o reconhecimento de Ulisses, é fundamental a memória da ama, que, frente a Penélope, tem a primazia de reconhecer o senhor disfarçado que retornara a casa. No encadeamento dos fatos, primeiro Penélope anuncia Euricleia ao estrangeiro:

² Silva. A ama: um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia, p. 115-116.

Tenho uma serva velha, muito compreensiva,
 Que amamentou e criou o meu pobre marido,
 Recebendo-o nos braços no dia em que a mãe o deu à luz. (XIX,
 353-355)

É recorrente no papel da ama que ela amamente a cria desde o seu primeiro dia de vida. Rompe-se o cordão umbilical com a mãe para se estabelecer uma nova relação entre a criança e sua nutriz; tal relação de afetividade perdurará a vida inteira. Assim, Euricleia, que acompanhara Ulisses desde a infância à idade adulta, reconhece a cicatriz deixada pelo javali (XIX, 392-394).

É curioso como, logo após os versos que narram o reconhecimento do herói por Euricleia, segue o relato da origem do nome de Ulisses, remontando à ocasião em que Autólico, avô materno do herói *polýmetis*, visitara Ítaca:

E Euricleia pusera-lhe a criança ao colo, depois que acabara de jantar, e assim lhe dissera, tratando-o pelo nome:
 “Autólico, encontra tu um nome para pôr ao filho da tua querida filha; muito rezou ela para que nascesse.”
 Em resposta lhe dissera então Autólico:
 “Meu genro e minha filha! Ponde o nome que vou dizer. Chego aqui depois de ter causado sofrimentos a muitos, a homens e a mulheres, em toda a terra que nos dá sustento. Por isso que seja Ulisses o seu nome.” (XIX, 401-409)

As lembranças de Euricleia restauram a identidade do herói que chegara a Ítaca como suplicante e indigente. Não só a cicatriz de Ulisses faz parte do reconhecimento, mas também a própria natureza astuciosa e dissimulada do herói, herdada do avô Autólico. Enfim, após a narrativa rememorar parcialmente a genealogia de Ulisses, Euricleia, banhada em lágrimas, restitui o herói exilado ao seu *oikos*, através das palavras: “És Ulisses, meu querido filho!” (XIX, 474).

A ama de Orestes em *As Coéforas*, de Ésquilo

Nas tragédias que chegaram até nós, podemos verificar a participação da ama em *As Coéforas*, de Ésquilo, e em *Medeia e Hipólito*, de Eurípides. Segue um breve estudo da “máscara” da ama nas três peças.

Ao final do segundo episódio de *As Coéforas* (458 a.C), o Corifeu apresenta-nos Cilissa (vv. 734), a ama de Orestes, que surge no momento crucial da peça, logo após Clitemnestra receber a falsa notícia da morte do filho, que veio disfarçado de estrangeiro oriundo da Fócida e se prepara para executar a vingança.

No momento em que Orestes anuncia sua própria morte, o público pode conferir uma Clitemnestra lamuriosa que apresenta sua consternação ao estrangeiro diante de si; no entanto, esse jogo de aparência dura pouco, uma vez que a ama sai do palácio e revela os verdadeiros sentimentos da rainha:

Diante dos servos, ela compôs um ar de tristeza, disfarçando um sorriso pelo bom rumo que para ela tomaram os acontecimentos, enquanto para esta casa é o desastre completo, que a notícia, trazida pelos estrangeiros, nos anuncia claramente. (vv. 737-741)³

A imagem de Clitemnestra rivaliza com a imagem de Cilissa, que se encontra “lavada em lágrimas” (v. 733) e recorda, através de um lamento característico das amas, os anos dedicados à criação de Orestes:

Os males anteriores pude suportá-los com paciência, mas agora que o meu querido Orestes, preocupação constante da minha alma, que recebi e alimentei ao sair do seio materno... e as noites em pé por causa dos seus gritos agudos! (vv. 749-753)

No plano dramático, os versos proferidos pela ama ajudam a construir uma antipatia por Clitemnestra, a adúltera e, de certo modo, a filicida, que vendeu o filho e escravizou a filha. Antes da morte física de Clitemnestra, é necessário matá-la como mãe, para redimensionar a vingança iminente; por isso a afetividade materna é transferida para a ama. Tudo isso para que Orestes possa levar a cabo a vingança paterna, de acordo com o coro:

E tu, sem vacilar quando chegar o momento de agir, se ela gritar “filho!” responde-lhe gritando: “Por obra de meu pai!” e realiza a obra da vingança, sem temor de censura. (vv. 827-830)

³ Tradução de Manuel Oliveira Pulquério.

Enfim, o papel da ama integra-se na ação vingativa de Orestes, uma vez que, orientada pelo Corifeu, transmite a Egisto que venha sem escolta ter com o estrangeiro. No terceiro episódio, vemos que o estratagema foi bem logrado com a morte dos assassinos de Agamêmnon.

A ama da *Medeia* de Eurípides

O prólogo da *Medeia* de Eurípides não se inicia com nenhum dos deuses eternos a unir passado, presente e futuro como nas obras *Íon* (Hermes), *Bacantes* (Dioniso), *Hipólito* (Afrodite), *Alceste* (Apolo) e *Troianas* (Poseidon e Atena), mas cabe à ama a incumbência de expor ao público as ações desmesuradas que enredam Jasão e Medeia numa teia de sucessões funestas.

Com o pretexto de que se compadece do sofrimento de Medeia (vv. 68-71), a ama sai do palácio para contar ao céu e à terra as desventuras de sua senhora. Semelhante aos deuses do prólogo, a ama apresenta um relato onisciente, produto dos anos de convivência junto a Medeia. Desse modo, a sábia anciã recorda (vv. 1-8) a nau Argo, as Simplégades, o Monte Pélion, o rei Pélias e o velocino de ouro, nomes suficientes para excitar a mente de uma audiência que conhecia as tradicionais lendas dos argonautas e, por consequência, o enlace de Jasão e Medeia que, após inúmeras aventuras, se refugiam em Corinto, sob a tutela do rei Creonte.

Através da ama, sabemos que Medeia “se esforçava ao máximo por agradar aos habitantes da cidade que é seu refúgio e, tanto quanto era capaz, por sempre concordar com Jasão” (vv. 15-17); no entanto, a traição do marido provoca na estrangeira um estado de perturbação manifestado pelo seu comportamento descrito nestes versos:

Medeia, a infeliz, ferida pelo ultraje invoca os juramentos, as entrelaçadas mãos – penhor supremo. Faz dos deuses testemunhas da recompensa que recebe do marido e jaz sem alimento, abandonando o corpo ao sofrimento, consumindo só, em pranto, seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo. (vv. 29-34)⁴

Além de revelar ao público as desventuras pelas quais passa Medeia, a ama de Eurípides é responsável por gerar uma expectativa em torno da

⁴ Tradução de Mário da Gama Kury.

vingança da esposa ultrajada, pois, de todos os personagens, é a velha escrava quem mais conhece o que se oculta no ânimo de sua senhora:

Conheço-a e temo que, dissimuladamente, traspasse com o punhal agudo o próprio fígado, nos aposentos onde costuma dormir; ou que chegue a matar o rei e o próprio esposo e, conseqüentemente, chame sobre si uma desgraça inda pior. Ela é terrível, na verdade, e não espere a palma da vitória quem atrai seu ódio. (vv. 39-45)

A entrada do pedagogo em cena (v. 49) cria um quadro cujas linhas convergem para os filhos de Jasão e Medeia, já que a escolha de pôr no palco a ama e o pedagogo focaliza os olhares para as crianças, objeto de cuidado de ambos os criados. Portanto, desde o início da peça, sabe-se que o destino das crianças está ameaçado pelo exílio imposto por Creonte, pela negligência do pai e o ódio da mãe, tal como realça a ama nas críticas que faz aos seus senhores:

Estais ouvindo como vosso pai vos trata, crianças? Não quero que morra (é meu senhor), mas ele é mau com quem deveria ser bom. (...) Caras crianças, é assim; está inquieto o coração de vossa mãe, inquieta a alma. Ide sem vacilar em direção à casa. Fugi ao seu olhar, evitai encontrá-la. Deveis guardar-vos bem de seu gênio selvagem, desse ânimo intratável, mau por natureza. (vv. 82-84, 99-104)

Desamparadas pelo pai e pela mãe, as crianças encontram amparo na figura feminina da ama e na figura masculina do pedagogo que, embora refiram diante dos filhos de Jasão e Medeia os perigos iminentes, pouco podem fazer para evitar as desmesuras de seus senhores.

A ama de Fedra em *Hipólito* de Eurípedes

A tragédia *Hipólito* (428 a.C) de Eurípedes lega à literatura uns dos modelos mais célebres da ama confidente e alcoviteira dos amores de sua senhora. Nessa peça, a verbosa ama, dada às feitiçarias, torna-se o elemento essencial para a perdição de seus amos, mesmo que as intenções da velha criada tenham sido das melhores.

Incitada pela vingativa Cípris, Fedra, esposa de Teseu, sofre de amores pelo enteado Hipólito, que devotou sua castidade a Ártemis. Face ao sofrimento mental e físico apresentado por Fedra, a ama interroga sua senhora na

tentativa de saber a causa de sua “doença”. A insistência da ama leva Fedra a confessar sua paixão incestuosa pelo filho da Amazona e de Teseu (v. 351).

Em termos dramáticos, a ama de Fedra é uma presença essencial para provocar a *anagnórisis* e a *peripéteia* do enredo, à medida que a anciã torna-se o elo entre a rainha e o coro de mulheres de Trezena, ou ainda, entre aquela e a audiência ateniense, pois cabe à ama o papel de revelar para o público a causa dos sofrimentos que Fedra oculta no íntimo da alma, longe dos olhos daquela audiência, como demonstram estes versos:

Mulher de idade, ama fiel da rainha, vemos a sorte desgraçada de Fedra; não percebemos é a sua doença. Gostaríamos de ouvir o que tens para nos informar. (vv. 266-270)⁵

Não só as palavras da ama causarão a derrocada de sua senhora, mas também a ação desastrosa de remediar os males de Fedra, que, por sua vez, se deixa convencer pela falácia da criada:

Veio-me agora à idéia que tenho em casa filtros que suavizam o desejo e que, sem difamação nem prejuízo para a inteligência, acabarão com esta doença – isto se não viraes medrosa. Mas é preciso arranjar um sinal daquele que desejas: uma madeixa de cabelos, ou um fio da sua túnica, para juntar os dois num prazer comum. (vv. 510-515)

Desse modo, com intenção de sanar o *páthos* de Fedra, a ama acaba por aumentar ainda mais o sofrimento da rainha e desencadear uma sucessão de acontecimentos que promoverão a infelicidade da casa real. Portanto, a partir de tal malogro, assistimos ao suicídio de Fedra e à morte de Hipólito causada pela imprecação de Teseu, para quem, no êxodo da peça, convergem as dores e os sofrimentos.

A figura da ama na *Perdição* de Hélia Correia

Após a excursão através das principais representações literárias da ama na antiga Hélade, inclinaremos a nossa exegese para a figura da ama em *Perdição: exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia.

⁵ Tradução de Mário da Gama Kury.

BIBLIOTECA

Antígona, Ismena, Eurídice, Hémon, Tirésias, Creonte (além dos guardas, dos mensageiros e do coro de anciãos) são caracteres consagrados por Sófocles na peça que leva o nome da heroína Antígona, cujo destino está atado à *hamartia* dos Labdácidas. Essa peça fixou-se como modelo para futuras recriações do desfecho trágico dos descendentes de Édipo.

O desafio daqueles que se aventuram escrever sua própria Antígona reside na dificuldade de libertar-se do texto imperativo de Sófocles e representar personagens cujos papéis estão consolidados pela força da tradição clássica. Contudo, na dramaturgia moderna, conforme a intenção dos autores, os personagens usam as máscaras que ressoam os múltiplos pensamentos do século XX e buscam no experimentalismo novas formas de recontar o mito de Antígona.

Não raramente, os autores procuram no silêncio de Sófocles, isto é, naquilo que não veio à cena, a inspiração para (re)construir os passos de Antígona. Nesse exercício de criação poética, Jean Anouilh acrescenta à sua *Antigone* a fala da ama e a presença da cadelinha, expedientes dramáticos que ajudam a restaurar a infância de Antígona, dando ao leitor a oportunidade de tentar entender a *psykhé* dessa personagem esfingética.

Hélia Correia segue o fio textual deixado por Anouilh e transpõe para sua *Perdição*, a figura da ama e da cadelinha. Essa apropriação de personagens é necessária para o exercício mimético das narrativas canônicas, ao mesmo tempo que o ofício do escritor exige a reelaboração do mito, atribuindo-lhe novos sentidos em conformidade com o contexto histórico-cultural do autor. Nas palavras de Maria do Céu Fialho, “esta encruzilhada de caminhos do mito, entre Sófocles e Jean Anouilh, parece ter oferecido a Hélia Correia o espaço de imaginário adequado para seu encontro pessoal e criativo com o mito ancestral”.⁶

Essa experiência de leitora dos textos clássicos, de quem acalentou “ao colo todas as noites” uma Antígona ainda menina, deu margem para as inovações poéticas de Hélia Correia, como afirma a escritora: “comecei a amá-la como se Ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia.”⁷

⁶ Fialho. O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição, p. 51.

⁷ Correia citada por Silva. Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*, p. 15.

Desse modo, no seu exercício poético, Hélia Correia, em consonância com o *símile* horaciano *ut pictura et poesis*, imprime em *Perdição* movimento e plasticidade na entrada do coro de bacantes a rodopiar; divide o cenário em três planos: o espaço afastado do adivinho Tirésias, o palácio de Tebas onde agem os vivos, e o campo de asfódelos em que se encontram as mortas. A autora duplica, portanto, as imagens de Antígona e da ama, que atuam, simultaneamente, no plano dos vivos e dos mortos, e realça os traços femininos, à medida que debilita os traços que tradicionalmente marcaram a virilidade dos heróis gregos.

No plano da ação, a tensão entre a ama e a senhora dá a tônica da peça. Esse dueto segue uma trajetória que se inicia desde o nascimento e a criação da heroína e atinge seu ápice com a ruína da casa real à qual a ama encontra-se subjugada.

Maternidade e criação

De modo geral, o papel da ama ganha destaque desde o rompimento do cordão umbilical, momento em que a criança deixa o colo da mãe para ser acalentada no colo da serva. Surge, frequentemente, um vínculo de afetividade entre a ama e a sua cria, ao mesmo tempo que aumenta o confronto entre aquela e a senhora.

Em *Perdição*, a ama de Antígona revive a memória da heroína recém-chegada do exílio, recordando-lhe os anos dedicados à sua criação, quase a reivindicar um tratamento especial: “Criei-te. Não dormi para te embalar. Mamaste o leite do meu peito, não do dela.”⁸ Criar e amamentar são ofícios que aproximam a ama da sua filha de leite, à medida que provoca a disjunção da mãe cuja imagem, construída a partir das lembranças da velha criada, é sempre depreciativa, como se observa nas seguintes falas:

Ama (morta): Querias andar à roda, à roda, à roda... Aos meus filhos, não pude fazer isso, Jocasta não os quis ali por perto.

⁸ Correia. *Perdição*, p. 24.

BIBLIOTECA

(...)

Ama: Eras uma criança remexida. Depois adormecias de repente, onde quer que estivesse, encostada aos meus pés. Jocasta enfurecia-se com isso.

Ama (morta): Jocasta enfurecia-se com tudo.⁹

A ira de Jocasta é alimentada pela infidelidade de Édipo, que divide o leito incestuoso com as servas mais novas, especialmente com a ama, que confessa o adultério para o fantasma de Antígona:

Ama (morta): Jocasta tinha-me ódio. Porque eu era mais nova. Eu dormia mais vezes na cama do teu pai.¹⁰

Na verdade, tanto Jocasta quanto a ama são vítimas da libido masculina que impulsiona a traição e o abandono dos amores antigos. Hélia Correia transpõe para o enlace amoroso de Jocasta e Édipo o golpe da ingratidão sofrido por heroínas como Medeia, Ariadne e Clitemnestra, cujos respectivos maridos, Jasão, Teseu e Agamêmnon, estão constantemente em busca de novas aventuras, ora amorosas, ora náuticas, ora bélicas.

Memória e revelação

Tal como foi dito, a ama é uma sombra indissociável da cria. Em *Perdição*, a velha criada guarda as lembranças da casa dos Labdácidas, e muitas dessas recordações são segredos de alcova que dificilmente chegariam aos ouvidos do público, se não fosse sua língua mordaz.

Através da ama, Hélia Correia coloca no palco uma aristocracia tebana bem distinta daquela encontrada em Sófocles, uma vez que a personagem desfaz o mundo de aparência e escancara os vícios dessa sociedade. A voz da ama vai ao longo da peça corroendo as convenções adotadas pela nobreza:

Ama: Os nobres falam sempre com mistérios. Para dar a entender que conhecem segredos, que é por isso que têm o poder. Como se fossem guardadores divinos.¹¹

⁹ Correia. *Perdição*, p. 24-25.

¹⁰ Correia. *Perdição*, p. 49.

¹¹ Correia. *Perdição*, p. 29.

Todos os personagens nobres da peça, portanto, sofrem os vitupérios da anciã. Édipo, por exemplo, é desmitificado para ganhar, na fala da ama, feições mais humanas. Os vícios, o medo, a libertinagem do descendente de Laio são expostos:

Ama: Foram tempos terríveis. O teu pai tinha medo. E depois veio a peste. Dizem que o medo dele é que chamou a peste.
(...)
Crimes por sobre crimes. A vida de teu pai era um antro de horrores.
(...)
Sim, era um belo herói. Ainda me parece vê-lo a entrar em Tebas, aos ombros dos nossos melhores cidadãos. Quando depois o enxuguei do banho, percebi que tremia levemente.¹²

A ama desmascara o ideal do herói belo e virtuoso, pois, no seu convívio íntimo com Édipo, consegue enxergar com mais nitidez do que os cidadãos tebanos a matéria frágil da qual é composta o herói.

Subentende-se que o domínio da criada sobre os assuntos da cozinha, espaço cênico que será mais bem aproveitado em *Desmesura* de Hélia Correia, favorece o conhecimento das debilidades dos chefes tebanos. O fantasma da ama revela, por exemplo, que Creonte “estava mal da barriga. Bebia sem parar infusões de cidreira”,¹³ no momento de assumir o seu papel de tirano de Tebas.

Esses espaços internos são uma espécie de gineceu, onde as mulheres estão à roda com seus afazeres domésticos e com suas conversas que quase sempre desembocam na tentativa de entender o amor, “coisa de mulheres”.¹⁴ As personagens femininas utilizam de suas experiências e lembranças para tentar decifrar o enigma que permeia toda a peça como o refrão das bacantes: “Será isto o amor?” Nesse pequeno universo de “mulheres já muito magoadas”,¹⁵ a experiência do amor é um exercício frustrado pela prática da traição e do abandono masculino.

¹² Correia. *Perdição*, p. 25-26.

¹³ Correia. *Desmesura*, p. 42.

¹⁴ Correia. *Perdição*, p. 34.

¹⁵ Correia. *Perdição*, p. 35.

A chegada de Antígona, este “animalzinho por domar”,¹⁶ desperta os desejos de Hémon, que abandona a intenção de casar com Ismênia para propor o himeneu com a pequena selvagem recém-chegada. Antígona vive a felicidade que antecede as grandes tragédias. O que alimenta os sonhos de Antígona é a esperança do amor conjugal desacreditado pela experiência das mulheres maduras da peça:

- Antígona: Quero estar com Hémon. Só me interessa sua companhia
Ama: E pensas que ele se interessa pela tua? Nem a mais adorada das mulheres pode dispor, no coração de um homem, de um lugar tão espaçoso como um vulgar amigo.
Eurídice: Certo. Não alimentes ilusões. Mesmo nas noites em que ele queira adormecer encostado ao teu ombro, não terás mais que um distraído abraço.¹⁷

A inconstância de Hémon é evidenciada pelo abandono de Ismênia, uma noiva “bela e recatada”,¹⁸ para voltar os olhos para a estranha e hostil Antígona. A ama, atenta aos fatos, vê nessa disputa “uma outra história de vingança e ódio na família”.¹⁹ Com efeito, na descendência de Édipo, Eteócles está para Polinices assim como Ismênia está para Antígona. Os irmãos disputam entre si o trono tebano, enquanto as irmãs disputam a companhia de Hémon, sucessor da casa real. Desse paralelo, podemos perceber o confronto entre o elemento externo e o interno. Ocorre, portanto, outra representação da encruzilhada do destino que colocou Édipo contra Laio, sangue contra sangue.

A trivialidade e a linearidade de Ismênia tornam-na insignificante, já que sua imagem mistura-se com a de outras jovens tebanas. O seu modelo de mulher “bela e recatada” que “nem dentro de água tira a camisinha”²⁰ é rejeitado por Hémon, que prefere o caráter indomável de Antígona. Essa diferença de personalidade das irmãs é construída, em parte, por meio da memória e da fala da ama:

¹⁶ Correia. *Perdição*, p. 39.

¹⁷ Correia. *Perdição*, p. 35-36.

¹⁸ Correia. *Perdição*, p. 30.

¹⁹ Correia. *Perdição*, p. 33.

²⁰ Correia. *Perdição*, p. 30.

Ama: Eu era muito jovem, nesse tempo. E punha-me a dançar contigo ao colo. Com Ismênia, também. Ela assustava-se. Começava a chorar.

Antígona: E eu ria?

Ama: Rias muito. Puxavas-me pelo fato. Eu segurava-te nas mãos e dava voltas contigo assim, no ar, como se esvoaçasses. As mulheres avisavam-me de que era perigoso. Mas tu pedias mais.²¹

Enquanto Ismênia chorava, Antígona ria. Enquanto aquela se assustava, esta se entregava à dança, ao perigo, ao riso. Ismênia é uma representação apolínea do belo que afasta o amor, enquanto Antígona é a representação da força dionisíaca que busca os excessos do amor; é a “criança remexida” que ria muito e pedia mais... Antígona esvoaçava nos braços da ama como a ensaiar os passos de bacantes.

Na adolescência, Antígona vagueou com seu pai pelos bosques, estradas e cavernas e conheceu, por ouvir dizer, os ritos de Dioniso, para o espanto de Eurídice, que procura esclarecer a sobrinha: “Filha. Há as cidades e as florestas bravias. Nós, mulheres, habitamos nas cidades. Isso, por vezes, aborrece o deus. É um menino. A ordem não lhe agrada”.²² Antígona prefere as florestas bravias às cidades. Essa pequena selvagem representa a força indomável da *phýsis*, ao passo que Ismênia enquadra-se perfeitamente nas convenções do *nómos*.

A ama oferece o molde necessário para a natureza misantrópica de Antígona, uma vez que ambas quebram o protocolo palaciano, ambas são presenças incômodas na sociedade. As censuras da ama contra as atitudes de Antígona podem recair sob a própria criada:

Antígona: A minha tia não me queria dizer nada?

Ama: Que havia ela de dizer-te, a ti? Somente que incomodas, que acordas más memórias com teus ares de vítima. Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente.

Antígona: Pensei que ela tivesse que dizer-me...

²¹ Correia. *Perdição*, p. 25.

²² Correia. *Perdição*, p. 38.

SECRETARIA DE LETRAS
BIBLIOTECA

Ama: Que esqueças. Que te laves dessas mágoas, e que laves também o corpo. Cheiras mal.²³

A velha nutriz e sua cria alimentam remorsos do passado; ocultam no peito as mágoas inexpurgáveis de uma juventude desterrada. São figuras barbarizadas por um exílio “que se impôs como uma ruptura de tudo que ainda era alegria e segurança”.²⁴ Isso explica a falta de civilidade de Antígona, “uma filha de rei que cheira mal”, em conflito com uma Tebas diferente daquela de sua infância, quando ainda tinha uma cadelinha de “grandes olhos, luzentes como o mel”.²⁵

Vingança e perdição

No teatro de Hélia Correia, a ama abandona o seu papel marginal para furtar as atenções da audiência e utiliza “a fala e a memória”²⁶ como instrumentos de seu plano de vingança. Tal como reza a tradição, a ama, muitas vezes, é uma princesa ou uma rainha estrangeira que se torna cativa de guerra e, quando jovem, é violada pelo seu senhor. Em *As Troianas* de Eurípidés, por exemplo, Hécuba questiona-se acerca dos trabalhos servis que a esperam nas terras argivas:

Ai! Ai!
Estar de guarda à porta
ou cuidar de crianças, aquela
que em Tróia detinha as honras soberanas? (vv. 194-196)

Em *Perdição*, a origem da ama é incerta, mas um pequeno diálogo entre as mulheres maduras da peça oferece indícios da procedência da criada e amante favorita de Édipo:

Ama: E todas as criadas, as jovens, uma a uma, passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como um outro qualquer.

²³ Correia. *Perdição*, p. 29.

²⁴ Silva. Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*, p. 17.

²⁵ Correia. *Perdição*, p. 24.

²⁶ Correia. *Perdição*, p. 38.

Eurídice: Por vezes, ele escolhe uma favorita. É quase sempre algum troféu de guerra, uma insubmissa que o pode apunhalar durante o sono. São sempre os grandes riscos que os excitam.²⁷

O desterro, a servidão e a violação do corpo são excessos cometidos contra as cativas estrangeiras cujas almas se alimentam com o desejo de vingança. Uma desforra do feminino contra o masculino que é recorrente no mito de Cassandra e Medeia.

Em *Perdição*, a figura da ama cola à de Antígona para dar mais intensidade ao ódio que ambas sentem contra uma sociedade que vive de aparências. A revelação das verdades ocultas é um golpe contra a hipocrisia palaciana. No colo da ama, Antígona tornar-se-á o punhal da vingança acalentada pela sua nutriz:

Ama: Tu tens razão, pequena. Eles não amam a paz.

Eurídice: Cala-te! A raiva dela é obra tua! Andas a instigá-la contra nós.²⁸

(...)

Isménia: Ó Ama! És tu! És tu que a tens acicatado contra nós.

(...)

Eurídice: Isménia tem razão. Sinto que tem razão. Sinto que carregaste Antígona com ódio, que ela foi o transporte para uma grande fúria que se abrigara em ti.²⁹

A barbarização de Antígona, em parte, é o resultado da sua criação. Do peito da escrava estrangeira, Antígona bebeu mais do que seu leite, bebeu sua ira vingativa que aumenta à medida que a princesa sofre o amadurecimento precoce através do exílio:

Antígona: Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às da vingança, Ama, às da vingança.³⁰

²⁷ Correia. *Perdição*, p. 34.

²⁸ Correia. *Perdição*, p. 28.

²⁹ Correia. *Perdição*, p. 52.

³⁰ Correia. *Perdição*, p. 26.

BIBLIOTECA

Esta possessão promove a cegueira da heroína, que “só ouve a voz do escândalo”³¹ e desafia o poder de Creonte, ao infringir-lhe o decreto. Paulatinamente, Antígona transcende sua condição feminina e rompe com as amarras das convenções sociais, por conseguinte, sua caracterização é demoníaca, bestial, monstruosa e irracional:

Eurídice: És um animalzinho descarado.

(...)

Isménia: ela é que enfim endoideceu.

(...)

Eurídice: És um monstro. Já não te reconheço.³²

Ao desacatar as ordens de Creonte, Antígona caminha para a morte, para o emparedamento que a separa do mundo dos vivos. Antígona dirige-se para o sacrifício que a colocará no centro das atenções. Seu desapego à vida e sua coragem converterão sua desdita em vitória – uma vingança “acicatada” pela ama:

Eurídice: Não a escutes. Não escutes a sereia. Vai fazer com que a morte pareça um acidente sem grandes consequências, um caminho de fácil travessia.³³

Enfim, Antígona cumpre o seu destino, conhecendo aquela morte gloriosa que individualiza os mortais e eterniza-os na memória coletiva. A ama segue-lhe os passos, já que não se acabava ainda ali o seu papel: o da velha moira responsável pelo fio que faz de Antígona a heroína trágica celebrada pelo engenho humano.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

³¹ Correia. *Perdição*, p. 46.

³² Correia. *Perdição*, p. 39, 45, 56.

³³ Correia. *Perdição*, p. 53.

CORREIA, Hélia. *Perdição*: exercício sobre Antígona. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

CORREIA, Hélia. *O rancor*: exercício sobre Helena. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

CORREIA, Hélia. *Desmesura*: exercício com Medeia. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

ÉSQUILO. *As Coéforas*. Trad. Manuel Oliveira Pulquério. Condeixa: Liga de Amigos de Conimbriga, 2001.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1993.

EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

FIALHO, Maria do Céu. O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição. In: SILVA, M. Fátima Sousa e (Coord.). *Furor*: estudos sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 47-59.

GORMAN, Maria Rosaria. *The nurse in Greek life*. Dissertation – Catholic University of America, 1917.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição*. In: SILVA, M. Fátima Sousa e (Coord.). *Furor*: estudos sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 11-26.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Mitos em crise. Hélia Correia, *Rancor*. In: SILVA, M. Fátima Sousa e (Coord.). *Furor*: estudos sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 93-113.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. A ama: um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia. In: SILVA, M. Fátima Sousa e (Coord.). *Furor*: estudos sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 115-128.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*. In: SILVA, M. Fátima Sousa e (Coord.). *Furor*: estudos sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 173-195.

Recriação da comédia latina na ficção portuguesa

Rosana Baptista dos Santos

Não é incomum encontrarmos na literatura portuguesa, sobretudo na produção contemporânea, a recriação de temas e textos da tradição literária greco-latina. Podemos destacar, para citar apenas alguns exemplos dessa tendência, as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen, Hélia Correia, José Saramago ou Mário de Carvalho.¹ Para Agamben, a volta ao passado seria uma característica essencial da contemporaneidade, na medida em que ao citarmos outro texto, poderíamos “reatualizar um momento qualquer do passado (...) [e] colocar em relação o que está inexoravelmente dividido, chamar de volta, re-invocar e revitalizar o que ela havia a princípio declarado morto.”²

Esse reinvocar, recriar o passado, é uma tônica constante na obra do ficcionista Mário de Carvalho. No que diz respeito, em particular, à adoção de modelos latinos, em *Quatrocentos mil sestércios*,³ o autor recria todo um contexto cultural e literário de uma Lusitânia romanizada, que corresponde ao período histórico do século II d.C. Para além das alusões a motivos da civilização romana, o autor apropria-se de temas e estruturas que são próprias da comédia latina, sobretudo plautina, e dos romances de Petrônio e de Apuleio. É sobre a recriação dos textos do comediógrafo romano que recairá

¹ Para uma discussão mais detalhada da questão, vejam-se os seguintes textos de Maria Helena da Rocha Pereira: *Temas clássicos na poesia portuguesa*; *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*; *Portugal e a herança clássica e outros textos*; *Raízes greco-latinas da cultura portuguesa*, sobretudo p. 317 e seguintes.

² Agamben. *Qu'est-ce que le contemporain?*, p. 7.

³ Todas as citações obedecem à seguinte edição: Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios seguido de o Conde Jano*.

nossa análise, principalmente a reconstrução do tema do tesouro roubado e dos tipos humanos que dão um tom irônico à obra.

O tema do tesouro roubado

Não parece estranho que o autor tenha buscado o mote da sua novela⁴ na comédia latina: alguns elementos do texto, como a ação dramática, repleta de surpresas e de peripécias, ou os personagens caricaturais são nela as suas traves mestras,⁵ haja vista que, segundo Aristóteles, “a Comédia é (...) imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; (...)”⁶ É esse personagem vulgar, e muitas vezes ridículo, o protagonista da narrativa portuguesa. De resto, dentro da contextualização civilizacional por que se optou, as figuras correspondem aos tipos humanos usados por Plauto e Terêncio, na sequência da tradição menandrina. Começaremos nossa análise por estabelecer, nas suas linhas essenciais, uma relação intertextual entre a narrativa de Mário de Carvalho e a convenção praticada por Plauto. Para tanto, escolhemos, a título de exemplo, três comédias que nos parecem ser modelares para o sentido de cômico na obra do autor latino: *Comédia da marmita*,⁷ *Pseudolo*⁸ e *Comédia do fantasma*.⁹

⁴ Mário de Carvalho ganhou o Grande Prêmio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores, em 1992, com *Quatrocentos mil sestércios*, mas denomina seu texto de novela. Segundo Brandão, o termo novela foi substituído no século XIX pelo termo romance: “Novela é o termo corrente até o século XIX, ficando reservado, a partir de então, para designar o gênero das narrativas curtas” (Brandão. *A invenção do romance*, p. 26, nota 9).

⁵ Cardoso. *Literatura latina*, p. 28-29.

⁶ Aristóteles. *Poética*, 1449 a.

⁷ Todas as citações seguem as traduções de Medeiros de *A comédia da marmita*. Ver: Fonseca *et al.* *Plauto: comédias*.

⁸ Seguimos a edição de Ernout. *Plaute VI*.

⁹ Seguimos a edição de Ernout. *Plaute V*.

A temática central de *Quatrocentos mil sestércios*, que coloca o problema de se esconder um tesouro e da angústia de ser roubado, está claramente associada à *Comédia da marmita*, de Plauto.¹⁰ Na cena de abertura da novela, o pai de Marco pede ao filho que vá, na sua ausência, cobrar uma dívida de quatrocentos mil sestércios a Lentúlio:¹¹ e é essa fortuna que lhe é roubada que serve de motivo para o desencadear inesperado de uma série de aventuras. No prólogo da peça plautina,¹² o *Lar Familiaris*, deus tutelar da casa e do tesouro, refere-se à tradição de sovínice na família (vv. 9-12). O avô de Euclião, também já ele um avarento, não revelou ao filho que havia um tesouro escondido em casa, no forro da lareira. Assim, “nem mesmo quando estava para morrer (tal era a esganação daquela alma!...), nem mesmo nessa altura quis revelar o segredo ao filho” (vv. 9-11). Este, por sua vez (vv. 16-20), manifestou a mesma avareza, até nas homenagens devidas ao gênio protetor da casa, o próprio *Lar Familiar*. Por fim, Euclião, reproduzindo as atitudes e características do pai e do avô (v. 23), além da avareza, não prestava homenagens ao deus. No entanto, por causa de sua filha Fedra (que em todos os dias oferecia homenagens a divindade), este fez com que o velho achasse o ouro (v. 26), provocando, assim, as ações iniciais da peça. Exceto por esta *rhêsis* (discurso) inicial, não há interferência divina nas ações da peça; modelo seguido de perto por Mário de Carvalho, pois quem guia a intriga é o acaso. Contudo, também no episódio inicial, o pai de Marco assegura: “Já fiz os competentes sacrifícios, os auspícios são favoráveis, assim os deuses não sejam entretanto ofendidos.”¹³

Este motivo do tesouro escondido entre as paredes da casa é referido igualmente em *Quatrocentos mil sestércios*. Na dúvida sobre qual seria o

¹⁰ A vitalidade desta comédia é atestada pelas várias reescritas desse texto ao longo dos séculos. Citamos, a título de exemplificação, algumas das mais conhecidas: *L'avare*, de Molière (século XVII); *L'avare*, de Goldoni (século XVIII); *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (século XX). Ver: Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 400 e seguintes.

¹¹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 12, 18.

¹² Ver o prólogo da peça vv. 1-35. O prefácio apresenta o Deus *Lar Familiar* que sistematiza os fatos que antecedem a ação e anuncia o que irá ocorrer ao final da peça.

¹³ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 13.

melhor local para esconder os sestércios, Marco, no que é uma referência evidente ao prólogo da *Aulularia* (ou *Comédia da marmita*), se pergunta onde estaria guardado o dinheiro da família: “Mas onde é que o meu pai esconderia habitualmente o dinheiro? Podia-me ter dito. Guardava-se para a hora da morte? Mas o caminho para Olisipo é perigoso. Se ele tivesse um percalço teria eu de demolir a casa toda para descobrir a minha herança?”¹⁴ Mesmo que Marco não soubesse onde estaria “enterrada” essa herança, a atitude de seu pai é diametralmente oposta a de Euclião, pois ele revela ao filho a existência de um outro tesouro, o que elimina um elemento central em Plauto: a avaréza. Em que se passa então a concentrar o episódio na novela de Mário de Carvalho? Na aventura que o roubo desencadeia, o que propicia a mistura de elementos do romance e da comédia.

Na classificação que Della Corte¹⁵ faz das comédias plautinas por motivos centrais, a *Aulularia*¹⁶ é integrada nas “peças compostas”, porque inclui fortes componentes de natureza variada. Dentre esses elementos de sustentação do teatro de Plauto, destacamos, em primeiro lugar, o engano que vitima Euclião. O jovem Licónides, que lhe havia engravidado a filha, manda seu escravo Estrobilo saber notícias dos preparativos do casamento da jovem com um rival, Megadoro (vv. 605-609). Ao mesmo tempo, Euclião guardava a marmita do dinheiro no templo da Boa Fé e, sem saber que podia ser ouvido por Estrobilo, confessa o local do esconderijo: “Agora – mais do que nunca – faz que eu possa retirar, sã e salva, do teu santuário a minha marmita. À tua lealdade confiei o meu ouro: é no teu bosque e no teu templo que ele está depositado” (vv. 615-616). Feliz com a descoberta, o escravo entra no templo, mas é surpreendido pelo velho (vv. 625-630),

¹⁴ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 19-20.

¹⁵ Della Corte. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*, p. 240 e seguintes. Tipos de comédia plautina catalogados por Della Corte: a) comédia de engano, em que enganar ou burlar alguém é prioritário; b) comédia de romanesco, em que tudo incide sobre o casamento do par; c) comédia de reconhecimento, cuja ação depende da identificação de alguém, que não é quem julgava ser; d) comédia de *simillimi*, em que há gêmeos ou personagens que se podem confundir; e) comédia de caricatura, que privilegia o desenho de caracteres; f) comédia composta, que combina vários destes elementos de forma equilibrada.

¹⁶ Della Corte. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*, p. 242.

que imediatamente leva a marmita para o bosque de Silvano. De novo, o escravo de Licónides segue Euclião e rouba-lhe o tesouro (vv. 674-680); ou seja, o motivo do engano é traçado com cuidado por etapas sucessivas, que fazem dele um elemento estruturante da intriga. É também componente relevante dessa peça compósita, o traço romanesco que resulta da importância, condicionadora de toda a ação – como foi estabelecido, no prólogo, pelo Lar Familiar – do casamento da filha do velho com Licónides (é para o tornar possível que o deus revela o ouro e o faz roubar). Apesar de os últimos versos da comédia não terem chegado até os dias atuais, é possível prever o desfecho com as núpcias dos jovens, através do “prólogo proferido pelo deus Lar da Família (...) e os argumentos de abertura”.¹⁷ Há, ainda, outro item importante a referir sobre a *Aulularia* como comédia compósita: a caricatura de tipos, que se traduz de forma mais vistosa no desenho apurado da figura do avaro. Contudo, alerta Della Corte,¹⁸ a caricatura não tem um mero intento cômico; ao contrário, a diversidade na composição dos tipos contém uma ampla complexidade que a comédia compósita demonstra através de seu mundo poético, de sua aguda percepção psicológica e de uma arguta visão moral do homem e das coisas.

Nem todos os componentes que destacamos acima, considerados notáveis na *Aulularia*, são retomados por Mário de Carvalho. O que persiste na obra do autor português é essencialmente o primeiro traço, o tema do engano e do roubo. O elemento romanesco desaparece completamente; o da caricatura persiste, ainda que o personagem do avaro (valorizado pela tradição literária a partir do modelo latino) seja substituído pelo boêmio, que no texto contemporâneo tem um retrato cuidadoso.

Embora sejam dois tipos opostos, em idade e tendências, o velho avaro e o moço leviano têm muito em comum, a começar pelo medo que sentem de serem roubados. Euclião, inicialmente, teme que o tesouro lhe seja surripado por Estáfila, sua escrava. “E tenho um medo terrível dela... não se ponha a armar esparrelas ao meu descuido... Ou não comece a farejar o sítio onde o tesouro está escondido” (vv. 61-64). Movido pela avareza, o velho é tomado por um “medo terrível” de que alguém descubra

¹⁷ Ver introdução realizada pelo tradutor Walter de Medeiros em: Plauto. *Comédia da marmita*, p. 264.

¹⁸ Della Corte. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*, p. 242.

o esconderijo do ouro (vv. 104-105). Marco, da mesma maneira, tem temor de ser roubado, principalmente por Lícia, a escrava da casa. É que os escravos, afirma o protagonista, “não são bons de fiar e eu não via Lícia capaz de recusar uma bela aventura com quatrocentos mil sestércios na mão”.¹⁹ Face ao seu novo estatuto como personagem, o que move o jovem não é a avareza, mas o dever de prestar contas ao pai do dinheiro recebido e o receio das possíveis punições que receberia caso não recuperasse os sestércios.

O temor dos personagens de que o tesouro seja roubado faz com que suspeitem de todos que os cercam. Por isso, quando Megadoro aborda Euclião para pedir a mão de Fedra em casamento, o velho de novo garante: “tive um medo terrível” (v. 207) de que o tesouro fosse descoberto. Seu pavor é tanto que o leva a desconfiar até mesmo dos cozinheiros que preparam as comidas para as bodas: quando Congrião pede ao ajudante uma marmita maior (v. 390), o velho pensa ser a marmita com o ouro (v. 392); da mesma forma, quando Licónides tenta conversar sobre a gravidez de Fedra, o avarento pensa que ele fala do tesouro e pergunta: “Porque te atreveste a fazer isso? A tocar naquilo que não era teu?” (v. 740); pensando que o homem falava da filha, o rapaz responde que “aconteceu assim... E o que aconteceu, aconteceu... Não se pode desfazer...” (vv. 741-742). O avarento passa a viver por seu segredo, e o medo se transforma em obsessão.²⁰ Marco sofre com o mesmo problema; após tomar posse do dinheiro, passa a suspeitar de todos; assim, afirma que “a cada esquina suspeitava me iam espancar e roubar o dinheiro”.²¹ Quando alguém bate à sua porta a noite, logo o jovem se pergunta: “seriam os bandos de salteadores locais (...) boa nova não cantaria, àquela hora”.²²

Da desconfiança advém a preocupação sobre onde guardar o dinheiro. Na *Aulularia*, a primeira escolha do velho avarento é usar a própria casa como esconderijo (vv. 80-81); depois o coloca no templo da Boa Fé, pois “lá medo de que alguém o encontre não tenho eu” (v. 609). É exatamente a mesma apreensão que toma Marco: “Pôs-se-me logo uma questão angustiante: onde guardar o dinheiro? Estava praticamente sozinho (...) Melhor seria no

¹⁹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 19.

²⁰ Della Corte. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*, p. 245.

²¹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 19.

²² Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 21.

BIBLIOTECA

meu quarto, debaixo do leito (...);²³ a melhor opção para o jovem é guardar os sacos de sestércios embaixo da cama,²⁴ talvez porque, no texto de Mário de Carvalho, os deuses já não são o que eram dantes.

Escolhido o local do esconderijo e movidos pelo receio de serem roubados, ambos os personagens passam a realizar uma vigilância angustiada ao tesouro. Euclião, com o ouro em casa ainda, diz a si mesmo: “agora vou ver se o ouro está como o escondi. Esse ouro que, de tantas maneiras, atormenta um desgraçado como eu!” (vv. 65-66). Em *Quatrocentos mil sestércios*, o protagonista, vigiando o dinheiro durante todo o dia, “assentado, a guardar o dinheiro e as armas”²⁵ tinha “a impressão de que, debaixo da (...) cama, as moedas se entrechocavam nos sacos de couro, denunciando sua presença e reclamando lubricamente o assédio de saltadores.”²⁶ Note-se a similaridade dos sentimentos de autocomiseração que sentem os personagens: o velho se acha um “desgraçado” (v. 66); e o jovem garante: “senti imensa piedade de mim,”²⁷ pois tristemente desperdiçava a juventude. Mas a vigilância não surte efeito, e tanto Euclião quanto Marco acabam roubados. Estrobilo, escravo de Licônides, descobre por acaso que o avarento tem uma panela de ouro e o rouba (vv. 616-617). Marco, igualmente, é roubado em sua casa, mas só se dá conta do ocorrido na manhã seguinte ao banquete.²⁸ Uma importante diferença há no texto português em relação ao roubo do tesouro: na *Aulularia* o protagonista é roubado, mas nada furta de outras pessoas; ao contrário de Euclião, Marco, em *Quatrocentos mil sestércios*, é roubado e rouba também, o que de certa forma sublinha o motivo plautino, embora essa sua faceta se descubra apenas mais tarde, nas andanças a que o obriga a necessidade de um negócio, na linha de Apuleio.

As emoções que o roubo desencadeia no personagem de Plauto – desconfiança, vigilância, desespero – se desdobram, no texto português, na casa de Próculo, quando o protagonista percebe que os sacos que havia tomado

²³ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 19.

²⁴ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 20.

²⁵ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 20.

²⁶ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 20-21.

²⁷ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 20.

²⁸ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 68.

do carregamento do mercador estavam cheios de moedas, constituindo “uma pequena fortuna”.²⁹ E eis Marco a passar, uma segunda vez, pela tremenda experiência de possuir um tesouro e temer que ele lhe seja roubado. O intendente e os escravos que chegam para transportar a água do banho para o visitante são expulsos do quarto. Inquieto, Marco descreve-nos seus sentimentos: “fui à varanda, certifiquei-me de que tinham dobrado a esquina e voltei ao meu espanto (...) de coração aos pulos”.³⁰ Novamente, impõe-se o dilema: “onde é que eu esconderia o dinheiro? Sempre o mesmo problema”,³¹ queixa-se Marco. Para vigiar o tesouro (de novo escondido embaixo da cama), ele demora-se no banho o maior tempo possível; agora, as copas das árvores que cercavam o sítio, pareciam “verdejantes muros duma incômoda prisão”.³² Depois do roubo, antes mesmo de confirmá-lo, o rapaz sente “uma estranha angústia”,³³ como ocorrera com o primeiro assalto, e sua personalidade pacífica sofre uma transformação causada pelo desespero: “E tão desesperado eu estava e fora de mim, que pus o quarto todo num virote e teria mesmo estrangulado o louro intendente (...) se não tivessem tirado das mãos.”³⁴

Importa referir, ainda, sobre o tema do tesouro roubado, que é o banquete o contexto que possibilita a ocorrência do assalto em ambos os textos, apesar da invasão da casa e da forma como decorrem serem diferentes. No caso de Euclião, a sovinice mistura-se com a preocupação pelo ouro. Sem que o velho saiba, Megadoro havia enviado Pitódico com as “provisões para a boda” (v. 353) e os cozinheiros, que são insultados pelo dono da casa. Euclião só lhes permite que voltem para dentro do recinto após esconder a marmita com o ouro sob as vestes: “Esta – côa breca! –, para onde eu for, comigo há-se ir, comigo a hei-de levar: não mais deixarei que fique ali no meio de tantos perigos” (vv. 449-450). Já Marco aproveita-se da ausência do pai para divertir-se; ao contrário de Euclião, o esbanjamento mistura-se com

²⁹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 44.

³⁰ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 44.

³¹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 44.

³² Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 45.

³³ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 50.

³⁴ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 51.

a despreocupação em relação ao tesouro. Só no dia seguinte, o jovem lembra-se do dinheiro: “Rebate! Só então me ocorreu o que nunca devera ter-me saído do espírito durante a noite. Desarvorei em direcção ao quarto e mergulhei debaixo do leito. Nada.”³⁵ Embora seja o motivo do banquete que possibilite o roubo dos tesouros, há uma divergência em relação à coerência de atitudes dos personagens: o velho é sempre cauteloso e atento, agredido por uma festa que transtorna os seus hábitos e ameaça os seus cuidados; o boémio descuida-se, entrega-se ao banquete e abandona a vigilância.

Depois da noite regada a vinho, é o cão da casa, Argus, quem acorda Marco e dá o rebate:

Chegou a Aurora, trouxe a manhã e veio rodando pelo céu, sem esperar por mim. Foi Argus, o cão da casa, que resolveu acordar-me, passando a língua húmida pela minha face. Depois de ter revolvido os restos de comida que havia pelo chão, a Argus dera-lhe para a ternura. Argus, no triclínio? Mas Argus estava proibido de entrar em casa. Quem tinha autorizado tal desaforo às regras domésticas?³⁶

Mário de Carvalho introduz uma variante sobre o modelo: ao corvo que, na *Aulularia* (vv. 624-627), como ave agourenta, dá sinal de perigo, substitui o cão doméstico, animal de guarda e protetor dos interesses do dono. Ressaltamos a ironia da cena: o cão do jovem boémio, covarde e fraco, tem o mesmo nome que o cão de Ulisses, na *Odisseia* (XVII, 290 e seguintes); somente Argos reconheceu Ulisses quando esse chega ao palácio, depois de tão larga ausência. Do passado, o animal retinha apenas a lealdade, porque o vigor não passava de uma memória, recordada por Eumeu: “Se ele tivesse o aspecto e as capacidades que tinha quando o deixou Ulisses, ao partir para Tróia, admirar-te-ias logo com a sua rapidez e a sua força” (XVII, 312-315). Por sua vez, o cão de Marco é um animal sem muita nobreza, sem deixar, por isso, de ser uma espécie de sombra do dono: partilha com ele o gosto pelos banquetes, de que apanha os restos, lambe-lhe o rosto, num arroubo de ternura, e, afinal, divide com ele a vigilância do dinheiro; ou não é o animal o que primeiro acorda para a consumação da desgraça? Assim, o

³⁵ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 28.

³⁶ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 27.

tema do tesouro roubado e a referência à *Odisseia* indicam as relações de intertextualidade que são, como temos visto, uma dinâmica da preferência de Mário de Carvalho.

Os tipos humanos

Os tipos³⁷ humanos em que assenta a ação de Plauto³⁸ estão presentes de forma evidente em *Quatrocentos mil sestércios*, a começar pelo próprio protagonista. Segundo Cardoso, na obra de Plauto, a partir de tipos sociais correntes, “as personagens são construídas, muitas vezes, para produzirem o riso; daí seu caráter freqüentemente caricatural.”³⁹ É essa feição risível dos personagens que vemos reproduzida na novela portuguesa.

Enfatizaremos, primeiramente, o conflito cômico que advém da oposição entre pai (velho) e filho (jovem). Entretanto, lembramos que na análise que faz do *senex*, Duckworth⁴⁰ opõe-se à conceituação de “tipo” para o velho, só a aceitando quando o termo refere-se ao velho apaixonado. Para este autor, avaliar a figura do velho sempre como o tipo do pai rabugento, ríspido e facilmente manipulável está longe de ser preciso; como pai, o *senex*, em geral, é complacente; no papel de marido, ao contrário, age como crítico de sua mulher e torna-se briguento e infiel; como amigo, prontamente se dispõe a se submeter a riscos extraordinários para auxiliar aqueles que estão em dificuldades. O termo “velho”, continua Duckworth, é enganoso. O *senex* como papel se refere puramente aos membros mais velhos das famílias, em oposição aos *adulescentes*, que estão numa faixa etária que oscila entre os últimos anos da adolescência ao início dos vinte anos.⁴¹ É

³⁷ Para uma definição do personagem “tipo”, veja-se Moisés. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*, p. 227 e seguintes.

³⁸ Ver: Bayet. *Littérature latine*, p. 43. O autor chama a atenção para os vários tipos que povoam as comédias de Plauto, como o militar fanfarrão, o parasita, o cozinheiro, o ladrão, o escravo de confiança, o jovem irresponsável.

³⁹ Cardoso. *A literatura latina*, p. 38.

⁴⁰ Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 242.

⁴¹ Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 243.

nesse par constituído pela figura do pai de família duro (mas capaz de perdoar) e no filho ainda irresponsável que nos deteremos.

O desenho do pai de Marco – um sério militar, de atitudes severas, que não tem compreensão por um filho imaturo e leviano e que se ausenta de casa para tratar de negócios⁴² –, e do próprio protagonista, pode ser associado ao *senex* (o velho) e ao *adulescens* (o jovem) das comédias plautinas, de que a *Mostellaria* (Comédia do fantasma) pode ser um exemplo expressivo. Embora a peça apresente o par pai/filho separadamente, é possível definir-lhes o perfil. Em uma situação paralela à de *Quatrocentos mil sestércios*, o pai de Filólaques, Teoprópides, ausenta-se por um longo tempo de casa para resolver alguns negócios (vv. 432-436). Teoprópides é talvez o exemplo mais notável do pai *credulus* e *iratus* da obra plautina, afirma Duckworth;⁴³ obviamente que a ira que sente pelo filho é motivada por questões financeiras, e não pelo fato de ele estar apaixonado pela jovem meretriz. Mas sua raiva é abrandada com o oferecimento de Calidámates (amigo de seu filho) para pagar o prejuízo (vv. 1.122 e seguintes); assim, tudo termina em paz. Já o pai de Marco só aparece no início da narrativa, ainda que as ações do jovem (como a procura do tesouro) estejam ligadas à preocupação que sente com a reação do pai. Na *Mostellaria*, a aventura de Filólaques, na ausência paterna, é romanesca; aproveitando-se da ausência do progenitor, o jovem, com “o coração repleto de dor” (v. 149), pede dinheiro emprestado a Misargírides, um agiota, para libertar uma meretriz pela qual estava apaixonado.⁴⁴ É Tranião, o escravo de confiança aliado do rapaz, quem tenta salvá-lo de dificuldades (vv. 423-430): vendo o pai do jovem voltar antes da data esperada, inventa que há um fantasma na casa para evitar que ele entre e veja o que ocorria (vv. 432 e seguintes).⁴⁵ Como Marco, Filólaques abre as portas da casa para festejar com seus amigos (vv. 348 e seguintes). No texto de Mário de Carvalho não há um interesse particular pela figura do escravo

⁴² Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 12.

⁴³ Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 245.

⁴⁴ Ver a descrição que o personagem faz da dor provocada pelo amor pela cortesã. *Mostellaria*, vv. 145-156.

⁴⁵ Para uma análise detalhada do papel do escravo na comédia, leia-se Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 249-261.

inventivo, que é muito aparatoso em Plauto. Sem a figura do escravo, o conflito pai/filho se torna mais direto. Mas não podemos desprezar a interferência dos escravos que aparecem em *Quatrocentos mil sestércios*, como a de um “velho escravo que regressava a Salácia, meio adormecido, quase a descair sobre o banco”⁴⁶ da carroça, que ajuda Marco a chegar em casa com uma trouxa enorme de dinheiro.

Voltemos ao retrato de Filólaques e Marcos. O próprio jovem plautino demonstra suas características ao comparar a construção e a destruição de uma casa, atividade própria do arquiteto, à criação e educação dos jovens (e sua ruína na mocidade gerada pela inatividade e pelo amor) (vv. 118-130). Partindo dessa analogia, explica como seu coração foi tomado de amor (e dor) e como resistirá a esse sentimento: “minha sobriedade e minha resistência fazem de mim um exemplo para meus amigos” (v. 154). Entretanto, sua resolução de resistir a esse sentimento (que lhe custaria caro), cai por terra quando vê Filemácio (vv. 161 e seguintes); perante a tentação, demonstra ser fraco e manipulável. Mesmo sabendo que a moça será sua ruína (v. 207), Filólaques compra a moça de Escafa com o dinheiro emprestado por um agiota (vv. 250-255).

Ora, esse mesmo caráter fraco e manipulável de Filólaques pode ser associado ao de Marco, um jovem boêmio, fácil de enganar, irresponsável, pateta e que vive às custas do dinheiro do pai. Seu lema é: “viva a folia e a amizade que somos rapazes novos e os deuses ainda nos consentem tudo.”⁴⁷ Mesmo ao final da novela, quando se torna um homem riquíssimo, permanece na mesma posição anterior, amigo do conforto e incapaz de sentir escrúpulos ou de assumir responsabilidades: o que muda é que o jovem passa a emprestar dinheiro: “(...) dediquei-me, tranqüila e sensatamente, a emprestar dinheiro a juros, às escondidas”⁴⁸ conta Marco. O pai, por seu lado, em *Quatrocentos mil sestércios*, assim define o filho: “Escuta, meu imbecil (...) Tenho de ir a Olisipo. Uma demanda sobre... enfim... assuntos demasiado complicados para a tua pobre cabeça. Apesar de seres o pateta que és, corrêcio e bêbado,

⁴⁶ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 77.

⁴⁷ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 23.

⁴⁸ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 82.

julgo meu dever avisar-te (...).”⁴⁹ Ao final da narrativa, o próprio Marco se declara um sujeito respeitável, mas ainda dado à preguiça e mentiroso: “Tornei-me respeitável, sosseguei e agora estou um pouco adiposo. Devoro doces, regalo-me com bom vinho e deixo-me untar com óleos perfumados e massajar longamente nas termas. Vou esperando... O pai não viverá sempre (...).”⁵⁰ Como se pode constatar, continua o mesmo estroina, sem que o tempo, que lhe alterou o exterior, tenha podido mudar-lhe o caráter.

Dentre as figuras menores, habituais na obra de Plauto, segundo uma tradição que remonta à comédia grega antiga e que vemos retomada na novela de Mário de Carvalho, é de salientar a velha escrava, porteira da casa, bêbada, ladra, curiosa, de que temos um bom exemplo na *Aulularia*, em Estáfila (a “parra”), a velha serva de Euclião. Atormentada pela avareza do dono, ambiciona dissipar no vinho suas tristezas. Estáfila é descrita por seu amo como velha decrépita: “maior safada esta velha – eu posso garantir” (v. 61). Quando Pitódico chega com as provisões para o casamento, ela reclama: “porque não trouxeram nem um pingo de briol (...)” (v. 355). Para o dono da casa, Estáfila tinha, ainda, outro defeito grave: “olhos de furão” (v. 41). Essa característica estaria ligada à curiosidade da mulher, que agora incomodava o velho, pois pensava na possibilidade de ser roubado por ela.

Pode-se dizer que as escravas Estáfila e Lícia desempenham o mesmo papel: além de serem curiosas, ambas tentam dissolver no vinho os amargores provocados pela condição servil. Marco se refere à escrava da mesma forma que Euclião se referia a Estáfila: “velha bêbada”, “infame”, “desdentada”, que podia roubar seu tesouro.⁵¹ Mas Lícia difere de Estáfila num ponto – que também ele, no entanto, tem na velha tradição da Grécia a sua origem –, um comportamento libidinoso para com Marco,⁵² atitude que o incomodava: “desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me. Teve sorte, nos primeiros tempos, quando o meu pai a comprou e eu ainda andava de pretexta. Mas agora, os oferecimentos de Lícia pareciam-me pura e simplesmente obscenos.”⁵³

⁴⁹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 12.

⁵⁰ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 82.

⁵¹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 28, 11, 13, 19.

⁵² Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 14.

⁵³ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 14.

Para seduzir o jovem, ela havia “tingido os lábios e procurado disfarçar as rugas com uma pomada fenícia ordinária, açafroada”, o que tornava sua figura mais decadente. A fim de livrar-se da presença da escrava, Marco ordena: “Arreda, bruxa!”⁵⁴ Esta é exatamente a mesma expressão utilizada por Euclião para mandar a escrava para dentro: “Bruxa, bruxa, três vezes bruxa!” (v. 86).⁵⁵

Por fim o taberneiro⁵⁶ é também uma figura importante em *Quatrocentos mil sestércios*, dentro do modelo de que Balião, do *Psêudolo*, personagem que o próprio Plauto mais admirava pelo seu desenho, é paradigma. Lembra-nos Duckworth que as figuras do taberneiro, do parasita, do médico, do soldado, do cozinheiro são tipos profissionais organizados com a clara intenção de provocar o riso.⁵⁷ O retrato desses tipos na obra de Plauto tem uma clara intenção de enfatizar as fraquezas e peculiaridades que entreteriam a audiência.⁵⁸ Do caráter de Balião, ressaltamos a agilidade com que se dirige aos escravos para dar ordens e organizar eventos (vv. 133-147, 160-165). Em Mário de Carvalho, há uma mistura destes diversos tipos, o alcoviteiro/taberneiro e o cozinheiro, encarnadas numa mesma personagem. Na novela portuguesa, *Víscon* é um taberneiro fenício

⁵⁴ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 20.

⁵⁵ Não podemos deixar de recordar, nestas características de Lícia, uma confluência com a cena das três velhas decrépitas, em disputa pelos encantos de um jovem, que Aristófanes criou em *Mulheres na assembleia* (vv. 976 e seguintes).

⁵⁶ É possível ver a figura do cozinheiro na *Comédia da marmita*: os cozinheiros contratados para o casamento têm claramente nomes, Antrax e Congrião, relacionados à profissão. O nome Antrax (o carvão) pode remeter a alguns aspectos físicos do personagem: seria magro e escuro, tal qual uma lenha queimada, ou por efeito do fumo a que se expunha no seu trabalho. Por outro lado, Congrião, o “grande congro”, também estabelece relação com a ocupação de cozinheiro. Congrião seria gordo e vistoso como o congro, peixe com aproximadamente 3 metros de comprimento. Ver o estudo dos nomes “falantes” dos personagens, na tradução anterior à peça, realizada por Medeiros em: Plauto. *Comédia da marmita*.

⁵⁷ Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 264.

⁵⁸ Duckworth. *The nature of Roman comedy*, p. 263.

sujo, ardiloso e desonesto,⁵⁹ que aconselha Marco a não fazer um banquete na ausência do pai. No entanto, quando os amigos da baderna chegam a sua casa para fazer uma festa, contraditoriamente, é Víscon que cozinha para o grupo. Obviamente havia uma intenção escusa por trás da atitude incoerente: a intenção de roubar (juntamente com os “amigos” do jovem) o dinheiro de Marco. Inicialmente, o próprio Marco percebe algo errado: “Não deixava de ser curioso que o Víscon, que me tinha desaconselhado o banquete aparecesse agora, a acenar com lambarices... Mas, enfim (...).”⁶⁰ Mas acaba rendido, pela sua natural inércia, como pela habilidade especial que Víscon, como Balião, possuía para montar um engano.

Assim, de Plauto, Mário de Carvalho retoma, além dos temas, os agentes da história, recriando tipos humanos de uma velha tradição cômica, a que o comediógrafo latino soube dar um cunho pessoal e exuberante. Após essa análise das relações do texto de Mário de Carvalho com as comédias de Plauto, podemos concluir que é demasiado empobrecedor conceber uma narrativa contemporânea totalmente autônoma, sem relação com a cultura e a literatura erigida ao longo da história da humanidade. Mesmo sendo autônoma e criativa, a narrativa de Mário de Carvalho não pode negar sua relação com a tradição literária já existente, “não simplesmente para traçar paralelos entre esses textos, mas para evidenciar como esses paralelos afetam sua interpretação”.⁶¹ Enfim, as recriações de Mário de Carvalho levam-nos a crer que sua literatura se aproveita não só da literatura antiga como também de informações acadêmicas em amálgamas inéditos e saborosos que atualizam o passado.

Referências

AGAMBEN, G. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Sousa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986.

⁵⁹ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 15.

⁶⁰ Carvalho. *Quatrocentos mil sestércios*, p. 23.

⁶¹ Prata. *A arte intertextual e os Tristes de Ovídio*, p. 16.

- BAYET, J. *Littérature latine*. Paris: Armand Colin, 1965.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UNB, 2005.
- CARDOSO, Z. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CARVALHO, M. *Quatrocentos mil sestércios seguido de o Conde Jano*. Lisboa: Caminho, 1991.
- DELLA CORTE, F. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*. Pubblicazioni dell'Istituto Universitario di Magistero. Genova: S.A.G.A., 1952.
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1952.
- ERNOUT, A. *Plaute VI*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- ERNOUT, A. *Plaute V*. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- FONSECA, C. A. L. *et al. Plauto: comédias*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006. v. I.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.
- MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- PLAUTO. *Comédia da marmita*. Trad. W. de Medeiros. 2. ed. revisada. Coimbra: INIC, 1989.
- PLAUTO. *Comédias*. Trad. C. A. L. Fonseca *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006. v. I.
- PRATA, P. A arte intertextual e os *Tristes* de Ovídio. In: SEVFALE, 7, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM, 1998.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Portugal e a herança clássica e outros textos*. Lisboa: Asa, 2003.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Raízes greco-latinas da cultura portuguesa. In: CONGRESSO DA APEC, 1, *Actas...*, Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos - APEC, 1999.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1972.

O riso no trágico: a confiança revelada de Ximena

Mariana Reis Furst

Não nos parece evidente, diante da nomenclatura de tragicomédia que acompanha a obra *Le Cid*, o nosso intuito de apontar o riso no trágico, visto que a própria classificação da peça já indicaria por si só uma fusão entre o gênero trágico e cômico. O que não invalida de imediato a nossa hipótese é o que postulamos de antemão: primeiramente a dificuldade de enquadrar um texto literário tomando por base uma série de regras, as quais ou se apresentam a posteriori ou simplesmente tornam-se diminutas diante do próprio objeto estético, não restrito às avaliações de seu tempo;¹ em segundo

¹ Em *Le Cid*, essa dificuldade pode ser evidenciada se levamos em consideração a quantidade de alterações que a obra sofreu em cada uma de suas edições, para, finalmente, chegar até nós não como uma tragédia, como o autor preferiu, mas, antes, como uma tragicomédia. Se refizermos o percurso traçado por Georges Couton, teremos a seguinte cronologia. A tragicomédia *Le Cid* foi impressa pela primeira vez no dia 23 de março de 1637 e reimpressa sem nenhuma alteração até 1648. Nessas primeiras edições, o casamento entre Ximena e Rodrigo, que fôra alvo de críticas durante a famosa *Querelle du Cid*, aparecia como final feliz. Com o intuito de modificar o desfecho da peça, não bem aceito pelos críticos, e também de torná-la mais regular como tragédia aos olhos dos mesmos, Corneille transforma, em 1648, a sua suposta tragicomédia em tragédia e faz com que o casamento no final da peça fique em suspenso. Na edição de 1660, o texto é revisto pelo autor, algumas modificações importantes relativas a Ximena são feitas, é mantida a classificação de tragédia e são, ainda, acrescentados os três *Examens* e os *Discours* elaborados pelo autor durante o período em que esteve distante da cena literária. A edição de 60 toma então seu aspecto definitivo. Assim, em 1682, uma nova edição sairá sem nenhuma alteração por parte de Pierre Corneille. As modificações póstumas serão realizadas pelas novas adaptações da peça.

lugar, admitimos com Barbosa e Lage² que “por trás da dor contínua há sempre a possibilidade de um riso suficientemente visível para que o trágico não seja apenas um esgar da dor”, e, ainda, que “o trágico puro, sem intervenções ou combinações com o cômico, não seria suportável.” Agora, pois, deixando descansar as velhas lentes que nos ajudaram a ler, mas que por outro lado cansaram as nossas vistas, encontremos um lugar junto aos espectadores do iluminado século XVII e, como tais, assistamos ao espetáculo de riso e dor, sem ofuscá-lo, como quiseram alguns dos críticos da época e, ainda, sem retirá-lo da categoria tragédia por causa da inserção de cenas cômicas em seu corpo, dado que, aliás, vem sendo revisado no estudos das tragédias gregas.³

Abrimos as cortinas. Terceiro ato, Cena I. Diante de nós está Rodrigo e Elvira, espantada com a chegada daquele na casa do luto. Felizmente Ximena ainda não voltou da assembleia, onde está a clamar pelo sangue de seu pai, morto pelo seu amado. Mas ela não tardará. Chegará pelos braços de Don Sancho, a quem não ama, mas que será, por conveniência, aceito por ela para o duelo contra Rodrigo, este “jovem audacioso, insolente” (v. 650).

Elvira, ao vê-lo logo após a morte do conde, na casa desse, considera-o, como Ximena, igualmente audacioso. E acrescenta ainda outros adjetivos nada gentis: orgulhoso (v. 743), miserável (v. 741) e assassino (v. 749). Vemos que por mais que Rodrigo queira explicar-se, dizendo que a sua ação fora impelida pela honra, Elvira, de sua parte, tentará dissuadi-lo, em vão, de sua ideia de permanecer ali, à espera de Ximena, para que essa possa exercer algum tipo de juízo sobre ele. Podemos acompanhar o seu desespero ao escutá-la pronunciar essas últimas palavras ao jovem intransigente:

Ximena está no Paço, em lágrimas banhada,
E de lá voltará só bem acompanhada.
Rodrigo, foge, vai-te, imploro-o, por mercê

² Para uma compreensão maior dessa ideia do riso no trágico, na antiguidade clássica, recomendamos o artigo “O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo”, citado em nossa bibliografia.

³ Demonstram a fecundidade do tema alguns artigos e livros que citamos para o interessado: Schmid. *Euripides' Verhältnis zur Komik und Komödie*; Reardon. *A study of humour in Greek tragedy*; Biffi. *Elementi comici nella tragedia Greca*, p. 82-102; Seidensticker. *Comic elements in Euripides' Bacchae*; finalmente, ainda de Seidensticker, *Palintonos Harmonia*.

Que não se há de dizer, se alguém aqui te vê?
Queres que a detração mais lhe amargue o destino,
Clamando que entretém de seu pai o assassino?
Volta ela em breve, ei-la, eu já lhe vejo o vulto:
Por amor à sua honra, ao menos fica oculto.⁴

Terceiro Ato, Cena III. Passamos de modo abrupto e intencional da cena I à III. Interessa-nos pouco, por agora – assentados ou em pé como estamos,⁵ em uma sala que parece não comportar o número de pessoas que nela está,⁶ porém cientes da presença de Rodrigo escondido na casa de sua

⁴ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 54. Utilizaremos sempre, para o texto de Corneille, a tradução para o português de Segall. “Chimène est au palais, de pleurs toute baignée, / Et n'en reviendra point que bien accompagnée. / Rodrigue, fuis, de grâce: ôte-moi de souci. / Que ne dira-t-on point si l'on te voit ici? / Veux-tu qu'un médisant, pour comble sa misère, / L'accuse d'y souffrir l'assassin de son père? / Elle va revenir; elle vient, je la vois: / Du moins, pour son honneur, Rodrigue, cache-toi.” (vv. 765-773).

⁵ Biet nos descreve um pouco do ambiente da época e aponta algumas das preocupações de Corneille face às condições adversas às apresentações de suas peças: “Em um lugar fechado e durante uma sessão, onde pessoas reunidas sob o pretexto de ver outras encenam a comédia vêm principalmente para encontrar-se e observar-se, como chamar a atenção para a intriga, para as palavras escritas e declamadas, os que ali estão para algo completamente diverso? Além disso, como reter a atenção destes e colocá-los em estado de apreciar o que é oferecido até o final? (...) Estas são algumas questões que se coloca este novo autor, já como um bom profissional e um jovem homem dinâmico, conquistador e também meticuloso.” (Biet. *Moi, Pierre Corneille*, p. 28).

⁶ Podemos ter uma ideia de como as salas onde era apresentada a peça estavam sempre repletas, a partir do depoimento de Mondory (citado por Merlin-Kajman), orador da companhia de teatro du Marais e primeiro criador do papel de Rodrigo: “Viu-se assentados em corpo nos bancos de seus camarotes aqueles que são vistos habitualmente apenas na Câmara dourada e na sede das flores de Iys. A multidão foi tão grande às nossas portas, e o nosso lugar encontrou-se tão pequeno, que os esconderijos do teatro, que serviam outrora de nichos para os pajens, eram lugares preferenciais para um grupo de nobres cavaleiros e a cena foi, frequentemente, paramentada pelos cavaleiros da ordem.” (Merlin-Kajman. *La “scène publique” dans “L’illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades*, p. 51. As traduções ora apresentadas, salvo exceções que serão mencionadas, são de responsabilidade nossa).

amada – interessa-nos quase nada escutar o diálogo entre Ximena e Don Sancho. Estamos presos na tensão entre a chegada de Ximena e o conhecimento de que Rodrigo está à espera, ainda que escondido. Estamos na posição de Elvira, sua ama.⁷

Ao despedir-se de Dom Sancho e ao entrar em sua casa, Ximena modifica completamente o seu discurso acerca de Rodrigo. Ela não pode odiar a mão que matou seu pai (v. 806) e confessa a Elvira:

Amá-lo é pouco, Elvira, adoração lhe tenho;
Opõe-se ao ódio e à dor minha paixão flamante;
Vejo em meu inimigo ainda o meu amante;
E malgrado o rigor a que minha alma abrigo,
Combate ainda, em mim, contra o meu pai, Rodrigo.
Ataca-o, preme-o, cede, agride-o, e assim por diante,
Ora fraco, ora forte, e às vezes triunfante.⁸

A situação de Ximena é paradoxal. O sentimento de filha não coincide com o sentimento de enamorada. Um dilema entre razão e sentimento, que ocultado e declarado em cumplicidade, pode vir a se tornar cômico como avalia Bergson.⁹ E por mais que o dever de Ximena se imponha aos seus

⁷ Merlin-Kajman faz referência ao papel de Elvira como sendo o mesmo do público em seu estudo “La ‘scène publique’ dans ‘L’Illusion Comique’ et dans ‘Le Cid’: fanfaronnades et bravades”, p. 59: “Escutemos Elvira, cuja presença em cena é a retransmissão, o eco dos espectadores”.

⁸ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 55-56. “C’est peu de dire aimer, Elvire: je l’adore; / Ma passion s’oppose à mon ressentiment; / Dedans mon ennemi je trouve mon amant; / Et je sens que dépit de toute ma colère, / Rodrigue dans mon coeur combat encor mon père: / Il l’attaque, il le presse, il cede, il se défend, / Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triumphant;” (v. 810-816).

⁹ No capítulo 3, Bergson afirma: “A comédia exclui certamente combinações desse gênero: para prová-lo apresento apenas as maquinações de Tartufo. Mas é nesse ponto que a comédia tem algo em comum com o drama, e para distingui-los, para nos impedir de tomar seriamente a ação séria, para nos preparar, finalmente, para rir ela utiliza-se de um meio do qual eu darei deste modo a sua fórmula: ao invés de concentrar nossa atenção nos atos, ela nos direciona mais para os gestos. Eu entendo por gestos aqui as atitudes, os movimentos e mesmo o discurso por meio do qual o estado da alma se manifesta

sentimentos, como nos mostram os versos seguintes, e que ela pareça querer nos convencer enquanto plateia, e também, nesse caso, enquanto Elvira, que a sua honra deve prevalecer sobre o seu amor, o que temos diante de nós é uma supremacia do amor, ou, no mínimo, uma equiparação entre amor e honra.¹⁰

Cumpro sem vacilar o que o dever me exige,
Rodrigo amo demais, seu destino me aflige.¹¹

Não nos esqueçamos de que, diferentemente do que Ximena pensa, ela não está sozinha com Elvira. Rodrigo está a escutar tudo o que ela diz a seu respeito. E a sua última declaração feita a Elvira – antes que Rodrigo resolva aparecer, e quando essa lhe pergunta o que pretende fazer quanto à morte de seu pai – é esta: “Persigo-o até que morra, e morro eu depois dele”.¹² A presença de Rodrigo, sem dúvida atenua a dramaticidade trágica e a conduz para a leveza do cômico.

Retomemos a cena, para que mais familiar possamos senti-la: Ximena estava despejando os seus arroubos de paixão sobre a ama. Isso ocorre logo depois de ela ter voltado chorando e lamentando diante do rei a morte de seu pai. Ela se comporta de modo diferente no seu espaço privado e isso nos parece evidente. O problema é que Rodrigo está nesse espaço privado e não deveria estar.

sem objetivo, sem proveito, tendo como único efeito uma espécie de coceira interior.” Bergson. *Le comique de caractère*, p. 145.

¹⁰ Para Jacques-Wajeman, que realizou a última adaptação da peça, *Le Cid*, para a Comédie Française, e que foi responsável por outras adaptações dos textos de Corneille, tais como *La mort de Pompée*, *Sophonisbe*, *Horace*, *La Place Royale*, *Sertorius*, *Suréna* e *L'illusion Comique*: “O Cid declara que o amor é um valor tão importante quanto a honra, a vingança posta à parte. Corneille instala, enfim, o amor e as mulheres em um plano superior; uma ruptura com o teatro francês.” (Dossier de Presse. Entretien avec Brigitte Jacques-Wajeman. *Journal La Terrasse*. Saison 2005-2006. *Propos recueillis par Odile Quirot*.)

¹¹ Corneille. *O Cid e Hordácio*, p. 56. “Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige / Rodrigue m'est bien cher, sont intérêt m'afflige” (v. 821-822).

¹² Corneille. *O Cid e Hordácio*, p. 57. “Le poursuivre, le perdre et mourir après lui” (v. 848).

Não é tão difícil imaginarmos o desconcerto de Elvira e do público com a entrada de Rodrigo. Nem mesmo tentarmos, juntamente com essa imagem, associar o seu riso contido, nervoso. Talvez ele tenha se manifestado de modo semelhante à constrangedora situação daquele que faz um comentário desagradável sobre alguém com uma outra pessoa e, quando esse alguém passa perto, é, então, obrigado a disfarçar o que realmente sente e mudar o discurso. Aquele que acompanha pode ter o desejo de rir. Mas o seu riso é como se quisesse dizer: “como ele se sairá agora? Se é que ele conseguirá sair de alguma forma...”. Trazendo para os nossos dias a mesma situação, é como se uma menina apaixonada contasse à amiga o que sente e, de repente, chegasse o galã da história. Que situação desconcertante! Assim ocorre com Ximena. É muito provável que Rodrigo soubesse as intenções do coração dela antes da disputa entre os seus pais. Mas depois da morte do pai de Ximena, o que ela proclama publicamente é uma aversão àquele que um dia amou, Rodrigo. Para percebermos essa mudança de papéis basta olharmos para a sua chegada em casa, acompanhada por Dom Sancho, quando ela ainda discutia com ele um modo de fazer justiça ao assassino de seu pai. Entrando em casa, porém, Ximena revela tudo o que sente. E quem era a sua plateia inesperada? Ninguém mais do que o seu amado. Imaginem não apenas o susto, mas o desconcerto dela diante do que acabara de revelar de modo tão secreto à sua dama de companhia e... a Rodrigo. A peça não nos conta se ela havia já dado o seu amor a conhecer ao mancebo anteriormente. Se não for o caso, reconheçamos: de que modo aparece essa revelação! Enquanto ela deveria chorar pelo seu pai, ela louva àquele que o matou. Que reviravolta! Que postura, para uma donzela honrada, deveria ela assumir diante do amado? – é o que nos perguntamos, nós, público inteirado das regras de *bienséance* e de *vraisemblance*,¹³ as quais começam a ser conhecidas em nossa época.

¹³ A *bienséance* ou conveniência é um termo-chave do classicismo francês. Empregado em 1555 por Pelletier e em 1605 por Vauquelin como tradução do latim *decorum*, o conceito gozou de maior influência após 1630. Está relacionado à verossimilhança: cada personagem deve se pronunciar de acordo com a sua própria condição, idade e sexo, de forma a não afetar a credibilidade do espectador. Tomado como sinônimo de adequação, de acordo com Chapelain, o vocábulo ganhará posteriormente pelos críticos o sentido de decência moral (decoro). “O teatro deve excluir tudo o que possa ferir as

Elvira, já na pele da sua confidente, também não sabia o que sugerir a Ximena em tal situação. A ama continua em cena e percebemos isso quando Ximena a questiona:

Elvira, onde é que estou, e que é que vejo assim?
Rodrigo em minha casa! Ele diante de mim!¹⁴

Mas não ouvimos palavra da parte de Elvira. É Corneille, espectador como nós,¹⁵ quem nos conta o que se passa com ela/conosco nesse instante.

Observei nas primeiras apresentações que no momento em que o infeliz amante se apresentava diante dela, elevava-se *uma certa agitação* na assembleia que marcava uma curiosidade maravilhosa e um redobramento da atenção para o que eles iriam dizer em um estado tão lastimável.¹⁶

concepções morais do público, eliminar os espetáculos sangrentos, os duelos, as cenas de tortura, os propósitos indecentes.” (Horville. *Histoire de la littérature française XVIIe*, p. 133.) Para o conceito de *vraisemblance* podemos retomar a *Poética* de Aristóteles (1451a, 36 a 1451b, 1-5), de onde os franceses extraíram-no: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever em prosa e o outro em verso (...). Diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer.” Para a citação de Aristóteles utilizamos a tradução de Ana Maria Valente. Corneille, entretanto, optará, como deixa claro no seu Examen du Cid, pela história em detrimento da verossimilhança, nesta peça.

¹⁴ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 57. “Elvire, où sommes-nous, et qu'est-ce que je vois? / Rodrigue en ma maison, Rodrigue devant moi!” (v. 851-852).

¹⁵ De acordo com Dort, “Pois, contrariamente ao que se pode dizer, Corneille não se contentava em escrever suas peças, nem mesmo de explorá-las financeiramente. Ele as acompanhava. Ele se ocupava ativamente das apresentações das mesmas.” Dort. *Corneille dramaturge*, p. 19.

¹⁶ Corneille. *Théâtre Complet*, p. 730 (grifos nossos). “J’ai remarqué aux premières représentations qu’alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s’élevait un certain frémissement dans l’assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d’attention pour ce qu’ils avait à dire dans un état si pitoyable.”

Mas paremos por um instante a encenação e tentemos entender o porquê da aceitação dessa peça, ou do desejo de assisti-la,¹⁷ ainda que inaceitável fosse para a sociedade daquela época uma cena como esta.¹⁸ Passemos brevemente pelos eventos históricos para que se torne mais claro o comportamento da plateia.

De acordo com Merlin-Kajman, a diferenciação entre espaço público e privado torna-se oficial na França do século XVII. O absolutismo impõe aos indivíduos uma lógica de comportamento até então inédita.

A partir de então ninguém se ocupará mais na sua alma e na sua consciência do bem público, com exceção do rei e de seus agentes; a função pública dos sujeitos consistirá apenas em respeitar as ordens reais independentemente de suas convicções privadas. A política absolutista, que reconhece os direitos da consciência privada, impõe em contrapartida aos sujeitos de desligarem-se da responsabilidade dos negócios públicos.¹⁹

¹⁷ Corneille testemunha do efeito da sua peça sob o público: “Arranco algumas vezes muitos aplausos; / Aqui, contente do sucesso que o mérito dá, / Por ilustres pareceres não deslumbrarei ninguém; / Satisfaço ao mesmo tempo ao povo e aos cortesãos, / E os meus versos em todos os lugares são os meus únicos partidários;” Corneille. *Théâtre complet*, p. 713.

¹⁸ Scudéry chega a tratar Ximena como uma *prostituée*, pelo fato de ter ela recebido em sua casa o assassino de seu pai (citado por Merlin-Kajman. La “scène publique” dans “L’Illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades, p. 60). Corneille parece prever na própria peça essa reação adversa de uma parte do público e coloca na boca de Rodrigo a seguinte sentença: “Não temes a calúnia? E neste transe nosso, / Sabendo de seu crime, e que o amor teu perdura, / Que não de espalhar a inveja e a impostura? / Obrigas ao silêncio e sem mais discorrer, / Tua fama a salvo põe, fazendo-me morrer” (Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 61).

¹⁹ Merlin-Kajman. La “scène publique” dans “L’Illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades, p. 53. “Désormais, personne ne s’occupera plus en son âme et conscience du bien public, sauf le roi et ses agents, la charge publique des sujets ne consistant plus qu’à respecter les ordres royaux indépendamment de leurs convictions privées. La politique absolutiste, qui reconnaît les droits de la conscience privée, impose en contrepartie aux sujets de dégager leur conscience de la responsabilité des affaires publiques.”

O fato social que inaugurou a divisão entre essas duas esferas, segundo Merlin-Kajman, foi a assinatura do Edito de Nantes,²⁰ no final do século XVI. A este evento soma-se o desenvolvimento, no século XVII, do absolutismo, a partir do qual a ideia de pertencimento a uma comunidade desaparece e os indivíduos passam a assumir papéis sociais.

Podemos, entretanto, nos perguntar: e o que tudo isso tem a ver com o teatro? É Merlin-Kajman quem nos esclarece mais uma vez:

Vê-se bem como o teatro torna-se a metáfora e a prática sintomática desta nova subjetivação. Primeiramente porque o teatro pode por si só, por meio da ficção, revelar a consciência privada em discordância com os gestos públicos; em seguida, porque o ator é aquele cuja profissão emblematiza o problema desta nova subjetivação.²¹

No palco havia, portanto, uma representação social de um fato histórico. Com o teatro, o privado encontra expressão pública. Mais do que isso, o privado convive com o público. Essa convivência conflitante, aberta às contradições do humano, é típica da tragédia.²² O surgimento de Rodrigo

²⁰ Merlin-Kajman esclarece-nos acerca desse evento: “Ora, durante o século XVI, em que os membros do corpo político cessaram de partilhar a mesma definição do (bem) público e da salvação comum, essa ‘paixão pelo público’, suposta para garantir a união indivisível de todos em um mesmo corpo político, esse ‘zelo’ pela salvação coletiva revelaram-se, ao contrário, como terríveis multiplicadores de violência e de divisão.” Merlin-Kajman. La “scène publique” dans “L’Illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades, p. 53.

²¹ Merlin-Kajman. La “scène publique” dans “L’Illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades, p. 55-56. “On voit bien comment le théâtre deviant la métaphore, et la pratique symptomatique de cette nouvelle subjectivation. D’abord, parce que le théâtre peut seul fictivement montrer la conscience privée dans sa discordance avec les gestes publics; ensuite parce que le comédien est celui dont la profession emblématise le problème de cette nouvelle subjectivation.”

²² É o que postulam Lage e Barbosa: “para aquele que vivencia uma tragédia (espectador, ator, personagem e mesmo o dramaturgo), a convivência equilibradora de paixões de tendências contrárias, entre elas, inclusive, o prazer de um momento vivido intensamente e a repulsa de viver esse mesmo instante. O jogo estético de movimentos impetuosos e dilacerantes na alma permite-nos afirmar que não há tragédia sem júbilo e sem riso, em todas as suas formas.” Lage; Barbosa. O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo, p. 90-91.

na cena de forma imprevisível parece nos mostrar o dilaceramento, que se constitui como parte do trágico, de Ximena e do público.

Porque lidar com antíteses conflitantes é próprio do dionisíaco e porque lidar com conflito é abrir espaço para o acontecimento ritual do *sparagmós*. Esse ato ritual pode se dar de muitas formas, seja a queda do protagonista perante seus pares, seja o exílio, o suicídio, o assassinato etc. Assim, ritual do dilaceramento, o *sparagmós*, se manifesta na circunstância em que o protagonista (*protagonistés*) será espedaçado fisicamente, socialmente ou politicamente. Esse ritual atinge também o espectador ao dividi-lo entre a justa queda do arrogante e as inexoráveis leis da necessidade (*anánger*), entre a comiseração e o horror (*éleos kai phóbos*).²³

Esse dilaceramento faz com que consigamos escutar no diálogo entre Rodrigo e Ximena, pronunciado na mesma cena do encontro surpreendente, duas frases ditas pela mesma personagem, que são completamente contrárias, mas ao mesmo tempo especulares,²⁴ visto que ela coloca sob o mesmo ângulo de visão o seu ser e o seu parecer. Escutemo-las:

1. Logo após Rodrigo ter se apresentado diante dela: “Vai, deixa-me morrer.”²⁵
2. Durante o diálogo entre os dois: “Vai, não te odeio, não.”²⁶

Frases de peso (ou trágicas) e de leveza (ou cômicas) são pronunciadas em um curto espaço de tempo por Ximena. Pois neste ponto o riso não é mais nervoso, mas abranda a dor. Em Rodrigo também o dilaceramento se

²³ Lage; Barbosa. O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo, p. 58-59.

²⁴ De acordo com a lei física sobre os espelhos, “Quando você vai ler alguma coisa através da imagem fornecida pelo espelho plano pode observar que a imagem está invertida, ou seja, é uma imagem especular. Para um ponto objeto que está à direita, o ponto imagem correspondente se apresenta à esquerda, e vice-versa.” Programa Educar CDCC, SC USP. Disponível em: <<http://educar.sc.usp.br/optica/reflexao.htm>>. Acesso em: 5 set. 2009.

²⁵ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 57. “Va, laisse-moi mourrir.” (v. 956).

²⁶ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 61. “Va, je ne te hais point” (v. 963).

faz.²⁷ O jovem herói, que parecia tão certo da sua bravura,²⁸ parece reconhecer que toda a honra que defendia era fruto de um desejo paterno e não seu.²⁹ Assim é que escutamos, de modo consonante, quase como em um dueto, o jovem casal:

Dom Rodrigo: Ó milagre de amor!

Ximena: Ó auge da aflição!

Dom Rodrigo: Que prantos nossos pais e que ais nos custarão.

Ximena: Rodrigo, crera-o quem?...

Dom Rodrigo: Ximena, quem diria?...

Ximena: Perdêr-se nosso amor tão perto de seu dia?

Dom Rodrigo: Que quase a penetrar no porto em barra mansa,
Súbito temporal lhe destruísse a esperança!³⁰

²⁷ O dilaceramento instaura o cômico: “Se assim quisermos considerar, Matamore é o fantasma que Rodrigo encarnará pela confrontação da norma de verdade encontrada: o ‘Morre ou Mata’ de Dom Diogo, que tendo enfim estilhaçado no deserto espiritual, numa palavra, o ser do homem sendo conquistado sobre o parecer, o teatro suprime-se enquanto consciência de ser teatro, ele adere de novo e plenamente a ele mesmo. É o momento em que a tragédia consome-se e realiza-se a tragédia.” Doubrovsky citado por Merlin-Kajman. La “scène publique” dans “L’Illusion comique” et dans “Le Cid”: fanfaronnades et bravades, p. 58.

²⁸ “Infâmia é um bofetão a um homem de valor / Na ofensa tinha parte, eu procurei o autor: / Vi-o: vingar meu pai, minha honra, foi meu zelo; *fã-lo-ia ainda uma vez, tivesse eu que fazê-lo.*” vv. 875-878 (grifos nossos) Segall, p. 58.

²⁹ A esse respeito, Biet defende que “Os seus pais jogam o jogo da honra sem muitos riscos, já que eles colocam em questão não eles mesmos, mas somente o poder, o nome deles. Provam-se; não se provam. Em contrapartida, esses héreis unidos e divididos pelo amor é pelo amor que se sacrificam, para aparecerem um ao outro como mais digno um do outro. O objetivo de ambos não é mais o poder, a potência, mas a liberdade, a possibilidade de se manifestarem aos olhos um do outro como uma liberdade absoluta, bem além dessa possessão individual, dessa burguesa certeza amorosa da qual partiram. E nesse movimento que é o da glória pessoal, eles negam mesmo o clã.” Biet. *Moi, Pierre Corneille*, p. 56.

³⁰ Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 61-62. “Don Rodrigue: Ó miracle d’amour! / Chimène: O comble de miseres! / Don Rodrigue: Que de maux et des pleurs nous coutèrons nos Peres! / Chimène: Rodrigue, qui l’eût cru? / Don Rodrigue:

Considerando a convivência de paixões contrárias apresentadas nessas cenas e em outras presentes ao longo da obra, tais como: a honra e o amor, o riso e o pranto,³¹ o peso da dor e a leveza da alegria, a solidariedade e o deboche,³² pensamos poder dizer que se trata de um texto híbrido, quer o consideremos como tragédia, comédia³³ ou tragicomédia,³⁴ e daí advém toda a sua riqueza.

O texto dramático de Corneille motiva não só pela qualidade em si, mas sobretudo pela capacidade do poeta de afetar seus espectadores. Na cena comentada, pelo testemunho de Corneille e de outros contemporâneos seus, podemos notar que as palavras e ações de Ximena, Rodrigo e Elvira incitaram na plateia sentimentos análogos aos de Ximena. Desejo de fazer realizar os impulsos emocionais e o pudor em deixá-los aflorar. Pejo de rir, anseio por fazê-lo. Contradições trágicas.

Chimène, qui l'eût dit? / Chimène: Que notre heure fût si proche et sitôt perdit? / Don Rodrigue: Et que si près du port, contre toute apparence, / Un orage si prompt brisât notre esperance?" (vv. 985-990).

³¹ Além da alusão feita por Elvira de que Ximena está no palácio "banhada em lágrimas", outros momentos de intenso choro são indicados nesta peça. Como exemplo: "Chorai, vós, olhos meus, deixai que à dor sucumba! Metade de meu ser a outra pôs na tumba" (Corneille. *O Cid e Horácio*, p. 55).

³² Nos referimos aqui às amas que sofrem com as suas senhoras e à brincadeira maldosa feita a Ximena no ato IV, cena IV e V, tramada entre o rei e Dom Diego.

³³ Tivemos a oportunidade de assistir a uma apresentação do *Cid* recentemente. A Cia Forte de Teatro nomeou-a *El Cid*, o que nos faria esperar, pelo título, uma peça baseada na obra de Guillen de Castro e não na do autor francês. No entanto, o panfleto de divulgação já anunciava: comédia baseada na obra de Pierre Corneille. Apesar de não reconhecermos, na adaptação, o texto na sua íntegra, recebido hoje como tragicomédia, achamos interessante observar que, ainda que cômica enquanto proposta, a apresentação mostrava momentos trágicos, ou, talvez, mais solenes. Esse fato só colabora para reafirmar a nossa hipótese de que esse texto, *Le Cid*, não se prende às nossas classificações.

³⁴ Merlin-Kajman irá considerar *Le Cid* como a tragédia mais perfeita: "E, no entanto, num sentido, *O Cid* é bem mais que qualquer outra, seriosa e literalmente, uma tragicomédia, que articula, entre elas, a esfera do privado da comédia e a esfera pública dos interesses e dignidades do Estado." Merlin-Kajman. La "scène publique" dans "L'illusion comique" et dans "Le Cid": fanfaronnades et bravades, p. 60.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.
- BERGSON, Henri. Le comique de caractère. In: _____. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1929. p. 134-203.
- BIET, Christian. *Moi, Pierre Corneille*. Paris: Gallimard, 2006.
- BIFFI, L. Elementi comici nella tragedia Greca. *Dioniso*, v. XXIV, p. 82-102, 1961.
- CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet*. Organização de G. COUTON. Tomo I. Paris: Garnier, 1993.
- CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Trad. Jenny Clabin Segall. [s.l.]: Ediouro, [s.d.].
- DORT, Bernard. *Corneille dramaturge*. Paris: L'Arche, [1972].
- HORVILLE, Robert. *Histoire de la littérature française XVIIe*. Paris: Hatier, 1991.
- LAGE, Celina Figueiredo; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo. *Scripta Classica On-Line*. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. Belo Horizonte, n. 2, p. 58-59, abr. 2006. Disponível em: <<http://scriptaclassicaonlinebr.gr.eu.org/>>. Acesso em: 2009.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène. La "scène publique" dans "L'illusion comique" et dans "Le Cid": fanfaronnades et bravades. *Litteratures*, Toulouse, n. 45, p. 50-68, 2001.
- REARDON, A. A study of humour in Greek tragedy. University of California. Chronicle, 1914.
- SCHMID, J. *Euripides' Verhältnis zur Komik und Komödie*. Programm Grimma, 1905.
- SEIDENSTICKER, B. Comic elements in Euripides' Bacchae. *The American Journal of Philology*, v. 99, n. 3, p. 303-320, 1978.
- SEIDENSTICKER, B. *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.

Qual felicidade? A Medeia em Eurípides e em Jean Anouilh

Félix Jácome

Este artigo visa, por um lado, destacar alguns aspectos da complexa caracterização euripídiana da personagem Medeia na obra homônima de Eurípides, por outro lado, apresentar um exemplo, a Medeia de Jean Anouilh, de como uma reescritura moderna pode atualizar algumas das facetas de uma personagem da tragédia grega. Para tanto, o artigo está dividido em duas partes, uma acerca da Medeia de Eurípides, outra sobre a Medeia de Anouilh.

A Medeia de Eurípides¹

Medeia, segunda tragédia mais antiga de Eurípides que sobreviveu até nós, data do ano 431 a.C. Essa peça foi encenada alguns meses antes do ataque tebano a Plateias que iniciaria os conflitos da Guerra do Peloponeso. No entanto, na altura da apresentação da peça já havia desentendimentos entre Corinto e Atenas, por conta dos conflitos envolvendo Corcira, Epidamno e Corinto. As acusações antiatenienses de quebra de juramento por parte de Atenas, por ferir o Tratado dos 30 anos, davam o tom do incipiente conflito que marcou as últimas três décadas do século V a.C.

Até então, o grande marco que os gregos possuíam de uma grande guerra foi aquela travada contra os Persas entre 500 e 479 a.C. Dentre tantas consequências que essa guerra trouxe para a história da Grécia clássica, é-nos

¹ O texto grego da *Medeia* de Eurípides utilizado como referência foi a edição estabelecida por Denys Page em: Eurípides. *Medea*. Já a tradução utilizada foi a versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira em: Silva. *Eurípides*.

oportuno mencionar o desenvolvimento da diferença entre gregos e bárbaros através de uma série de distinções bem estabelecidas entre gregos e não gregos.² Diferenças essas que incluem, dentre outros, a ordem política (por um lado bárbaros tiranos e alheios à lei, por outro, gregos zelosos pela ordem e pela lei), o modo de vida e de se relacionar com o poder (de um lado, bárbaros luxuosos e submissos ou escravos, e de outro, gregos humildes e livres).

A par da construção de uma identidade grega em detrimento de uma negatividade do outro, o bárbaro, o século V a.C. também evidenciou o desenvolvimento de um racionalismo que gerou concepções progressistas da evolução da história da humanidade, em um claro otimismo em relação as possibilidades que o pensamento racional deixava em aberto.

A Medeia euripidiana, base para qualquer referência ao mito de Medeia,³ é sobretudo multifacetada. Qualquer tentativa de simplificação através de dicotomias rígidas como mortal *versus* imortal, bem *versus* mal, heroína *versus* herói, bárbaro *versus* grego, racional *versus* irracional, não dará conta, senão, de uma parte da personagem. A Medeia da tragédia grega transita entre essas dicotomias, relativizando-as, embora não as anulando. É acima de tudo o exercício de compreender Medeia para além dessas dicotomias que irá nos ajudar a desvelar toda a complexidade que ela encerra em si.

² Neste contexto da Grécia sob impacto das guerras medo-persas, os textos conservados que inauguram esta sólida demarcação entre gregos e bárbaros são *As Histórias* de Heródoto e a peça *Os Persas* de Ésquilo. Sobre a incipiente reflexão na literatura da Grécia arcaica acerca do bárbaro, ver: Weiler. *Greek and non-Greek world in the Archaic Period*. Sobre a abordagem de Herodoto acerca do Outro, enquanto estrangeiro e bárbaro, ver: Soares. Tolerância e xenofobia ou a consciência de um universo multicultural nas *Histórias* de Heródoto. Acerca do estrangeiro na tragédia: Hall. *Inventing the barbarian*. Para uma consulta sobre motivo do estrangeiro na comédia: Silva. O estrangeiro na comédia grega antiga. Para uma síntese da construção da ideia de bárbaro entre os gregos, ver: Romilly. *Les Barbares dans la pensée grecque classique*.

³ A genealogia de Medeia é parte mortal, parte divina. Filha do rei da Cólquida Eetes, por sua vez filho do Sol (Hélio) e de uma oceânide chamada Perseida, e de Hécate ou Idia, dependendo da tradição do mito. Tinha ainda como tia a feiticeira Circe, irmã de Eetes. A peça *Medeia* de Eurípides é a primeira sistematização que temos da parte de Corinto do mito de Medeia.

Desde a antiguidade a Medeia de Eurípides tem sido definida como uma personagem dividida entre a razão e a cólera, entre ponderação e violência. De fato, Medeia é caracterizada na peça de Eurípides por termos que remetem a elementos animais ou naturais, o que exalta sua ascendência não humana. Assim, Medeia é comparada a uma pedra e a onda do mar,⁴ novamente a uma pedra e agora também ao ferro,⁵ os seus olhos são comparados a olhos ferozes de touro.⁶ É comparada ainda com uma “leoa, não mulher, dotada duma natureza mais selvagem do que a Cila Tirrénica” (vv. 1.342-1.343).⁷ A ama, então, tenta lidar com essa Medeia, apesar de o “seu [Medeia] olhar de leoa que pariu / ser bravo como um toiro para os servos” (vv. 187-188).⁸ Por fim, o elemento natural é ainda reforçado por mais uma ocorrência da *physis*, que está na peça sempre associada com o caráter selvagem atribuído a Medeia, através da seguinte fala da ama no prólogo: “defendei-vos / do caráter selvagem, temeroso, / de um ânimo indomável.” (vv. 102-104).⁹

⁴ vv. 28-9: ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος κλύδων (Como uma rocha ou uma onda do mar). Trata-se da fala inaugural da peça pronunciada pela ama. O sentido da comparação liga-se ao mesmo tempo ao estado persistente de tristeza de Medeia por conta da traição de Jasão, que faz com que ela não escute conselhos de ninguém.

⁵ vv. 1.279-80: ὡς ἄρ ἦσθα πέτρος ἢ οἰδαρος (eras de pedra ou de ferro). Fala pronunciada pelo Coro, estásimo 5º, para demonstrar o espírito resolutivo e persistente da decisão de Medeia de matar os filhos.

⁶ v. 92: γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην (com os olhos bravos de um toiro). Fala que ainda pode ser considerada do prólogo da peça, em que a ama teme o olhar que Medeia dirige aos filhos.

⁷ vv. 1.342-3: λείαναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν. Trata-se do diálogo final da peça entre Jasão e Medeia. Jasão vê os filhos mortos e Medeia subindo no carro alado, ele lamenta, então, de forma veemente, ter se casado com uma mulher de natureza selvagem que matou os próprios filhos.

⁸ vv. 187-88: τοκάδος δέργμα λειάνης ἀποταυρούται δμωσίην. A ama pronuncia essa frase, dentro do prólogo, para reforçar que a cólera selvagem de Medeia, por ter sido traída por seu amante, atinge a todos, o que causa receio na própria ama.

⁹ vv. 102-04: ἀλλὰ φυλάσσεσθ' ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν φρενὸς αὐθάδους. Mais uma fala da ama que contribui para marcar o clima de suspense em torno da cólera de Medeia. Destaque para a natureza selvagem que a ama lhe atribui.

A importância do tema da cólera e da associação com seu caráter selvagem, natural, ameaçador é ainda marcada pelas diversas ocorrências dos termos *khólos* e *orgé*. Diante deste cenário, muitos estudiosos enfatizam o caráter selvagem, bárbaro, colérico, irracional de Medeia, em detrimento de seu lado sábio e racional, atribuindo toda sorte de adjetivos negativos para uma personagem pretensamente dominada por uma cólera selvagem, causa da morte dos seus próprios filhos, como uma espécie de demonstração das forças cegas e irracionais.

Rivier,¹⁰ por exemplo, destaca tanto o papel da cólera irracional sobre Medeia que faz com que esta ira seja algo externo à sua personalidade, como se a cólera fosse uma personagem à parte que tudo comanda. Assim, diz: “não é Medeia como tal que o poeta coloca em cena, mas a força que a possui”.¹¹ Desse modo, esse “demônio atado à pessoa de Medeia”¹² não seria fruto de sua própria natureza ou personalidade, mas sim algo vindo do exterior.¹³

Contudo, parte da literatura mais recente acerca da *Medeia* de Eurípides diverge dessa interpretação ao conceber a personagem Medeia como uma unidade complexa, na qual são intrínsecos tanto o elemento racional como o irracional. Nesse sentido Assael¹⁴ observa que não são agentes externos que comandam Medeia, mas antes a vingança da esposa de Jasão foi racionalmente construída e tem como suporte fundamental a morte das crianças.¹⁵ Claro

¹⁰ *Essai sur le tragique d'Euripide*.

¹¹ “Ce n'est pas Médée comme telle que le poète met en scène, mais la force qui la possède.” (Rivier. *Essai sur le tragique d'Euripide*, p. 50).

¹² “démon attaché à la personne de Médée.” (Rivier. *Essai sur le tragique d'Euripide*, p. 51).

¹³ Rivier. *Essai sur le tragique d'Euripide*, p. 52.

¹⁴ Assael. *Euripide, philosophe et poète tragique*, p. 224.

¹⁵ Ora, uma das grandes novidades desta peça de Eurípides dentro da cultura grega da sua época é justamente trazer para dentro da psicologia da personagem os dilemas pelos quais os homens passavam, sejam esses racionais ou irracionais. Medeia, nesse sentido, complexifica o otimismo progressista do século V grego, levando às últimas consequências a espantosa potencialidade do homem para o progresso ou para o regresso, exposta no coro da peça *Antígona* de Sófocles (vv. 385-427). É nesse sentido que Dodds (*The Greeks and the*

que esta racionalização foi feita sobre efeito de uma Medeia encolerizada, mas para a heroína trágica da peça, a razão serviu como um meio para conseguir articular seu plano de vingança e canalizar sua cólera para um ato não só emotivo mas racional.¹⁶

A cólera de Medeia foi provocada, então, por uma desonra. Nas palavras da ama:

E Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertaram, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão. (vv. 20-23)¹⁷

Assim, Jasão traiu o juramento de fidelidade que havia feito a Medeia quando eles estavam em perigo na Cólquida, ao contrair novas núpcias com

irrational, p. 188) diz: “Eurípides, então, se eu estou correto sobre ele, reflete não apenas o Iluminismo, mas também a reação contra o Iluminismo – de qualquer modo ele reagiu contra a psicologia racionalista de alguns expoentes disto e o hábil imoralismo de outros.”

¹⁶ É preciso lembrar que a caracterização enfática acerca da cólera selvagem e irracional de Medeia é feita quase sempre pelas outras personagens e não por ela mesma (rever as notas de rodapé anteriores). Como exemplo, Medeia apenas usa os termos que significam cólera, a saber, *khólos* e *orgé* apenas duas vezes, ambas significativamente dentro do discurso em que simula aceitar a proposta de Jasão. Isso não quer dizer que Medeia não esteja de fato atemorizada e encolerizada, mas é necessário relativizar o papel que autores como Rivier atribuem à cólera selvagem de Medeia. Medeia não é na peça um mero veículo pelo qual se manifesta uma ira sombria e irracional, vinda ninguém sabe de onde. Não é também um ser cruel e endemoniado que, movido por uma paixão cega e irracional, mata os filhos. A Medeia de Eurípides é bem mais profunda do que isto.

¹⁷ Μηδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη / βοαί μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς πίστιν μεγίστην, / καὶ θεοῦ μαρτύρεται / οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ιάσονος κυρεῖ. Além do verso 20, o verbo *atimázo* (desonrar) aparece, por exemplo, no verso 33, reforçando o ultraje que Jasão cometeu em relação a Medeia. O mesmo verbo surge ainda em 1.354, quando no fim da peça Medeia justifica a morte de Creonte, da filha do rei e dos filhos dela com Jasão em torno da desonra sofrida. Já o adjetivo *átimos* (desonrado) surge, por exemplo, em 438. Nesta ocasião é o Coro que, interpretando as novas núpcias de Jasão também como uma injustiça, fala que Medeia será desonrosamente expulsa de Corinto.

a filha de Creonte, rei de Corinto, desonrando, desse modo, a companheira. A heroína trágica, mesmo abalada por conta dos acontecimentos, tem uma decisão resolvida de vingar-se, expiando, por essa via, a injustiça e o ultraje sofridos. O conteúdo da vingança vai, então, sendo gradualmente e racionalmente construído.¹⁸ Sendo assim, como observa Assael: “Na *Medeia*, *diké* ocupa um lugar preeminente em relação aos deuses. A heroína pretende regular seus atos e seus sentimentos segundo as exigências da justiça¹⁹”.²⁰

¹⁸ Assim, o tipo de vingança não está definido desde o início da peça. A mesma opinião possui Ferreira: “não nos parece que a protagonista tenha em mente um plano de vingança concreto, embora se torne evidente, pelas premonições e pelos receios da Ama (vv.115-118; vv. 171 sq.), que qualquer gesto porá em risco a vida das crianças” (A fúria de *Medeia*, p. 67-68). Conferir, por exemplo, a fala da ama contida entre os versos 38 e 45 que mostra ao menos três possibilidades para a ação de vingança, a saber, o suicídio da própria *Medeia*, o assassinato dos seus inimigos, ambigualmente designado pelo termo *tyrannon* ou uma desgraça ainda maior. Sobre a defesa da manutenção desses versos contra propostas de entendê-los como corruptos vide a argumentação de Cavallero (*Medea de Eurípides: la “atésis” de versos y la construcción gradual de la venganza*, p. 283-312). Já o caráter racional desta construção da vingança por parte de *Medeia* pode ser percebido em diversas passagens do texto. Como exemplo, vv. 230-266 em que *Medeia* busca o apoio e a cumplicidade do Coro para realizar uma vingança que ela ainda não sabe como executará: “se alguma solução ou processo eu encontrar para fazer pagar ao meu marido a pena deste ultraje (...) guardai silêncio” (vv. 261-263). Para além disso, a racionalização da sua situação enquanto mulher, estrangeira, traída, desonrada, mãe, é patente nos seus monólogos. Por fim, o próprio fingimento de *Medeia*, no diálogo com Jasão em que este acredita que *Medeia* aceitaria perdê-lo, evidencia que por trás desta artimanha há uma deliberação que não tem nada de irrealista, espontânea ou irracional.

¹⁹ Ver os versos 160, 169-171, 764, em que os deuses são chamados a testemunhar a quebra do juramento por parte de Jasão. Para destacar a justiça de sua vingança, *Medeia* usa *diké* (justiça) associada com o verbo *antitino* (punir) no verso 261, *diké* junto com o verbo *tino* (pagar) nos versos 767 e 802, e faz uso do termo *alástor* (vingar um crime) em 1059, para referir-se à sua vingança. Sendo assim, *Medeia* percebe que a justiça será recobrada através de um castigo, ou seja, Jasão precisa, para *Medeia*, pagar pelo que fez.

²⁰ “Dans *Médée*, *diké* occupe même une place prééminente par rapport aux dieux. L’heroine prétend régler ses actes et ses sentiments d’après les exigences de la justice” (Assael. *Euripide, philosophe et poète tragique*, p. 172).

Como observa Assael, isso acontece porque: “As personagens de Eurípides são, portanto, capazes de desenvolver uma reflexão pessoal em matéria de ética”.²¹ E, acrescentaria eu, em matéria de justiça e de felicidade.

Parte da reflexão que Medeia desenvolve na peça tem a ver com o fato de ela ser estrangeira/bárbara e ser mulher. Assim, Medeia, oriunda da terra bárbara da Cólquida, é estrangeira porque se mudou com Jasão para a terra grega de Corinto. Medeia mostra indícios de que desejava adaptar-se ao novo lar, mas para ela os nativos a odiavam antes de realmente conhecê-la:

Porque não há justiça aos olhos dos mortais, se alguém antes de bem conhecer o íntimo do homem, o odeia só de o ver, sem ter sido ofendido. Força é que o estrangeiro se adapte à nação; tão-pouco louvo o cidadão que é acerbo para os outros, por falta de sensibilidade.²² (vv. 219-224)

Assim, sugere Medeia, a hostilidade dos nativos impediu sua adaptação aos costumes gregos e sua consequente integração na *pólis*. Por isso, se sente “privada de amigos, sozinha, com os filhos, sozinhos”²³ (v. 513). Esta é a mesma impressão do Coro: “Nem cidade nem amigo / do teu mal se condeou, / que é dos males o pior”²⁴ (vv. 655-657).

Mesmo quando Medeia busca instalar uma solidariedade e uma identificação com o coro de mulheres de Corinto, através do famoso discurso de tom feminista (vv. 230-251), ela é consciente que, se por um lado há identificação devido à condição de mulher,²⁵ por outro lado há um hiato

²¹ “Les personnages d’Euripide sont donc capables de mener une réflexion personnelle en matière d’éthique” (Assael. *Euripide, philosophe et poète tragique*, p. 177).

²² “δίκη γὰρ οὐκ ἔνεσθ’ ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν, / ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς / στυγεί δεδορκῶς, οὐδὲν ἠδικημένος. / χρὴ δὲ ξένου μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει· / οὐδ’ ἀστὸν ἦνεσθ’ ὅστις αὐθαδῆς γεγῶς / πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὑπό”

²³ “φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνῃ μόνοις·”

²⁴ “σὲ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις / οἰκτιρεῖ παθοῦσαν δεινότατα παθέων”

²⁵ Sobre a representação da condição da mulher na tragédia grega ver: Hall. *The sociology of the Athenian tragedy*, p. 103-110. Acerca da abordagem especificamente de Eurípides no que tange às mulheres ver: Pomeroy. *Goddesses, whores, wives, and slaves*, p. 103-112.

que separa as mulheres na cidade de Corinto e que as define em categorias distintas, hiato este que é o caráter estrangeiro de Medeia:

Mas a vós e a mim não serve a mesma argumentação. Vós tendes aqui a vossa cidade e a casa paterna, a posse do bem-estar e a companhia dos amigos. E eu, sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça. (vv. 252-258)²⁶

Medeia não é uma *apolis* no sentido de que está momentaneamente fora de sua pátria, mas sim no sentido de que rompeu com ela todos os laços e um regresso lhe é impossível.²⁷ Esta “Cólquida infeliz”²⁸ (v. 133), como diz o Coro, a “pátria casa não tens, / p’ra refúgio das penas”²⁹ (vv. 441-443). Diante desse cenário, Jasão era a única referência familiar para essa estrangeira, que com o seu abandono, fica completamente só. Medeia se sente traída por Jasão, ao mesmo tempo que os atos cometidos por ela em sua pátria passam a ser injustificáveis, o que a terroriza: “Ó meu pai, ó minha terra que eu deixei, / matando com opróbrio meu irmão!”³⁰ (vv. 166-167). Entretanto, a presença de Egeu na peça, e o convite desse para que Medeia vá para Atenas, acaba por diminuir a fraqueza da heroína, possibilitando efetivar a sua vingança e reatar o laço com alguma terra e com o matrimônio, através do futuro prometido por Egeu.

²⁶ “ἀλλ’ οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σέ κ’ αἴμ’ ἦκει λόγος· / σοὶ μὲν πόλις θ’ ἦδ’ ἐστὶ καὶ πατὴρ δόμοι / βίου τ’ ὄνησις καὶ φίλων συνουσία, / ἐγὼ δ’ ἔρημος ἄπολις οὖσ’ ὑβρίζομαι / πρὸς ἀνδρὸς, ἐκ γῆς βαρβάρου λεληισμένη, / οὐ μητέρ’, οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ / μεθορμίσασθαι τῆσδ’ ἔχουσα συμφορᾶς.” Outra distinção entre mulher grega e mulher bárbara é feita por Jasão (vv. 1.339-1.340).

²⁷ Mesmo o Coro não cogita a possibilidade de Medeia voltar para a sua terra. Ver: vv. 358-362.

²⁸ “τᾶς δυστάνου Κολχίδος”

²⁹ “σοὶ δ’ οὐτὲ πατὴρ δόμοι, / δίστανε, μεθορμίσασθαι μόχθων πάρα”

³⁰ “ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθη / αἰσχροῦς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν”. Ver também vv. 483-489.

Há em Eurípides um sentido a mais que explica o comportamento de Medeia em Corinto. Para expor esse sentido, é preciso ter em mente a relação da fala do coro (estásimo primeiro) acerca da inversão da ordem das coisas (vv. 410-431) com o restante da peça. Esse estásimo indica que o desenrolar dos acontecimentos na peça não está conforme a ordem normal.³¹ Há, portanto, uma ordem ou um comportamento esperado que o próprio coro sugere que não será seguido. Qual é esta ordem/comportamento e qual a desordem que altera o curso normal dos acontecimentos?

O comportamento esperado é explicitado essencialmente por Creonte e por Jasão. Creonte busca manter a nova ordem estabelecida pelas núpcias de sua filha com Jasão, através da expulsão de Medeia e do perigo de desordem que o seu gênio trazia.³² Jasão, por seu turno, tenta convencer Medeia de que o seu novo matrimônio é útil para ela e os filhos do casal, na medida em que esses ficarão mais perto da família real. Nesse sentido, pensa Jasão, a opção mais sensata para Medeia é aceitar a ordem das coisas. A simulação que ela faz, ao fingir que aceita as premissas de Jasão, cria um efeito estético interessante, na medida em que simula o que seria a afirmação do curso habitual dos fatos na ótica de gregos como Jasão e Creonte. Esta afirmação de uma ordem é baseada na idealização de Jasão acerca de que uma mulher sensata seria aquela que se volta para o que é mais vantajoso e aceita submissamente perder o marido se assim for mais útil (vv. 910-914).

Entretanto, Medeia insiste até o fim sobre a injustiça cometida por Jasão, e de forma firme rebate as ideias que ele exprime acerca da “mulher sensata”: “Que não me caiba em sorte essa próspera vida de dor, nem essa felicidade, que dilacera o meu espírito!”³³ (vv. 598-599).

³¹ Nos parágrafos seguintes eu desenvolvi apenas um dos significados possíveis para esta passagem. A ideia de que a ordem das coisas está invertida pode também ter um condicionante extratexto, na medida em que pode remeter-se ao instável contexto histórico da época, em que a própria cidade de Atenas era acusada de romper o juramento estabelecido na concretização do Tratado de Paz de 30 anos. No âmbito intratextual, a própria participação ativa de uma mulher, que cobra um ultraje sofrido como se fosse um ser masculino e grego (aos moldes do Aquiles épico), também sugere que algo está fora do habitual.

³² Ver v. 270 em diante.

³³ “μή μοι γένοιτο λυπρὸς εὐδαίμων βίος / μηδ’ ὄλβος ὅστις τὴν ἐμὴν κνίξει φρένα”

Assim, a vida feliz prometida pelo homem (Jasão), baseada na aceitação submissa da mulher, não interessa a Medeia. Nesse contexto, ela é desordem, uma desordem terrível, porque não aceita a vida resignada que tantas mulheres na antiguidade aceitaram ou tiveram que aceitar. Sendo assim, o próprio coro alerta que a partir de Medeia “a fama mudará, trazendo à minha vida / glória; a honra virá p’ra a raça das mulheres / e fama inglória não mais nos manchará”³⁴ (vv. 416-420).

Medeia é, por fim, expulsa de Corinto, não tanto por ser bárbara, mas essencialmente por colocar em risco a ordem instaurada. Enquanto bárbara, Medeia poderia ser talvez integrada, mesmo que submissamente, na sociedade de Corinto. Mas como perturbadora da ordem social é incompatível com a *pólis*. As próprias palavras de Jasão não deixam dúvidas quanto ao que está sendo afirmado:

Era-te permitido estar neste país e nesta casa, se suportasses bem os desígnios dos mais poderosos, mas pelas tuas palavras estultas serás expulsa desta terra (...) E eu sempre a tentar dissipar as iras dos reis enfurecidos, e a querer que tu ficasses; e tu sem desistires da tua insensatez, sempre a dizer mal dos soberanos.³⁵ (vv. 448-450, 455-458)

A Medeia de Jean Anouilh

Medeia: Jogue o jogo, Jasão, faz o gesto, diz sim.³⁶

Medeia: O bem e o mal me conhecem.³⁷

A *Medeia* do dramaturgo francês Jean Anouilh foi escrita em 1946 e posta em cena pela primeira vez em 1953. O contexto histórico a que se

³⁴ “τὰν δ’ ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φάμαι· ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει· / οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.”

³⁵ “σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν / κούφως φερούση κρεισσόνων βουλευμάτα, / λόγων ματαίων οὐνεκ’ ἐκπεσῆι χθονός (...) κἀγὼ μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων / ὀργὰς ἀφήρουν καὶ σ’ ἐβουλόμην μένειν· / σὺ δ’ οὐκ ἀνίεις μωρίας, λέγουσ’ αἰεὶ / κακῶς τυράννοισ· τοιγὰρ ἐκπεσῆι χθονός.”

³⁶ Médée: “Joue le jeu, Jason, fais le geste, dis oui!” (Anouilh. *Médée*, p. 72).

³⁷ Médée: “Le bien et le mal cela me connaît” (Anouilh. *Médée*, p. 44).

liga esta peça é, portanto, o final da Segunda Guerra Mundial no plano político-militar, e o advento do pensamento existencialista francês, no âmbito intelectual.

Sobre essa última influência, é preciso lembrar textos importantes que trouxeram o debate existencialista para a literatura francesa, como os romances *La Nausée* (*A Nausea*, 1938), de Jean-Paul Sartre, e *L'Étranger* (*O Estrangeiro*, 1942), de Albert Camus, e os ensaios *L'Être et le Néant* (*O Ser e o Nada*, 1943) e *Le Mythe de Sisyphe* (*O Mito de Sísifo*, 1942), de Albert Camus.

O jovem Anouilh é, portanto, marcado pela traumatizante experiência da Guerra e pelo surgimento da filosofia existencialista na França. Isso vai condicionar temas recorrentes do dramaturgo na sua juventude, tais como o dilema entre recusa ou submissão ao destino, a recusa da felicidade, a revolta, uma pureza impossível aliada a um culto de um certo ideal de infância.

Para formular sua peça de teatro, Anouilh utilizou não só a versão euripídiana do mito, mas também a versão da *Medeia* de Sêneca (4 a.C - 64 d.C?).³⁸

Na sua reatualização, um dos aspectos da *Medeia* euripidinana que Anouilh mais destacou é o fato de ela ser estrangeira. O dramaturgo francês acentua a recusa por parte de *Medeia* do tipo de felicidade cultivada pelos coríntios e principalmente por Jasão. Anouilh, assim, agudiza o caráter estrangeiro de *Medeia* através de alguns recursos literários. De início, o cenário, diferentemente de Eurípides, em que *Medeia* sai de dentro de casa para falar publicamente com o coro de mulheres gregas,³⁹ está à margem da cidade. Segundo *Medeia*, os coríntios “tinham medo que nós lhes roubássemos seus frangos durante a noite”.⁴⁰ Já a ama que a acompanha revela que as crianças da cidade jogam pedras nelas⁴¹ e que ela e *Medeia* parecem “duas mendigas”.⁴²

³⁸ Sobre a influência da *Medeia* de Sêneca sobre a peça de Anouilh, principalmente ao nível formal, ver: Lapp. Anouilh's *Médée*: a debt to Seneca, p. 183-187.

³⁹ Ver vv. 214-215: “Saí de casa, ó mulheres de Corinto, para que nada me censureis” (Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων / μή μοί τι μέμψησθ’)

⁴⁰ “avaient peur que nous leur volions leurs poules, la nuit” (Anouilh. *Médée*, p. 13).

⁴¹ Anouilh. *Médée*, p. 28.

⁴² “deux mendiantes” (Anouilh. *Médée*, p. 11).

Esta exclusão física de Medeia, posta como uma espécie de mendiga fora da cidade, é contrastada com as lembranças agradáveis da Cólquida, projetadas pela ama no início da peça. A ama vem da mesma região de Medeia e é ela também estrangeira. Todavia, exprimem duas formas distintas de viver essa situação. A ama é estrangeira porque encontra-se em outra pátria, enquanto o elemento estrangeiro de Medeia é sobretudo devido a sua rejeição face a uma engrenagem social que promete certa felicidade com a qual ela não concorda. O contraste entre as duas é, com efeito, bem destacado por meio do receio da ama em relação ao poder de Creonte, a ponto de intentar desencorajar Medeia.⁴³

Como em Eurípides, os baluartes da ordem e do comportamento correto são Creonte e Jasão. O rei se dirige a Medeia de forma a destacar que seu apoio a Jasão se deve ao fato de ele ser grego, enquanto Medeia é bárbara:

Jasão é um de nós, o filho de um de nossos reis, sua juventude, como a de muitos outros, tem talvez sido louca, mas é um homem que agora pensa como nós. Apenas tu vens de longe, tu apenas és estrangeira aqui com teus malefícios e teu ódio. Retorne para teu Cáucaso, encontre um homem destes da tua raça, um bárbaro como tu; e deixa-nos sob este céu de razão, a bordo deste mar igual, que não tem nada pra fazer com tua paixão desordenada e com teus gritos.⁴⁴

Medeia, por ser estrangeira e bárbara, não participa deste céu de razão que Creonte pensa representar. E para que a ordem prossiga é categórico expulsar Medeia. Anouilh assim, acentua ainda mais o isolamento da colca

⁴³ Nesse sentido, a ama assemelha-se a Ismena na *Antígona*, tanto de Sófocles como de Anouilh, que, com medo de Creonte, busca convencer Antígona a desistir do plano de enterrar Polinices.

⁴⁴ "Créon: Jason est de chez nous, le fils d'un de nos rois, sa jeunesse, comme bien d'autres, a peut-être été folle, c'est un homme à présent qui pense comme nous. Toi seule viens de loin, toi seule es étrangère ici avec tes maléfices et ta haine. Retourne vers ton Caucase, trouve un homme parmi ta race, un barbare comme toi; et laisse-nous sous ce ciel de raison, au bord de cette mer égale, qui n'a que faire de ta passion désordonnée et de tes cris" (Anouilh. *Médée*, p. 40). Essa passagem é de forte inspiração de Sêneca. Ver: Sêneca. *Medeia*, vv. 260-270.

face a este “mar igual”, ao suprimir a cena euripídiana de Egeu e o consequente refúgio que o rei ateniense havia acordado com Medeia na versão da tragédia grega.⁴⁵

O diálogo entre Jasão e Medeia versa, em última análise, sobre o próprio sentido da vida, caracterizando duas formas antagônicas de conceber uma existência normal e feliz. De um lado, a aceitação do estado de coisas por parte de Jasão, de outro a recusa inflexível de Medeia. Nesse sentido, o abandono de Medeia por Jasão significa também a passagem do herói grego da desordem para a ordem, da rejeição para a aceitação, da barbárie para os costumes helênicos:

Jasão: Eu amei teu mundo negro, tua audácia, tua rebeldia, tua conivência com a honra e a morte, tua raiva destruidora. Eu acreditei contigo que era preciso sempre tomar e lutar e que tudo era permitido.

Medeia: E tu não crês nisto nesta noite?

Jasão: Não. Eu quero aceitar agora.⁴⁶

(...)

Eu quero ser humilde (...) isto que tem feito meu pai e o pai do meu pai e todos estes que aceitaram antes de nós⁴⁷

(...)

Eu me detenho, eu me conformo. Eu aceito estas aparências tão duramente, tão decididamente quanto eu as recusei contigo outrora.⁴⁸

⁴⁵ Nesse tópico Anouilh segue, então, Sêneca, que também não menciona o episódio de Egeu na sua versão de *Medeia*.

⁴⁶ “Jason: J’ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l’honneur et la mort, ta rage de tout détruire. J’ai cru avec toi qu’il fallait toujours prendre et se battre et que tout était permis. / Médée : Et tu ne le crois plus ce soir? / Jason: Non. Je veux accepter maintenant” (Anouilh. *Médée*, p. 69).

⁴⁷ “Jason: Je veux être humble (...) ce qu’ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous” (Anouilh. *Médée*, p. 70).

⁴⁸ “Jason: Moi, je m’arrête. Je me contente. J’accepte ces apparences aussi durement, aussi résolument que je les ai refusées autrefois avec toi” (Anouilh. *Médée*, p. 72-73).

Sendo assim, o casamento com a filha de Creonte representa, para o Jasão de Anouilh, esta transição do mundo das sombras e do caos para a vida normal, cotidiana, tradicional que ele agora almeja. E isso é para Jasão a própria felicidade.

Medeia, como a personagem Antígona de Anouilh, só pode dizer não a esse tipo de felicidade. Evita participar da ordem social estabelecida, não quer jogar o jogo. Medeia sabe que com esse Jasão, que pensa desta forma, não há muito o que suplicar, é suficiente dizer: "Jogue o jogo, Jasão, faz o gesto, diz sim."⁴⁹

Jasão pensa que está indo ao encontro da felicidade com suas novas núpcias, contudo, para Medeia, tanto a de Eurípides como a de Anouilh, isso não é a felicidade em si! É antes o contentamento de Jasão, como Medeia lhe diz ironicamente em Anouilh: "Sua Felicidade."⁵⁰

Embora seja bem mais taxativa no que diz respeito a uma não adaptação à ordem das coisas em Corinto, a Medeia de Anouilh não é uma "niilista radical".⁵¹ Em nenhum momento para ela são colocadas em causa a felicidade ou a vida em si, mas antes a felicidade e o modo de vida representados por Jasão e Creonte. Todavia, o drama existencialista da peça reside justamente na percepção de que aquela forma de vida não é exclusiva de uma cidade ou de alguns homens, mas tem lugar em muitas cidades, quase como uma condição de nosso tempo. O que está em causa é, portanto, uma forma de existência banal e medíocre, como denota o próprio desfecho da peça através do fútil diálogo entre a ama e o guarda, logo após as cenas dramáticas do infanticídio, que contrasta com a nobreza trágica dos antigos. O universo ficcional criado por Anouilh, tanto na *Antígona* quando na *Medeia*, não tolera meios termos diante desta existência banal, só há duas saídas, dizer "sim" ou "não". Medeia é assim, estrangeira, também porque diz "não", é estrangeira em relação a um estado de coisas que não a compreende nem a tolera.

⁴⁹ "Joue le jeu, Jason, fais le geste, dis oui!" (Anouilh. *Médée*, p. 72).

⁵⁰ "Leur Bonheur" (Anouilh. *Médée*, p. 76).

⁵¹ Como observa Mora (*Diccionario de Filosofia*, p. 389), o niilismo (radical) pode ser entendido como uma tendência a negação absoluta, a aniquilação. Nesse sentido, o niilismo seria "a dogmatização do ceticismo."

Em conclusão: uma adjetivação da Medeia de Anouilh enquanto uma niilista radical só pode estar baseada em pressupostos que não vejo necessidade de compartilhá-los. Lyons,⁵² por exemplo, defende que Medeia progride para um autossuficiente egoísmo. Em última análise, o corolário que alimenta tais teses é que o “não” de Medeia é um ato profundamente egoísta, radicalmente niilista, enquanto o “sim” de Jasão e Creonte é um ato condescendente, prudente, quiçá amigável. O pressuposto aqui implícito é que qualquer um que não aceite o estado de ordem das coisas vigentes, em relação ao estatuto submisso do estrangeiro ou da mulher, é um egoísta extremado. No entanto, a vida, seja ficcional ou real, não é tão simples quanto estes pressupostos fazem parecer.

Referências

ANOUILH, Jean. *Médée*. Paris: Le Table Ronde, 1997.

ASSAEL, Jacqueline. *Eurípide, philosophe et poète tragique*. Louvain: Peeters; Société des études classiques, 2001.

CAVALLERO, Pablo A. Medea de Eurípedes: la “atésis” de versos y la construcción gradual de la venganza. *Emerita*, LXXI 2, p. 283-312, 2003.

DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkley: University of California Press, 1973.

EURIPIDES. *Medea*. Edition, introduction and commentary by Denys L. Page. Oxford: Oxford Clarendon Press, 2001.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. *Humanitas*, XLIX, p. 61-84, 1997.

HALL, Edith. *Inventing the barbarian: Greek self definition through tragedy* Oxford: Oxford University Press, 1989.

HALL, Edith. The sociology of the Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

⁵² Lyons. The ambiguity of the Anouilh's Medea, p. 317, 319.

LAPP, John C. Anouilh's *Médée*: a debt to Seneca. *Modern Language Notes*, v. 69, n. 3, p. 183-187, 1954.

LYONS, Charles R. The ambiguity of the Anouilh's *Medea*. *The French Review*, v. 37, n. 3, p. 312-319, 1964.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1965. t. II.

POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical Antiquity*. New York: Schocken, 1995.

RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Seconde édition entièrement revue. Paris: Diffusion De Boccard, 1973.

ROMILLY, Jacqueline de. Les Barbares dans la pensée grecque classique. *Phoenix*, 47, 4, p. 283-292, 1993.

SENECA. *Seneca Tragedies I*. Translated by Frank Justus Miller. Cambridge; London: Harvard University Press, 1938. (Loeb Classical Library.)

SILVA, M. F. O estrangeiro na comédia grega antiga. *Humanitas*, n. 51, p. 23-48, 1999.

SILVA, M. F. *Eurípides*. Lisboa: INCM, 2009.

SOARES, C. Tolerância e xenofobia ou a consciência de um universo multicultural nas Histórias de Heródoto. *Humanitas*, n. 53, p. 49-82, 2001.

WEILER, I. Greek and non-Greek world in the Archaic Period. *GRBS* 9, p. 21-29, 1968.

Prioridade ao feminino na *Perdição* de Hélia Correia

Nelson Henrique Ferreira

O relevo das personagens femininas na *Perdição*, de Hélia Correia, cria uma linha de prioridade ao feminino, que encontra um grande paralelo na *Antígona* de Anouilh. Ao masculino cabe um mero papel secundário, até porque o plano em que esse se insere no mito de Antígona é o bélico e político. Tais temas têm nessa peça menor importância do que na tragédia de Sófocles e, assim como o masculino, remetem-se para segundo plano, sendo, na maioria das vezes, evocados apenas para revelar a realidade a que a mulher se encontra sujeita ou completar a trama.

Na verdade, a *Perdição* tem objetivamente a mulher como base de sustentação e orientação, superando a maior relevância que adquire em Anouilh e passando a ser a linha de força que submete a si pequenas realidades, sempre dependentes da acção no plano estrutural. O próprio coro de anciãos dá lugar a um coro de bacantes,¹ pelo que aquele que seria um elemento de relevo na tragédia grega, na obra de Hélia Correia surge composto por um grupo de mulheres. Baco é o deus do êxtase, proporcionador da espontaneidade, o caminho para a libertação instintiva e para a euforia, mais associado à psicologia feminina.² O coro é, nesta peça, o anunciante simbólico de um estado de espírito que inundará Antígona.

¹ Note-se que o grupo de mulheres, que surge em delírio báquico, não corresponde exatamente ao coro da tragédia grega em função, participação e dimensão. Não existe interação com o restante conjunto de personagens, tendo como função expor o tema central da peça e ao mesmo tempo ser o anunciante simbólico dos acontecimentos relativos ao mesmo.

² Essa associação é notória no ditirambo que abre a peça, como uma exposição da condição feminina, que o êxtase parece libertar em certa medida.

Sófocles isola Antígona em relação ao seu ambiente. A heroína grega não se encaixa na realidade que a rodeia. Hélia Correia opta por valorizar outros elementos que supostamente não combinam – masculino e feminino –, havendo uma certa atmosfera na peça que, embora não justifique a atuação de Antígona, expõe o tipo de atitude da mesma: o corte com a passividade, a espontaneidade, o ato sem justificação e quase animal. Antígona age como em delírio báquico.³

A companheira de exílio de Édipo é uma personagem de vivência frustrada. As circunstâncias que envolvem a sua existência acabam por contribuir para a sua deslocação. Foi forçada ao exílio com o pai, não tendo optado pelo retiro da cidade natal por compaixão, mas por dever.⁴ Para além da extrema sobriedade que a personagem revela nesta atuação, contrastante com aquilo que aparenta ser a sua natureza, apresenta a frustração em que se viu mergulhada. Cresceu num ambiente que não quis, com as companhias que não desejou, em constante itinerância, sem que tivesse qualquer acesso a estabilidade social e poiso certo a que pudesse chamar casa.

O exílio com Édipo moldou-lhe o entendimento. Ainda criança, apesar de privada da infância, Antígona tem uma experiência de vida que poucas mulheres poderiam partilhar. Presenciando situações desajustadas para uma criança, viveu ao relento como um animal, longe do ambiente palaciano a que estaria habituada. O modo de vida nómada trouxe-lhe uma outra visão do mundo, mais natural e socialmente despreocupada. Pouco a incomoda a opinião do outro face às suas atitudes e atuação, apenas dando

³ Esta é perspectiva tida pelas restantes personagens de *Perdição* e não propriamente a imagem criada para o leitor/espectador. O desajuste de Antígona é notado pelas personagens como selvajaria: “Eurídice: (...) És um animalzinho por domar” (Correia. *Perdição*, p. 39), enquanto para o espectador, o afastamento racional se deve à personalidade livre da corrupção a que os outros elementos da peça foram submetidos. Comparativamente, a associação de Antígona a um estado de loucura é mais perceptível na obra de Anouilh.

⁴ A própria o revela – “(...) ninguém, a não ser eu, lhe foi estender a mão” (Correia. *Perdição*, p. 26); “Os olhos do meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até me passarem os vômitos.” (Correia. *Perdição*, p. 27).

importância àquilo que a afeta diretamente. O universo é mais claro e simples e a consciência do natural maior.⁵

A opressão sofrida pela heroína, embora não fosse sexual, deveu-se à posição que desempenhava no seio da família e da sociedade. Aos irmãos não foi requerido pelas circunstâncias que seguissem o pai⁶ – é à filha, mulher, que cabe tal obrigação. Nesse sentido, é Ismena quem não se encaixa num determinado padrão, ao não se submeter àquilo que lhe é exigido como filha. Entenda-se esta exigência não como algo diretamente imposto pela sociedade ou família, mas como uma pressão sobre princípios da heroína. A afinidade que tem com Édipo impõe ao espírito da jovem um procedimento que vele pelo bem-estar do mesmo, e a posição que toma como sua obriga-a ao cumprimento daquilo que, para ela, foi uma condenação.

A peça é dotada de um carácter psicológico de grande intensidade, como se tivesse vida a própria atmosfera, movendo-se e transformando-se de forma autónoma relativamente às personagens. Ao começar com o tema da cadela morta, uma referência aparentemente fútil, a autora transporta-nos para um jogo de mentes, em que cada identidade revela parte de si, não pela conversa da realidade dos vivos, mas pelo comentário dos mortos.⁷ A ama cobre-se de falsidade, seja para poupar a jovem heroína ou sob essa capa ocultar a maldade, ludibriando Antígona sobre a morte da cadela. A omissão poderia ser compreensível, caso a morte tivesse resultado de um acidente e a ama simplesmente não quisesse cair em desfavor da protegida. Todavia, a possibilidade de acidente não se coloca e a ama apenas não pretende ser associada ao mal que praticou. A ainda inocente Antígona contrapõe-se à sábia e pérfida ama, que tenta defender-se ocultando parte de si.

⁵ Lembre-se o comentário de Antígona, já morta, quando se refere ao relacionamento da ama e do pai. Ela afirma que pensava que o molestava, revelando a sua inocência passada (Correia. *Perdição*, p. 28).

⁶ Tal consideração deriva de uma interpretação sugestiva da peça e não tanto de uma exposição direta por parte da autora.

⁷ Lembre-se que são duas as dimensões sobre as quais assenta a peça: a dimensão dos vivos, onde se desenrola toda a ação, e a dimensão dos mortos, na qual as personagens têm a capacidade de assistir ao desenrolar dos acontecimentos, tendo noção das reais circunstâncias que os envolvem – a sabedoria das personagens surge com a sua morte. Vivendo no mundo paralelo à realidade temporal da ação, os mortos conhecem passado, presente e futuro.

Note-se que, apesar da espontaneidade de Antígona, relacionada com a sua inocência e naturalidade, ela não padece da impulsividade característica da heroína de Anouilh.⁸ Há um propósito no ato que comete, ainda que não tenha toda a carga de razão divina, associada à necessidade de dar sepultura aos mortos que existe na *Antígona* de Sófocles. Desta forma, a personagem principal de *Perdição* faz-se mais densa do que a do autor francês. Na verdade, é a filha de Édipo a grande base de fundamentação da linha feminina na peça. Esta, embora transgressora, apresenta-se como o modelo feminino livre de uma corrupção de costumes, sociedade ou sangue, contrapondo-se a Ismena, à ama e a Eurídice.

No seu conjunto, as personagens femininas, ainda que não representem propriamente um estereótipo, apresentam personalidades distintas entre si, sem características paralelas. Cada uma delas poderia ser tomada por um modelo psicológico de mulher, pelo que é em torno desses modelos que se desenrola toda a trama da peça. Na verdade, o tema associado ao mito da casa de Édipo, como já foi referido anteriormente, é secundário.

Limitando a interpretação a uma leitura criativa do texto, os quatro modelos em cena seriam: a Rebelde, a Submissa, a Pérfida, a Fútil. A primeira, Antígona, é rebelde não porque seja de feitio difícil, mas porque se nega a encarnar um dos modelos que a sociedade punha à sua disposição. Por tal é tão estranha às outras personagens, que parecem apenas conhecer determinados modelos femininos. Eurídice vê na ama alguém pérfido, Ismena vê na irmã uma rebelde, a ama vê em Antígona uma inocente louca, e Antígona provoca a exposição de Eurídice como alguém submisso. O inadapitado é aquele que não se encaixa no ambiente em que se tenta inserir

⁸ Não existe o mesmo propósito claro no ato de que a Antígona de Sófocles se dota, mas também está ausente o despropósito da Antígona de Anouilh. Todavia, o ato da heroína de Hélia Correia e Anouilh é semelhante no que toca à falta de sentido de justiça que o determina. Algo que não sucede na *Antígona* de Sófocles, na qual o único propósito da heroína é a justiça. Contudo, note-se que em *Édipo em Colono*, obra que narra o mito da casa de Édipo num momento anterior ao de *Antígona*, a relação afetiva é a grande instigadora da filha de Édipo. A diferença entre as obras de Sófocles, a *Antígona* de Anouilh e a *Perdição* de Hélia Correia reside na indefinição ou definição parcial das motivações da heroína.

– um estrangeiro, como o consideraria Albert Camus.⁹ Assim é Antígona, que – não por imposição da própria, mas pelo contexto em que se insere – não deve existir, pois assim sendo, irá constituir uma aberração.

O texto reprova claramente as personagens femininas, que não a filha de Édipo, seja pelas suas ações ou palavras. Na verdade, a figura de Antígona parece surgir no sentido de inferiorizar as mulheres intervenientes na peça, simplesmente através daquilo que elas mesmas são. É essa personagem que coloca em evidência a personalidade das outras três mulheres, pela interação e diálogo que provoca e pelo modelo que ela própria adota. De fato, é possível que a psicologia dessas personagens não fosse tida em grande consideração, não fora a existência de um modelo que as denunciasses e à sua mediocridade.

Se mais uma vez se incidir numa leitura criativa/recreativa, poder-se-á verificar que nesta peça o drama é deslocado do mito para a infeliz existência de três mulheres,¹⁰ evidenciada pela chegada de Antígona a Tebas. Todas elas se veem confrontadas com a sua situação por Antígona, seja esta confrontação direta ou mediante o simples ato de ser, por parte da heroína – a imagem dessa pesa no subconsciente daquelas.

O modelo feminino de Antígona revela-se louvável,¹¹ não pela aprovação expressa no discurso das personagens, mas pelo afeto que lhe dedicam, ainda que essa pareça dotar-se de pouca razão aos seus olhos. De fato, o próprio Hémon demonstra por ela uma grande admiração em desfavor da irmã, Ismena.¹² A atração que esse personagem detém pela heroína, dotada de forte conotação sexual, realça a elevação de Antígona

⁹ Camus. *O estrangeiro*.

¹⁰ Eurídice, Ismena e a ama, ficando este grupo completo com a vivência da própria Antígona.

¹¹ Na verdade, os únicos atos realmente reprováveis que comete, como seja a rejeição de Hémon, foram provocados pela influência dos outros modelos femininos.

¹² Tal admiração resulta do paralelo que Hémon faz entre Ismena e a irmã – Antígona é diferente da mulher comum, é selvagem, contrária ao recato de Ismena. Ainda que tenha a sexualidade por principal motivação, o fascínio de Hémon por Antígona torna-o num autêntico devoto.

como mulher, por se tornar mais apelativa pela sua forma de ser. Antígona nem chega a ser bela¹³ quando comparada com outras mulheres. Porém, aos olhos daquele homem parece transpirar feminilidade. Nesse sentido, a personalidade da heroína reflete-se até no campo sexual, sendo, ela, mais mulher do que qualquer outra. Como um campo gravitacional, Antígona atrai a atenção dos outros sem o querer, enquanto as outras personagens femininas se mostram cada vez mais distantes, despojadas de relevo para com os outros constituintes da peça. Na verdade, Antígona é a única personagem que realmente demonstra interesse e afetividade por elas.

Ainda que instigue o amor em Hémon, Antígona rejeita-o porque o amor lhe parece um sentimento propenso à desilusão. Eurídice e a ama acabam por ser as causadoras de tamanha aversão. Embora sejam a atividade báquica de uma e o concubinato da outra os principais dissuasores, a transmissão das facetas negativas da relação amorosa, seja por discurso ou intenção, possivelmente exerceram também grande influência.¹⁴ A amargura de suas palavras volta a colocá-las numa posição em que aparentam representar os modelos femininos convencionais.¹⁵ Na verdade, apresentam-se como vencidas pela vida, sendo a sua forma de ser a real culpada da sua vivência e do procedimento que instigam. Os padrões em que se inserem não se mostram apelativos a um afeto equivalente ao que Antígona provoca, e o motivo revela-se claro: a ausência de um carácter individual vincado.

No que diz respeito aos mortais, a ama afirma que o amor “é coisa de mulheres”.¹⁶ Só os deuses têm acesso ao amor como algo belo e transcendental. Para os homens, não passa de uma sombra incapaz de fazer mais do que alimentar os tolos – na perspectiva de Eurídice – considerando,

¹³ De fato, Antígona parece romper com qualquer estereótipo feminino aos olhos das outras personagens, ao não corresponder inteiramente aos padrões de uma mulher bela e ao mesmo tempo possuir um fascínio próprio.

¹⁴ Para este aspecto é necessário ter-se em consideração uma possível encenação e a conseqüente expressão dos atores. Em teatro moderno a obra nasce por duas vezes: em texto e em palco.

¹⁵ Correia. *Perdição*, p. 34-36.

¹⁶ Correia. *Perdição*, p. 34.

a ama, serem as mulheres esses tolos.¹⁷ Toda a linha de orientação destas personagens se mostra no diálogo acima referido, como se elas se identificassem com uma matrona frustrada e uma serva amargurada. O drama dessas mulheres é a sua experiência de vida e a incapacidade de se libertarem de si próprias e da personalidade que as doma e consome.

A ama, contrariamente ao que acontece na tragédia clássica, não nasce velha, tem um passado que a marcou e lhe influencia o presente. A repulsa de Jocasta, devido ao envolvimento da serva com Édipo, é um exemplo de memória amargurada. Ao contrário de Eurídice, cuja frustração pela passividade acabou por lançá-la no ritual báquico.¹⁸ A ama transformou a amargura em maldade e rancor – apresenta-se como uma mulher carregada de negatividade, enquanto Eurídice revela apenas o desapontamento de quem parece ter sonhado alto e tombado numa realidade desagradável.

Parece existir um certo movimento de vingança por parte da ama, levada avante através de Antígona. Desdobrando-se entre duas personagens, a apaziguadora e conselheira,¹⁹ e a pérfida vingadora, a ama vai exercendo a sua influência na heroína – vinga-se da sua condição, usando essa mesma condição. As próprias personagens lhe conhecem a faceta maligna, não só no diálogo dos mortos, momento de maior clarividência – Eurídice, naquilo que parece ser simplesmente uma vã acusação, denuncia a serva como sendo responsável pela perversão de Antígona, pelo que teria noção da maldade da ama e da capacidade que ela tinha de exercê-la.

Ismena, pela sua juventude, distancia-se dos modelos femininos da ama e de sua tia. Não tem sobre si uma experiência de vida que a faça desiludida ou amargurada. Contudo, a sua personalidade indicia um futuro semelhante. A linha de feminino a que parece obedecer é também posta em causa. Mais próxima da personagem de Anouilh, Ismena deseja estabilidade

¹⁷ “Eurídice: que queres tu que eu te diga do amor? É matéria de deuses, feita para ser cantada.; Antígona: e de mortais?... ; Ama: é coisa de mulheres.” (Correia. *Perdição*, p. 34)

¹⁸ No entanto, a adesão ao rito báquico em pouco parece ter favorecido a sua existência – tratou-se apenas de uma fuga –, uma vez que esta personagem se mostra como alguém continuamente infeliz (Correia. *Perdição*, p. 34-35).

¹⁹ Correspondente à ama da tragédia.

e equilíbrio acima de tudo. Por isso, prefere Creonte ao próprio pai. Contrariamente a Antígona, como já foi referido, Ismena não tem princípios que a impulsionem em função das suas afinidades, mas sim em função do seu proveito – não existe nela altruísmo em nome do que é justo. No entanto, os seus desejos são, de certa forma, desculpados pelo sofrimento que lhe causaram as fatalidades da família. Também ela esteve sujeita à maldição da casa de Laio, sofrendo sem por algum momento ter sido causadora desses infortúnios, pelo que é de todo compreensível uma rejeição da família em função de uma felicidade que pretende alcançar pela estabilidade. Mas nesse sentido, coloca-se antes do certo, distanciando-se da irmã, que atuou exatamente de forma contrária.

Nesta peça, a tragédia de Ismena atinge o pico quando se vê preterida por Hémon relativamente à irmã.²⁰ De fato, chega a acusá-la de ser escandalosa e obter daí regozijo, evidenciando um certo despeito, que se elevaria quando Antígona lhe atribui pequenez, que lhe não é exclusiva, mas afeta toda a mulher obediente ao seu modelo. O mal que a caracteriza é a fraqueza, exatamente pela procura cega pela estabilidade. O comodismo é contrário à personalidade de Antígona, o que é natural, não fosse o seu inconformismo e o conhecimento do exemplo de Eurídice, cujo drama teve precisamente aí a sua origem.

Enquanto a personagem de Eurídice, na obra de Anouilh, é de uma passividade extrema, a de Hélia Correia faz-se carregar de tristeza pela vivência em que acabou por cair, fruto da passividade. Contrariamente ao modelo francês, ela não se senta ao tear silenciosa. Todavia, não é mais ativa do que aquela, pois também se deixa ficar, exprimindo apenas o seu desapontamento e derrota por meio do discurso.

Ao homem, no papel secundário que detém, cabe somente evidenciar a posição da mulher com quem se relaciona nesse momento. Surge conotado por uma certa bestialidade no que se refere às necessidades políticas e sexuais. Isso porque a sua linha de orientação é apenas uma: a de Creonte, política e a de Hémon, sexual. Curioso é o fato de Hémon atribuir pouco crédito à mulher e, todavia, ceder a essa naquilo que é o seu domínio. A

²⁰ O filho de Creonte rejeita a jovem, sua prometida, face à chegada de Antígona (Correia. *Perdição*, p. 31).

mulher, oprimida pelo poder masculino, incapaz de tomar as rédeas da decisão, vence pela sexualidade. Hémon é fraco face a Antígona e a ela devota todo o seu ser, não sendo claro se sucumbe aos encantos da jovem heroína ou à sua fraqueza sexual, tratada nesta peça como quase animalesca. De fato, Antígona denuncia várias vezes a fraqueza do homem, da mesma forma que o faz para os modelos femininos. Fá-lo simplesmente sendo ela mesma o exemplo, ou expondo-lhe explicitamente a fraqueza face às circunstâncias que se lhe impõem.

Creonte surge em *Perdição* tomando uma posição muito semelhante à da personagem de Anouilh. Está inteiramente dependente da opinião pública e nem a afeição que demonstra sentir por Antígona tem a capacidade de o demover em atuar em função da reação popular. Por essa razão, apresenta-se como uma personagem mesquinha e fraca, dependente da preservação de uma imagem de si – a sua fraqueza reside na intenção de manter o poder. O rei de Tebas parece ser um baluarte da opressão feminina,²¹ não só pela forma como a ignora, mas também porque contraria os valores daquele que aparenta ser o grande modelo feminino apresentado nesta peça. Chega a criticar a mulher por ser uma raça que segue apenas o coração e, nessa medida, transforma tudo em pequenos dramas. Assim se expõe a frieza deste homem face à condição feminina.

A mulher, a que Antígona representa, é de todo incompatível com a sociedade vazia e ao mesmo tempo pejada de falsidade a que pretendem fazê-la pertencer, e que Creonte conduz. Pelo caráter bem definido e a forte personalidade, a heroína não se deixa dominar, prefere a incompatibilidade, a ruptura e reação à opressão por parte do universo que a envolve.

Não existe nesta obra uma tentativa de reproduzir um modelo feminino elevado, face a outros reprováveis. Na verdade, a prioridade dada ao feminino pretende o contrário: a ruptura com modelos fixos e inabaláveis. Antígona não chega a ser um modelo e a sua elevação consiste exatamente nisso. Ela é uma mulher distinta de todas as outras como indivíduo e fiel a si, por isso se faz tão incompreendida e ao mesmo tempo tão adorada.

²¹ Contrariamente a Hémon, Creonte não cede perante a mulher. Todavia, não o faz por força de caráter, mas por fixação nos seus propósitos.

A *Perdição* expõe a falência existencial de um grupo de mulheres que, pelas suas faltas e fraquezas, ou pelos seus valores e força de caráter, acabaram por sucumbir por si próprias. De fato, tivesse Antígona cedido ao mundo que a rodeia, a sua tragédia teria sido outra.

Referências

- ANOUILH, J. *Antígona*. Tradução, prefácio e notas de Manuel Breda Simões. Lisboa: Presença, 1965.
- CORREIA, H. *Perdição: exercícios sobre Antígona*. Dom Quixote: Lisboa, 1991.
- GREGORY, J. (Ed.). *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005.
- RABINSWITZ, N. Sorkin. *Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008.
- SILVA, M. F. (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade Coimbra, 2006.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

Entrevista

Maria de Fátima Sousa e Silva e Elias Paraizo Junior

EIXO TEMÁTICO: a professora como tradutora; entrevista direcionada didaticamente a jovens tradutores.

ELIAS: Aqui em Belo Horizonte, dia primeiro de abril de 2009, acompanhados das Professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG), Andréa Padrão (UFSC) e alunos da UFMG e UFSC, estamos para produzir uma entrevista com a professora doutora Maria de Fátima Souza e Silva da Universidade de Coimbra.

Maria de Fátima Sousa e Silva nasceu no Porto, em 1950. Licenciou-se em Filologia Clássica pela Universidade de Coimbra, onde viria a se doutorar com uma tese na crítica do teatro trágico e cômico em Aristófanes, autor de quem traduziu sete comédias.

A doutora Fátima tem reconhecimento internacional e está no topo da lista dos principais tradutores da língua grega clássica para o público lusófono; é membro do corpo docente do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra desde 1974. Foi membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da UC; Vice-Presidente do Conselho Diretivo da mesma Faculdade (1992-1994); Pró-Reitora para a Cultura da UC (1998-2002); Membro do Grupo de Investigação do Departamento de Estudos Gregos da Universidade de Granada (2001-2004); Membro da Comissão de Avaliação Externa das Universidades Portuguesas (2001-2002); Presidente da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos - APEC (2002-2005); é Diretora da linha de Grego do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos desde 2003; é membro da Sociedade Espanhola de Estudos Clássicos e da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos; é Diretora do Boletim de Estudos Clássicos desde 1995; é membro de uma comissão internacional de coordenação do Network on Performances on Ancient Greek Drama em Atenas desde 1999; e é membro do Projeto Estudios

de tragédia grega, coordenado pelo Departamento de Estudos Clássicos da Universidade del País Vasco (2006-2009).

ELIAS: O que motivou a senhora a especializar-se na literatura grega Clássica em especial no teatro antigo? Qual foi o marco inicial dessa profícua trajetória?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Bom, eu recordava informalmente há pouco, que o que se passou comigo é aquilo que se passa com muitas outras pessoas, ou seja, porque preferi vir para o que na altura em que fiz a minha graduação universitária se chamava Filologia Clássica? Vim porque uma professora de latim e grego, que tive no secundário, interferiu muito na minha escolha, que não era essa, e eu descobri que poderia ser reorientada, com vantagem, de acordo com o que aquela professora me dizia; e devo reconhecer que nunca me arrependi de ter feito essa reorientação.

Fui para Clássicas, estudei em Coimbra todo o tempo e, naturalmente, que encontrei uma escola onde o teatro grego já também era uma tônica; de fato naquela altura vários professores ativos tinham o teatro como um objetivo central e, portanto, o teatro aparecia-nos nas cadeiras de língua, onde se estudava como texto, Aristófanes, por exemplo. O primeiro contato que tive com esse autor foi numa cadeira de língua grega. Fazíamos também disciplinas da literatura, onde o teatro aparecia como uma unidade. Quando concluí a minha graduação, que nesse tempo abrangia cinco anos, uma das últimas disciplinas chamava-se *Seminário*, onde nos era proposto uma espécie de ensaio de investigação que podia ser no grego ou no latim. Nessa altura fiz já uma opção muito consciente, pois o grego sempre foi para mim mais tentador que o latim. Esse seminário tinha uma parte letiva e depois deveria ser rematado com uma tese, isto é, estávamos numa altura de pré-mestrado. E a professora encarregada de ministrar essa disciplina, professora Rocha Pereira, ao distribuir os temas sugeriu-me que trabalhasse em Menandro. Este tema então tinha um certo impacto, porque Menandro foi conhecido tardiamente e nos anos 1959-1960 tinha havido a publicação da sua primeira comédia completa. No ano em que fiz a minha tese de licenciatura, como chamávamos a esse trabalho – eu terminei o meu curso em 1973 –, não estava muito distante ainda dessa data que era um marco pela importância do achado. Ela perguntou-me se eu não queria traduzir para o português com comentário essa peça, que como sabe se chama

O díscolo ou *O misantropo*, e essa foi, de todo esse elenco de traduções que o Elias acaba de recordar, a minha primeira experiência com tradução.

ELIAS: A razão básica pela qual escolheu *O díscolo* ou *O misantropo* foi então...

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Foi, como lhe disse, porque como este era um texto que estava um pouco nas atenções do mundo, se quisermos, da cultura clássica, pelo fato de tantos séculos terem decorrido desde que Menandro desapareceu dos nossos olhos até essa ressurreição, com uma comédia completa – uma coisa que já parecia impossível que acontecesse. A professora orientadora entendeu que pudesse ser para mim sugestivo pegar numa peça, que até verdadeiramente colocava menos dificuldade do que, por exemplo, um Aristófanes. O interesse por Aristófanes foi posterior, veio noutro tempo, com outra solidez. Naquela altura Menandro serviu bem e foi uma opção muito prática. Já agora, se me permite só acrescentar: naquele tempo, nos nossos seminários, nessas disciplinas de preparação à investigação, éramos muito motivados para trabalhar em tradução. Pela consciência que havia de que muito poucas traduções estavam disponíveis no mercado, era uma forma de corrigir essa deficiência e incentivar os mestrandos a irem por essa via. A regra era fazermos um estudo introdutório, a tradução, o comentário. E foi também nesse conjunto que me foi proposto Menandro.

ELIAS: A sua extensa obra de tradução inclui Heródoto (quatro dos nove livros), Aristófanes (sete das 11 comédias), Aristóteles, Menandro, Teofrasto; e que outros estudos e traduções poderiam ser citados?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Na lista do já feito não poderíamos incluir muito mais coisas. Mas tenho na gaveta, neste momento, a tradução das *Rãs* de Aristófanes, feita e anotada, falta-me o estudo introdutório; tenho também em mãos um outro tratado biológico de Aristóteles, que são as *Partes dos animais*. Estes são os meus objetivos mais imediatos, que são atividades incluídas em projetos coletivos. Não estou a fazer estas traduções apenas por meu gosto pessoal, mas para responder a planos conjuntos onde me coube cumprir este tipo de tarefas.

ELLAS: Que obra representou o maior desafio tradutório para a senhora? E por quê?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Estão a ver que as traduções que eu fui fazendo são relativamente dispersas dentro da literatura grega. Fui tocando vários géneros. Até poderíamos pensar, porque nunca se levou um autor até ao final? Eu que traduzi sete comédias de Aristófanes, porque não traduzi as onze? Por uma série de acontecimentos que rodeou os estudos clássicos, porque, é claro, eu não sou sozinha a trabalhar em tradução em Portugal; há uma equipa que, neste momento, felizmente, é grande e com gente muito capaz de produzir um bom trabalho, e com vontade de fazê-lo. E aquilo que começou por ser para mim, enfim, um percurso livre, pois comecei a traduzir Aristófanes porque gostava, acabou por ser a resposta às necessidades concretas, quando nós, grupo, nos organizamos da melhor forma. Imaginem, por exemplo, no caso de Heródoto: a certa altura demo-nos conta, o grupo de clássicas ao qual pertenço, de que havia textos de grande importância para um público que não éramos só nós mas poderia ser, por exemplo, a gente de História, que estavam completamente a descoberto; organizamo-nos em equipas e por isso essas traduções que eu fiz de Heródoto são todas em colaboração com alguém. Não sei se essa opção foi certa ou se foi errada, mas foi aquela que naquela altura nos pareceu mais funcional, de dividir cada livro por duas pessoas, na tentativa de que um autor longo como Heródoto aparecesse publicado rapidamente, o que não aconteceu. No final é difícil conduzir um trabalho de equipa, porque há sempre alguém que se atrasa um pouco e acabou por se criar certa anarquia. Agora, se o Elias me pergunta qual foi a tradução que se tornou mais difícil, eu diria sem sombra de dúvida que a última, a *História dos Animais* de Aristóteles. Também essa ideia de colaborar em Aristóteles veio, simplesmente, de uma carência insustentável e que é esta de que, em Portugal pelo menos, de Aristóteles não haja nenhuma tradução geral, há apenas uma tradução mínima, limitada a certas obras que chamaram atenção, a *Retórica*, a *Poética*, por exemplo. Criou-se, então, um esquema de conjunto em que estão grupos de Filosofia e grupos de Clássicas de Lisboa e de Coimbra, e dividimos essa imensa tarefa por um conjunto grande de pessoas. Como entrei nesse projeto tardiamente, quando tive de fazer a minha escolha o que havia disponível eram textos de biologia. Foi muito “por amor à camisola”, enfim, para cumprir aquele desígnio que era: vamos

cobrir Aristóteles de uma forma sistemática, que eu me prontifiquei a traduzir a *História dos Animais*; mas com uma reserva: só aceitei fazê-lo, na medida em que o colega que coordenava o projeto me garantiu que havia um conselheiro, biólogo, a quem eu poderia recorrer para me resolver algumas dificuldades. E foi esse o maior desafio, porque a *História dos animais* é um texto muito técnico, que enumera centenas de espécies, e o meu conhecimento biológico e zoológico é menos de nada; vali-me então desse revisor e baseei-me nas edições, comentários, etc., disponíveis. Tivemos vários encontros e acabei, devo confessar, por ganhar até gosto pelo tema. Mas foi preciso um caminho para chegar lá. No princípio foi mais penoso do que gostoso.

ELLAS: Em sua opinião, a tradução em versos é mais difícil, ou até impossível, comparada à tradução em prosa? Como encarar o desafio dos *anapestos* das *parábases* de Aristófanes, ou os versos *jâmbicos*, ou outras formas métricas e líricas?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Na verdade o que nós temos feito, nós grupo, quando traduzimos os passos líricos do teatro – e tivemos de ter um entendimento coletivo sobre a maneira de o fazer –, é traduzi-los livremente. Portanto, como podem ver, aqueles que conhecem as coleções que fomos produzindo, quando chegamos aos coros usamos simplesmente prosa ou, em alguns casos, uma tentativa de certo ritmo que não chega nunca a ser verso. Mesmo tendo com esta opção eliminado uma série de dificuldades, ainda sobejaram muitas, porque, em geral, os passos corais são mais difíceis de traduzir esteticamente, porque são concebidos com uma linguagem mais artificiosa. Se estamos a pensar em comédia é comum, muitas vezes, referências a figuras desconhecidas para nós, e que nos exigem algum estudo; logo, é sempre um bloco muito difícil de traduzir. No entanto, eu gostaria de chamar aqui a atenção para uma aventura muito bem sucedida, que foi empreendida pelo meu colega Frederico Lourenço, no que diz respeito à tradução da *Iliada* e da *Odisseia*, sendo que ele enveredou por um critério diferente que foi o de traduzir verso a verso. E conseguiu fazê-lo, o que eu acho que é notável. Portanto, hoje em dia, quem quiser consultar a tradução da *Iliada* e da *Odisseia* de Frederico Lourenço, consulta verso a verso, é fantástico. Ele traduziu os poemas com uma enorme rapidez e foi realmente uma grande vitória esta de ter traduzido a *Iliada* e a *Odisseia*

verso a verso. Mas em geral, consideramos essa experiência um caso excepcional e não tem sido o critério adotado nas nossas coleções.

ELIAS: A tradução do texto literário é mais difícil? Em que casos, em sua opinião, cabe a busca por equivalências e isotopias ou, ainda, o uso de nota explicativa?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: O que acontece realmente é que o texto literário coloca alguns problemas, se quisermos respeitar o melhor possível uma certa estética; a tradução de um tratado biológico não é rigorosamente o mesmo que o texto lírico ou que o texto cômico. Por isso até, uma vez que estou aqui com pessoas que se interessam por tradução, eu podia sublinhar este aspecto: quando, por exemplo, traduzindo Heródoto, nós entendemos dividir cada volume por dois tradutores, criou-se o problema de uma certa uniformidade de estilo, de tal maneira que o mesmo autor não aparecesse como uma manta de retalhos. Do ponto de vista prático, foi útil dividir o trabalho, do ponto de vista do resultado, podemos considerar que a própria natureza da estratégia tenha podido condicionar num caso ou outro a solução. Devo dizer que nos juntávamos e tentávamos afinar o melhor possível, mas eram sempre duas pessoas com dois estilos e dois gostos diferentes. Agora, sobre as penas ou dificuldades de um texto literário, como é que eu fiz a aprendizagem da tradução? Ela apareceu para mim como um exercício que nós todos, os estudantes de língua grega e latina, éramos obrigados a fazer. Havia então um professor de latim que me marcou muito, com quem trabalhei não apenas como estudante, mas até depois como assistente, no início da minha carreira, que tinha entre nós uma justa fama de ser o melhor dos tradutores que nos rodeava. Chama-se este professor Walter Medeiros, já está jubilado há alguns anos, mas era de fato um tradutor exímio e entendia que o seu papel de professor de língua latina, no caso, não era simplesmente resolver as questões gramaticais e, enfim, sensibilizar-nos para este ou aquele texto. Era realmente fazer a formação do tradutor, colocando-nos diante das dificuldades, obrigando-nos a fazer uma leitura estilística do texto, a considerar níveis de linguagem, criando uma sensibilidade própria de uma escola de tradutor, prática. Claro que nem todos os estudantes colheram a lição da mesma maneira, porque a tradução é um processo subjetivo, uma questão de gosto pessoal; mas devo dizer que vários dos meus colegas que acabaram, como eu, por

ganhar gosto pela tradução o devem à formação que tivemos nessas aulas de latim. Era uma altura em que se fazia uma disciplina de texto e interpretação muito séria, que levava a esta ideia de que uma tradução não se deve ficar só por uma versão compreensível, mas deve, dentro do possível, ser fiel ao original. Ver, por exemplo, em que posição estão as palavras na frase, eventuais repetições, variações de palavras, tudo isso nós fazíamos como uma ginástica linguística e filológica, para depois produzirmos a respectiva tradução. Devo dizer que a comédia grega, nesse aspecto, é um género bastante exigente, porque é muito criativo em termos de vocabulário. Imaginem por exemplo, um tipo de dificuldade que se coloca muitas vezes: esta de usar como nome de alguém um topónimo, como expressivo da psicologia do sujeito oriundo daquela região. Trata-se de um topónimo grego que não tem nenhum transporte para a nossa nomenclatura moderna, nem significa para nós rigorosamente nada. É um desafio conseguir encontrar uma equivalência. Poderíamos, como o Elias adiantava, fazer uma nota e dizer: “no grego este topónimo proporciona uma graça que se exprime desta ou daquela maneira”. Evidentemente que, se estivermos a pensar numa tradução para representação, esta nota não passa e a situação não tem efeito nenhum; ou então, tentar encontrar dentro da nossa própria nomenclatura uma palavra que possa sugerir alguma coisa semelhante àquilo que está no original. Reconheço que são grandes os problemas que a tradução coloca, e que, em geral, os mantemos no bolso e que nos acompanham durante vários dias ou semanas, à espera de ver uma solução. E é engraçado – já tenho falado com outros colegas que, como eu, traduzem regularmente –, que parece estar dentro de nós uma espécie de pressão subconsciente, de tal forma que quando estamos a falar com alguém, se se diz alguma coisa que possa ser uma solução para nós, nós registamos; às vezes numa conversa informal alguém diz uma palavra e nós descobrimos a que nos faltava. É um desafio, a tradução é um exercício longo que não se resolve ali, só naquele momento de trabalho. Cada um deve também traduzir de acordo com a sua psicologia; por exemplo, comigo calha bem traduzir comédia, porque me diverte, talvez traduzisse menos bem tragédia, porque é um estilo que está fora do meu hábito. Historiografia, por exemplo, gostei muito de traduzir.

ELIAS: A senhora parece mais empenhada em traduzir do que em produzir artigos voltados às técnicas e teorias da tradução. Por quê?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Eu tenho que vos confessar, sem camuflar a situação, que sou ignorante naquilo que se pode considerar teoria da tradução. No meu tempo de estudante não havia na minha faculdade tradução como uma área autônoma de estudos; as filologias eram línguas e literaturas e a tradução, uma tradução prática. Hoje existe essa área que até verdadeiramente está a ser assegurada por colegas que vêm das áreas de línguas e literatura. A faculdade não chegou a contratar muita mão de obra nova para assegurar essa área, mas evidentemente que esses colegas tiveram de fazer uma reciclagem e uma adaptação a essa ideia da teoria da tradução. Eu nunca participei desse grupo, portanto nunca fiz esse trabalho. E aquela teoria da tradução que eu tenho é a que me foi passada por esses professores de língua, que procuravam dentro da sua própria experiência alertar-nos para as circunstâncias de uma boa tradução, de uma tradução literária, de soluções de bolso, diria eu, que todos nós temos. Estou a pensar no grego: aqueles dos presentes que o conhecem sabem, por exemplo, que quem se lança à tradução do grego vai encontrar duas ou três questões de fundo que se refletem no dia a dia da tradução e que constituem as grandes diferenças entre as duas línguas. Refiro-me a: *participios*, que é um traço muito característico da língua grega e que, por exemplo, para o português do Brasil, encontra uma solução no gerúndio. Mas o português de Portugal é avesso ao gerúndio e, portanto, exige uma tradução um pouquinho mais trabalhada para que não se crie uma formulação que não tem nada a ver com a nossa língua falada. Por trás dessa ideia dos participios, todos nós sabemos que o texto grego é muito mais conciso, e que a tradução é mais extensa; pode haver necessidade de alterar a pontuação para o nosso texto não ficar excessivamente longo. Há um outro elemento muito importante que são as *partículas*, o grego está cheio de partículas. O português, tal como nós o falamos no Portugal moderno, tem poucas partículas; logo há duas ou três questões de fundo que não têm nada a ver com a dificuldade ou especificidade deste género ou daquele, são um cruzamento em todos os textos de língua grega e têm de ser resolvidas com alguma habilidade. Se há uma pessoa treinada na tradução que nos dá duas ou três dicas, duas ou três estratégias práticas para solucionar essas situações é excelente. Agora, propriamente estudar a tradução no seu sentido teórico, é uma formação que eu não tenho.

ELIAS: Pensando do ponto de vista prático das suas obras mais recentes, qual o papel dessas teorias com as quais a senhora tem contato hoje? A senhora tem alguma preferência por alguma delas ou filiação teórica?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Não tenho realmente uma filiação teórica, mas sou fiel a essa forma de resolver situações. Tenho procurado também, eu mesma, passá-la aos meus estudantes. Continuamos a ter a mesma dificuldade de tradução que tínhamos antes, porque já fizemos um caminho, mas em relação ao grande volume de textos a traduzir, ainda nos falta caminhar muito; portanto, temos de continuar a incentivar os nossos estudantes. Hoje em dia, em Portugal, eles chegam-nos com bastantes dificuldades, na medida em que não têm formação anterior, muitos deles são debutantes na universidade e os anos de curso que temos previsto, três para graduação, é muito pouco para alguém adquirir maturidade linguística. Mas eu tenho muito a preocupação de lhes fazer sentir que quem gosta desta tarefa deverá apostar nela e aprofundá-la. Tenho alguma prática da tradução de grego, conheço mais ou menos as dificuldades que a língua coloca e é, sobretudo, num sentido muito prático e objetivo de as resolver, que eu costumo fazer alguma teoria de tradução, se é que isso se pode chamar de teoria da tradução.

ELIAS: A senhora acha que as teorias ajudam a traduzir melhor?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: As teorias práticas, se isso não é um paradoxo, ou seja, algumas soluções práticas para resolver os problemas da tradução, penso que são essenciais. A teoria da tradução, nesse aspecto mais abstrato e global, é útil quando se está a preparar gente que é profissional de tradução, numa outra perspectiva que não é a minha, uma tradução muito prática, sei lá... para traduzir uma conferência, textos de política internacional, por exemplo. Há muitas oportunidades de os tradutores intervirem e, nesse nível, não parece nada mal que se acompanhe de uma certa teoria. O nosso curso de tradução em Portugal tem matérias como, por exemplo, Filosofia, Direito, Literatura e entendemos que um tradutor não é só aquele que domina dois códigos linguísticos, há todo um conjunto de disciplinas de formação que estão implicadas numa verdadeira tradução.

ELIAS: A senhora tem solicitado a outra pessoa a revisão das suas traduções? Costuma revisá-las de uma edição para outra?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Ah, sim. Em primeiro lugar, se eu costumava pedir a alguém que me reveja as traduções: como disse, por exemplo, no caso da *História dos Animais*, um biólogo foi um revisor sistemático, com sugestões não apenas do ponto de vista do gosto, da estética, mas que me desse um parecer técnico sobre as soluções que eu tinha encontrado; e devo dizer-vos que não se tratava apenas de uma questão de nomenclatura, que já em si não era pouco, na medida em que, por exemplo, Aristóteles descreve a estrutura fisiológica de um animal; e imaginem que eu tenho o nome de um animal errado e que a estrutura não corresponde ao nome que eu lhe dei; isso pode ser grotesco, era um tipo de erro que eu não queria cometer, mas se estivesse entregue a mim própria na tradução, teria cometido várias vezes. Mas descobri que nesse tipo de linguagem tão específica as dificuldades iam além disso; como todos nós sabemos, quando lidamos com linguagens técnicas, na linguística, na literatura, seja o que for, há uma nomenclatura própria e, dentro de um compêndio que se queira técnico, a nomenclatura é aquela e não outra. Imaginem, por exemplo, segundo o especialista que me ajudou nesta tradução da *História dos Animais*, que um biólogo entende que uma palavra como “comida” não deve ser aplicada num tratado biológico quando está em causa o que tecnicamente deverá chamar-se alimentação. A palavra certa é “alimento” e não “comida”. Não se deve dizer que o animal “anda”, mas que “marcha”, e por aí fora. Então, estamos num outro plano, num plano onde a tradução não está propriamente errada, ou seja, a ideia é aquela, mas se traduzimos um tratado biológico, o vocabulário não pode ser aquele, tem de ser o técnico. Ora, para mim essa foi, naquele campo específico, uma aprendizagem única. Toda a tradução técnica, todas aquelas que eu vier a fazer no futuro, não dispensarão um revisor atento como, felizmente, foi aquele que me acompanhou. Agora, vamos para uma outra área, a área do teatro e do texto literário: sempre que eu partilho com alguém uma tradução, como foi o caso de Heródoto, evidentemente que fazemos questão, os dois autores, de ler mutuamente o trabalho, afinar os pontos em divergência e chegar a um acordo; até porque muitas vezes há, por exemplo, um conceito sobre cujas traduções nós temos tecnicamente de nos entender. Portanto, fazemos muito esse tipo de revisão. Também podemos simplesmente pedir uma opinião a uma pessoa de bom gosto, imaginem, por exemplo, sujeitar um texto teatral a um diretor artístico de uma companhia. É ótimo quando um texto pode

ser levado à cena e podemos ver como funcionou. Agora, um outro aspecto que o Elías tocou e que também é extremamente importante: quando se reedita um texto, já elaborado numa primeira edição, o que se faz numa segunda? Apenas manter a edição tal qual ela estava? Não. Eu não costumo fazer isso. O que acontece é que se passam anos, e quando se passam anos, não sei se o tradutor se revê no seu próprio texto, porque a língua evolui de uma maneira muito rápida; se pensar na comédia, por exemplo, uma expressão graciosa que fazia muito sentido numa determinada altura, num outro momento já não funciona. Além disso, os textos gregos antigos, que podem parecer mais ou menos fixos, não são; as primeiras vezes que eu traduzi Aristófanes, segui a edição de Les Belles Lettres, na altura considerada uma das melhores das que estavam disponíveis. Mas, hoje em dia, ninguém mais a considera a melhor edição para Aristófanes, e, portanto, quando revi as traduções, preferi uma nova edição, que é a de Sommerstein, muito mais recente e com muitas mudanças; tive de rever o texto palavra a palavra para verificar as alterações, de fazer não apenas aquelas que eu quisesse por achar que era necessária alguma melhoria, mas aquelas que a própria mudança do texto exigia. Atrás disso vêm os novos comentários, os novos estudos, a bibliografia recente, que há que incluir. Acho que essa é uma obrigação que nós temos em relação àquilo que vai saindo.

ELIAS: Falando dos clássicos, poderíamos dizer que as traduções no Brasil e Portugal têm melhorado?

PROF^a MARIA DE FÁTIMA: Eu acho que sim. As traduções têm melhorado muito porque, em primeiro lugar, as pessoas que neste momento se dedicam à tradução são mais qualificadas para fazê-lo do que eram há alguns anos atrás; quem se dedica a traduzir clássicos é normalmente gente de Clássicas e, portanto, há todo um escrúpulo, uma formação de base que garante que não é mais possível acontecer aquilo que aconteceu em Portugal há alguns anos atrás: imaginem qualquer tradução de um texto grego, nem sei mais qual, que, quando se folheava a primeira página, dizia: “Do original francês”; quer dizer, aquele tradutor não se tinha apercebido sequer de qual era a língua que estava a traduzir. Hoje em dia eu espero que isso não seja mais possível. Creio que no Brasil é a mesma coisa, e devo dizer, se me permitem aqui a franqueza, que nós em Portugal sempre utilizamos muito as traduções brasileiras. Não as traduções literárias, mas sobretudo

aquelas traduções funcionais de livros técnicos; há 30 anos atrás as traduções brasileiras eram úteis, mas não muito consideradas por nós, isto é, considerava-se que eram de mau estilo, que se não podia confiar plenamente nelas; um professor universitário que as recomendasse ao aluno diria: “é tradução brasileira, cuidado, que há algumas coisas aqui..., etc”. Hoje em dia a tradução brasileira é uma tradução respeitada, não há que fazer qualquer menção restritiva. Portanto, nós entendemos que as traduções realmente melhoraram muito a qualidade, de parte a parte. No que respeita aos clássicos, não temos em Portugal um grande conhecimento do que vai acontecendo no Brasil, e o contrário também é verdade. Devo até dizer que houve uma professora de Lisboa, uma senhora já jubilada, que fez uma coisa importante: “um dicionário de literatura grega”, em primeiro lugar, “um dicionário de literatura latina”, depois. E que tipo de volumes são esses? São volumes daquele gênero de enciclopédia, com informação literária, em que as entradas são no caso nomes de autores. Bom, me dirão, isso não tem novidade nenhuma, está feito em todas as línguas cultas do mundo, em inglês, em francês. Há, no entanto, um acrescento importantíssimo nesse volume: para cada uma das entradas, bibliografia em língua portuguesa, ou seja, tudo aquilo de que ela teve conhecimento, em termos de tradução ou estudo, relacionado com cada um daqueles autores ou temas. Na altura eu mesma consegui pô-la em contato com algumas pessoas aqui do Brasil, que lhe forneceram dados importantes, tendo nós consciência de que muita coisa nos escapa por simples ignorância e pela distância a que está; mas o fato é que é muito importante que alguém tenha podido dar ao mundo de língua portuguesa essa ideia do que há feito, uma novidade para muitos de nós.

ELLAS: Que aparato teórico, habilidades técnicas ou domínios culturais elencaria como pertencentes ao domínio do tradutor que pretenda trabalhar com textos clássicos dos séculos IV-V a.C.?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: O que eu poderia dizer sobre um bom tradutor para esse tipo de texto específico, poderia dizê-lo para qualquer tradutor: não se trata só de conhecer bem os dois códigos linguísticos; penso que ninguém se pode lançar a traduzir com garantia de chegar a uma boa conclusão se não tiver uma preparação cultural em volta do texto que vai traduzir; não estou a ver ninguém capaz de traduzir Aristófanes, ou Heródoto, ou Píndaro, ou Homero, ou o que seja, sem fazer ideia nenhuma

de quem são, só porque conhece a língua grega e conhece a sua língua de tradução. Decerto todos aqui poderão ter a mesma experiência que eu tenho: quando um de nós vai a um país diferente e tem de apresentar uma conferência, ter uma intervenção – eu falo duas ou três línguas, posso dar uma aula ou uma conferência em inglês ou em francês, mas se me pedirem um texto escrito para publicação, prefiro recorrer a um tradutor credenciado que me faça uma tradução capaz; ou então, também agora na Europa temos muito esse sistema, entre colegas, combinamos de tal forma que possamos rever ou fazer as traduções uns dos outros. Mas todos nós temos a experiência de alguma vez ter recorrido a um tradutor profissional que nos forneça uma tradução que finalmente não nos serve; temos a noção clara de que não é aquilo que queríamos dizer. Muitas vezes temos de nos sentar com o tradutor e explicar-lhe qual é o contorno da nossa ideia para ele encontrar a versão certa; o que significa que o primeiro esforço há-de ser uma certa informação sobre cada texto e só depois é que passamos à tradução. Se me permitem direi como é que eu faço as minhas traduções. Cada um terá o seu estilo, mas eu procedo assim. A primeira coisa é informar-me sobre o tipo de texto, caso não o conheça; faço depois uma tradução corrida, um borrão, sem grandes preocupações, com todas as imperfeições que possa haver; depois, numa outra fase procuro todas as traduções e comentários disponíveis, e aí passo a rever o meu borrão; ou seja, para cada palavra vou ver as soluções que já foram achadas e os comentários que são feitos, se há necessidade de alguma nota para justificar a minha opção ou para dar algum esclarecimento. Esse é um trabalho muito minucioso e longo, mas de uma forma geral quando se termina essa fase a tradução já está próxima da forma definitiva; depois, o último trabalho é fechar todos os comentários e traduções e ler a minha, para ver se o leitor do meu texto entenderia a minha intenção. Essa leitura final me dirá, se eu ler esse texto a um português que não saiba grego, se ele entende as minhas intenções.

ELLAS: No caso específico dos textos clássicos, como fazer para incentivar a formação de novos tradutores; dadas as dificuldades que se apresentam: língua, falta de fomento, acesso a edições críticas?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Claro que nós temos de encontrar os novos tradutores nas nossas salas de aula, não é? É aí que nós os encontramos, são os nossos alunos. Para os estudos clássicos, eles hoje em dia são poucos,

alguns vêm por um mero acaso e portanto não têm uma vocação, um entusiasmo fundamental. Mas em cada curso, mesmo que pouco numeroso, há sempre um, dois ou três alunos que são entusiastas e isso dá logo na vista nos primeiros dias. Quando isso acontece, convém incentivar esses jovens; há muitas formas práticas de o fazer; eu, neste momento, na Faculdade de Letras, dirijo uma revista, chamada *Biblos*; é uma revista coletiva, onde se cruzam várias áreas de saber. Quando assumi a direção dessa revista há sete anos, propus ao Conselho Científico da Faculdade, que é o órgão que a tutela, que aceitássemos colaborações dos nossos estudantes. Na ocasião, pensamos sobretudo em pós-graduados, estudantes já com outra maturidade, mas a verdade é que, às vezes, alunos da graduação fazem trabalhos tão bons que, desde que supervisionados por um professor, ficam lindamente numa revista científica; e isto é muito entusiasmante para os estudantes. Por outro lado, há um outro incentivo que é apelar ao trabalho, uma palavra pouco popular nos nossos dias. Dizer a alguém: “olhe, isso vai-lhe custar horas de trabalho...”, não é para todos os ouvidos, algumas pessoas assustam-se e desaparecem no momento seguinte; há outros que pelo contrário dizem: “não, mas eu gosto!”... E aí, que mais temos nós a fazer senão apoiar? Outra forma de incentivar os mais novos, que nos tempos de antigamente seriam já os nossos colegas, e hoje em dia estão num limbo, numa... de “investigador em formação”, é integrá-los nos nossos projetos de investigação.

ELIAS: Quais os conselhos a estudantes e jovens tradutores de grego clássico para o português? Que bibliografia básica deveria estar obrigatoriamente na mesa desse jovem tradutor?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: A bibliografia básica que cada um devia ter em sua casa, e também a das bibliotecas, sobretudo universitárias, que devem estar muito atentas a fornecer bibliografia atualizada aos seus investigadores. Felizmente para nós, os projetos de investigação que hoje em dia se multiplicam são generosos no que diz respeito a verbas para aquisição de bibliografia. Mas há todos aqueles livros que um jovem investigador deveria, ao longo do seu tempo de estudante, ir comprando, de modo a criar em casa uma bibliotecazinha de manutenção. Quando se trata de trabalho de tradução de grego para português, como estudante, o meu material sempre foi o Bailly como dicionário e o Goodwin como gramática de grego. Mais tarde, quando avancei para uma investigação

mais séria, passei a usar Liddell-Scott. Neste momento existe um excelente dicionário que talvez conheçam, de Francesco Montanari, um professor de Genova, que é construído sobre o modelo Bailly, ou seja, um dicionário mais acadêmico do que Liddell-Scott, com alguma informação gramatical, exemplos, e com uma vantagem, a de ter alargado o número de textos consultados, em edições mais atualizadas. Não falei ainda de um pormenor importante: há em Portugal neste momento – como de resto sei que há também no Brasil – uma equipe a fazer um dicionário de grego-português. Há também uma gramática de qualidade, recente, que foi produzida por um colega de Lisboa, Manuel Alexandre Jr., um professor com uma excelente preparação filológica e coordenador do grupo do dicionário. Enfim, esses são materiais indispensáveis. Há porém outro tipo de dicionários muito específicos e muito úteis, de calão, de sinónimos, de provérbios, que na hora chave ajudam muito. Com certeza que, depois desse material de apoio, há que escolher bem uma edição de base, se possível comparar edições umas com as outras. Esse é um processo que vai crescendo à medida que nós amadurecemos, não sei se um jovem tradutor deve ser logo confrontado com tanta dificuldade, vai-se aos poucos. Mas dicionários e uma boa gramática, isso é indispensável.

ELIAS: A senhora se definiu uma “tradutora por compulsão”, fora as *Rãs* que está na gaveta, qual é o próximo projeto de interesse pessoal?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Eu trabalho um bocadinho “ao sabor da onda”, às vezes digo que “trabalho à peça”. Porque “trabalhamos à peça”? Porque independentemente do nosso gosto, muitas vezes trabalhamos para responder às solicitações que nos são colocadas. Mas nos meus interesses imediatos está concluir os projetos que tenho em mãos, como seja, o do teatro: traduzir todo o Menandro, o que estou a concluir, rever as minhas traduções das peças de Aristófanes, acrescentando mais algumas. Acabo de traduzir realmente as *Rãs*, de que fiz uma tradução totalmente nova, vou passar também ao *Pluto*, e assim levar a cabo Aristófanes, renovando aquilo que tem de ser renovado. Além disso, intervenho em Eurípidés, como coordenadora. Esse é um projeto prioritário para mim, uma vez que com aquela nossa indisciplina tradicional nunca conseguimos levar a cabo nenhum autor, há sempre uma falta. Com o desafio da Imprensa Nacional chegou finalmente a oportunidade de arrumar a casa e de levar os autores até ao final.

ELIAS: A senhora já veio ao Brasil antes, mas como é voltar outra vez para ministrar um curso a estudantes *scrito sensu* patrocinado pelo Câmara de Altos Estudos da CAPES, juntamente com as Universidades UFSC, UFMG e de Coimbra?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Bem, voltar ao Brasil é sempre um prazer enorme. Creio que esta é a minha décima viagem ao Brasil, portanto, já vim muitas vezes, fui peregrinando um bocadinho por aí, vou conhecendo uma série de colegas, normalmente mantenho os contatos, tenho também já tido o prazer de receber alguns desses colegas em Portugal. Volto com um enorme prazer. O Brasil tem um sistema académico muito diferente daquele a que estou habituada, e que para mim tem uma grande vantagem que é essa grande descontração, que faz também um pouco parte da minha maneira de ser. Não é este o tom europeu, um pouco mais formal. Por outro lado, temos sempre trabalhado em comum, de uma forma espontânea, à distância, quando não nos visitamos. Tive o gosto recentemente de poder orientar, durante o tempo que estive em Portugal, uma estudante da UFMG. Estamos até, nesse caso, a procurar estabelecer um tratado de colaboração para darmos ao nosso trabalho conjunto uma expressão mais sólida.

ELIAS: Finalizando, nós temos uma pergunta ali (perguntas da plateia).

FREDERICO: Falando da edição crítica, gostaria de perguntar, em relação a um texto grego, por exemplo, *As Nuvens* de Aristófanes, falando de Sócrates, há necessidade de fazer algum estudo de um vocabulário socrático? Quer dizer estabelecer uma arqueologia do texto?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Claro, que possa assegurar uma tradução respeitável. Em relação a essa primeira questão da edição crítica, como aqueles que conhecem as nossas traduções sabem bem, elas são monolíngues; não incluímos o texto grego, por duas razões: uma primeira económica, a de que alguns editores acham que vendem menos se as edições forem críticas, porque a própria presença do grego desincentiva o comprador; por outro lado há que reconhecer a minha falha nesse aspecto, eu não tenho uma formação em crítica textual, foi uma área que nunca desenvolvi, não faço, eu mesma, edição crítica. Alguns colegas de Lisboa que têm publicado edições bilíngues, pedem autorização a Les Belles Lettres para usar o texto;

pode ser uma solução de compromisso. O que eu costumo, realmente, é ter algum escrúpulo de utilizar o maior número de edições possível, ter algum critério na seleção dos textos que sigo e ser muito atenta aos comentários críticos das diversas edições, de forma a estabelecer a minha própria opinião. Sobre a questão que o Frederico põe a respeito do Sócrates de *Nuvens*, ou seja, da exigência restrita que um texto coloca. Aí, sem dúvida, a primeira coisa a fazer é um estudo generalizado de toda a matéria, ter consciência das dificuldades, contextualizar o texto que se tem para traduzir. Por outro lado, em relação aos tais jovens tradutores que querem prosseguir neste caminho, felizmente alguns centros de grande qualidade na produção de edições e traduções (Oxford, Cambridge, por exemplo) têm excelentes traduções, excelentes edições críticas, comentários de grande qualidade e é obrigação de um tradutor ler isso tudo e estar por dentro. Pelo menos, se há alguma questão muito técnica que lhe passa despercebida ao ler os comentários ela será identificada, e a partir daí, se um problema existe, ou os comentários resolvem, ou pode-se fazer uma investigação bibliográfica específica para tratar daquele assunto. Portanto, hoje em dia, um tradutor de grego para português não está de mãos livres, não vai começar nada, vai começar alguma coisa no seu mundo de língua portuguesa, mas no mundo em geral tem muito a que se agarre, um trabalho de excelente qualidade que evita esse tipo de ignorâncias ou de erros grosseiros.

GIBSON: Com relação à tradução das comédias, eu tenho impressão que a tradução de comédia tem um prazo de vida útil muito curto, uma vez que a comédia parte do princípio que, o cômico pede coisa da realidade mais imediata. Você falou que quando se faz a tradução das comédias para o português, algumas coisas que você incute, coisas correlatas vão perdendo aquela força com o passar dos anos. Tirando o ponto de vista de tempo, mas de espaço, quando há montagens das comédias que você traduziu em outros lugares, por exemplo, Moçambique, você permite que a companhia faça alterações no próprio texto a ponto de permitir essa adequação? É outra coisa, com relação a esse famigerado acordo de cunho ortográfico, você acha que isso vem cooperar com o fato de que as traduções façam parte do mundo português, não só de Portugal, Brasil, Moçambique ou Angola, se esse acordo vai favorecer que as suas traduções e as nossas sejam mais atlânticas?

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Eu posso contar-lhe algumas experiências concretas nesse aspecto; em primeiro lugar, como é que as companhias de teatro tratam as nossas traduções quando as utilizam. Em Portugal, há duas décadas atrás, quando um grupo teatral queria utilizar uma tradução para apresentar um espectáculo, claro que procurava no mercado o que existia e decidia-se por uma; a tendência era para não contactar o autor, na expectativa de que por acaso o autor quisesse interpor alguma exigência, quaisquer tipos de direitos autorais. E, em silêncio, utilizava-se a tradução. Havia quem se inscrevesse na Sociedade Portuguesa de Autores, que é uma entidade com um serviço jurídico ao qual se pode recorrer em caso de pirataria. E então, o que passou a acontecer é que as pessoas estão mais atentas, aqueles que querem utilizar as traduções, porque sabem que se o autor quiser aciona a Sociedade Portuguesa de Autores, e eles podem sofrer um processo jurídico. Quanto às questões de alterações, que pelo menos, me perguntem: “que lhe parece?...”; ou escrevam lá: “adaptado de...”, enfim qualquer coisa que me salvasse. A partir daí, devo dizer que as coisas mudaram muito. Já, várias vezes, estive em convívio com os grupos; foi o caso da Companhia de Teatro de Almada, que todos os anos organiza um festival. Representaram *A Paz* de Aristófanes, na minha tradução; o diretor artístico telefonou-me várias vezes, sugeriu algumas mudanças perfeitamente adequadas para tornar o texto mais ágil, e portanto, não houve nenhum problema de parte a parte; convidaram-me para a estreia, estive lá, foi ótimo. Agora tende-se a funcionar melhor, mas também, devo dizer, há aqui um processo educativo bilateral, entre academia e grupos, que, até uma certa altura, nos olhávamos com as maiores reservas. Nós, considerando que as companhias se atiram a produzir coisas de que não sabem nada e de que resultam espetáculos horríveis, e eles com a ideia de que, se nos consultam, nós doutrinamos e lá se vai a criatividade. Agora, relativamente à questão do acordo ortográfico, que é mais desacordo que acordo, não, Gibson? Porque falando do acordo, as duas línguas têm as suas particularidades, e algumas diferenças, e as diferenças não são para acordar, são para manter. Eu, por exemplo, tive essa experiência: há alguns anos atrás, a Universidade de Brasília lançou uma coleção de textos clássicos e pediu-me para incluir alguns meus, com a condição de que eles seriam adaptados à grafia brasileira. Eu não tinha condições para fazer esse exercício e, na altura, foi um colega, português, que era professor na Universidade de Brasília que se prontificou a fazer essa

revisão. Uma revisão gráfica, que não é só gráfica, porque há também aquela parte sensível em que o Gibson tocou, que é a linguagem cotidiana, mais viva, do dia a dia, em que a nossa linguagem não é a mesma. Devo dizer que os portugueses de Portugal acham a vossa mais graciosa, muito mais criativa; portanto, o nosso tipo de graça não funciona num grupo brasileiro, por exemplo, que quisesse representar um Aristófanes. Pôr livros a circular na universidade portuguesa e brasileira é uma coisa; representar coloca outro tipo de problema, com certeza.

ELLAS: Bem, eu queria encerrar, agradecendo à professora Maria de Fátima, pelo carinho e atenção com que respondeu a essa longa entrevista, à professora Tereza Virgínia, à Universidade Federal de Minas Gerais, que permitiu a gravação e nos proporcionaram isso, aos colegas que colaboraram com perguntas, com correções, sugestões, com perguntas complementares, enfim, a todos.

PROF^a. MARIA DE FÁTIMA: Se eu posso também ter aqui uma palavra, não poderia deixar de agradecer ao Elias, que lançou esta ideia de podermos ter hoje aqui esta conversa, a todos aqueles que colaboraram nas perguntas, e dizer que para mim foi muito interessante refletir sobre o trabalho que faço, porque nem sempre temos esse espaço no dia a dia.

DOAÇÃO

de: Luz Gustavo
L. VianaEm: 14 / 11 / 07R\$: 30,00

Sobre os autores

UFMG - Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

Maria de Fátima Sousa e Silva (organizadora) doutorou-se em Filologia Clássica na Universidade de Coimbra (UC), com uma tese na crítica do teatro trágico e cômico em Aristófanes, autor de quem traduziu oito comédias. Tem desenvolvido a sua atividade científica na área do teatro e historiografia da Grécia clássica e também na da recepção. É professora catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra.

Tereza Virginia Ribeiro Barbosa (organizadora) é doutora pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participou da elaboração do Dicionário Grego-Português. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Tragédia Grega e trabalha também com Teorias da Tradução, Lexicografia, Semântica e Análise do Discurso.

Ana Ribeiro Grossi Araújo é bacharel em Latim pela UFMG e mestranda em Literatura, Estudos Clássicos, pela mesma universidade. Outras áreas de atuação: contação de histórias, escrita literária, língua e literatura latina, atuação teatral, dramaturgia.

André Luis Pereira de Souza é graduado em Letras pela UFMG e mestrando em Literatura, Estudos Clássicos, pela mesma faculdade. Professor da Sociedade de Educação Integral e Assistência Social.

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes é mestre em História Antiga pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit-UFMG), Literatura Comparada.

Elias Paraizo Júnior é pós-graduado em Teologia pela Universidade Metodista de São Paulo (Unesp) e pela Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) e mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Realiza pesquisa na área de literatura cristã patristica grega-latina e escritos apócrifos.

Elisabete Cação dos Santos encontra-se no segundo ano do Ciclo de Estudos em Estudos Clássicos, na UC, onde prepara a dissertação de mestrado sobre as quatro *Filípicas* de Demóstenes, com tradução e comentário.

Félix Jácome é graduado em História pela Universidade Federal da Paraíba (UFPA) e mestrando em Estudos Clássicos, Mundo Antigo, pela UC, onde pesquisa sobre o conceito de tempo e progresso em *Protágoras* e *Político* de Platão.

Flávia Freitas Moreira é bacharel em Grego pela UFMG e mestranda em Literatura, Estudos Clássicos, pela mesma universidade.

Francisco Jadir Lima Pereira tem especialização em Estudos Clássicos pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É mestrando em Estudos Clássicos, Mundo Antigo, pela UC. Atua como professor auxiliar da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

Gustavo Araújo de Freitas é bacharel em Língua Portuguesa e em Língua Grega pela UFMG e mestrando no Pós-Lit-UFMG, em Estudos Clássicos.

Manuela Ribeiro Barbosa é mestra em Teoria da Literatura pelo Pós-Lit-UFMG e doutoranda em Literatura Comparada pela mesma universidade.

Maria Clara Xavier Leandro é bacharel em Grego UFMG e mestranda do Pós-Lit-UFMG. Tem experiência nas áreas de tradução, teatro e performance, atuando como atriz e assistente de direção em montagens diversas.

Mariana Reis Furst é graduada em Comunicação Social, Jornalismo, pelo Centro Universitário Newton Paiva e em Letras pela UFMG. É mestranda em Teoria da Literatura, no Pós-Lit-UFMG. Leciona língua francesa no Centro de Extensão da Faculdade de Letras (Cenex-FALE/UFMG).

Pedro Ribeiro Martins é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília (UnB) e é mestrando em Estudos Clássicos na UC. Realiza intercâmbio acadêmico na Universidade Georg-August, em Göttingen, Alemanha. É Investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos de Coimbra.

Rosana Baptista dos Santos é doutora em Estudos Literários pela UFMG. É coordenadora do curso de Letras do Instituto Superior Anísio Teixeira da Fundação Helena Antipoff (ISEAT-FHA).

Solange Missagia de Mattos é graduada em psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Psicóloga clínica e educacional, dedica-se à prática clínica em saúde pública e privada. Trabalha na área clínica e faz formação com enfoque junguiano no Instituto Junguiano de Minas Gerais.

Sônia Aparecida dos Anjos é mestre em Cultura Clássica pela Faculdade de Letras da UC e doutoranda em Poética e Hermenêutica pela mesma universidade. Professora da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais e da Secretaria Municipal de Educação de Juatuba.

Telma Franco Diniz é mestranda em Tradução Literária no núcleo de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. É tradutora autônoma com experiência na área de legendagem inglês/português, revisora e assistente de edição da *Cadernos de Literatura em Tradução*, publicação da Humanitas da Universidade de São Paulo (USP).

Eis uma pesquisa apurada de jovens pesquisadores e de professores das faculdades de Letras da UFMG, da UFSC e da Universidade de Coimbra, cujos ensaios versam sobre a tradução de textos clássicos e as relações estabelecidas por estes com textos contemporâneos.

Os trabalhos apresentados são originais e os temas discutidos e desenvolvidos, de suma importância para a divulgação dos estudos da tradução de textos antigos e contemporâneos, pois, por meio de suportes teóricos e metodológicos atualizados, fornecem reflexões interessantes sobre os distintos processos tradutórios de obras dramáticas clássicas.

Os ensaios incluem ainda textos sobre peças pouco conhecidas e algumas nunca antes comentadas no Brasil e em Portugal.

De nossa parte, saudamos a iniciativa e esperamos que as novas gerações não só prestem tributo ao legado da Antiguidade como continuem capazes de atuar como intérpretes e testemunhas dessa força sempre viva na literatura e nos dias de hoje.

Marcos Antônio Alexandre

ISBN 978-85-7758-085-9



9 788577 580859



LETRAS
418.02
T763
2010